

ELIANA RIBEIRO AMBROSIO

PRESÉPIO NAPOLITANO DO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO E DE COLEÇÕES INTERNACIONAIS: cenografia e expografia.

CAMPINAS, 2012

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

ELIANA RIBEIRO AMBROSIO

PRESÉPIO NAPOLITANO DO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO E DE COLEÇÕES INTERNACIONAIS: cenografia e expografia.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em História, na área de concentração em História da Arte .

CAMPINAS, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

Am18p

Ambrosio, Eliana Ribeiro, 1975-
Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de coleções internacionais: cenografia e expografia / Eliana Ribeiro Ambrosio. - - Campinas, SP : [s. n.], 2012.

Orientador: Luciano Migliaccio.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Museu de Arte Sacra de São Paulo. 2. Presépios. 3. Natividade (SP). 4. Arte sacra – São Paulo (Estado). 5. Cenografia. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Neapolitan crib of Sacred Art Museum of San Paulo and other international collections: set design and expography
Palavras-chave em inglês:
Crib
Nativity (SP)
Sacred art – Sao Paulo (State)
Scenography
Área de concentração: História da Arte
Titulação: Doutor em História
Banca examinadora:
Luciano Migliaccio [Orientador]
André Luiz Tavares Pereira
Jens Michael Baumgarten
Luiz César Marques Filho
Leandro Karnal
Data da defesa: 26-04-2012
Programa de Pós-Graduação: História

ELIANA RIBEIRO AMBRÓSIO

Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de coleções internacionais: cenografia e expografia

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 26 / 04 / 2012.

BANCA

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (orientador)

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho

Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira

Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites

Prof. Dr. Leandro Karnal – suplente
Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten – suplente
Prof. Dr. Magno Moraes Mello – suplente

ABRIL
2012

Dedico esta tese aos meus pais, Melicégenes e Lucia Helena, aos meus irmãos, Cristiane, Daniel, Leandro, e ao meu marido, Lindsley.

AGRADECIMENTOS

Depois de tantos anos dedicados a esta pesquisa, gostaria de iniciar agradecendo a todos que me ajudaram de qualquer maneira, seja discutindo o trabalho, realizando alguma das tarefas, fornecendo algum material ou informação.

Acima de tudo, gostaria de agradecer aos meus pais, aos meus irmãos Cristiane, Daniel e Leandro e ao meu marido, Lindsley, por apoiarem e me acompanharem sempre.

Aos amigos que conheci em Campinas durante minha estada no mestrado e doutorado, André, Elaine, Malu, Celinha, Ynaiá, Max, Alceu, Alexandre, Lisandra Ângela, Rosangela e Paulo: obrigada pelo companheirismo e auxílio nos momentos difíceis.

Gostaria de agradecer a Tia Teca e sua família pela acolhida na sua casa no meu primeiro semestre em Campinas durante a pesquisa de mestrado que se desdobrou nesta tese de doutorado.

Ao meu orientador Luciano Migliaccio que muito colaborou com meu crescimento acadêmico.

Ao auxílio prestado pela Cris Cabral durante o mestrado na elaboração do banco de dados que tanto ajudou nos desdobramentos desta pesquisa.

A todos os museus e instituições européias com acervos presepiais napolitanos que atenderam a todas as solicitações durante minha viagem de estudo.

Ao Museu de Arte Sacra de São Paulo, pela disponibilidade, ajuda e confiança na proposta do trabalho e a todos seus funcionários pelo auxílio e informações prestados.

Aos funcionários do IFCH pela eficiência e dedicação a tudo que lhes foi solicitado.

RESUMO

A pesquisa partiu da análise documental do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São para estudar as questões cenográficas envolvidas nesta tipologia presepial. Inicialmente, foi realizada uma revisão dos aspectos abordados na dissertação de mestrado intitulada **Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo: percurso metodológico para a elaboração de um inventário científico**, a qual contribuiu para o levantamento histórico da criação do Museu dos Presépios em São Paulo.

A partir da problemática da exibição dos núcleos presepiais, a tese revisa a bibliografia sobre a tradição napolitana e se ocupa das questões cenográficas dos conjuntos napolitanos, de seus personagens característicos e de seus grupos cênicos para discutir as mudanças de gosto expográfico ao longo dos séculos. Ademais, o estudo abarca comparações de soluções cênicas entre os núcleos napolitanos e outras tipologias presepiais, bem como as soluções expografia nos diversos centros mundiais que possuem coleções napolitanas. Assim, uma das contribuições da tese é avaliação das condições atuais das cenografias existente nessas coloções e o levantamento das motivações de suas escolhas museográficas.

PALAVRAS-CHAVE: presépio, natividade, cenografia, expografia, museu.

ABSTRACT

Based on the analysis of the documents about the Neapolitan crib that belongs to Museu de Arte Sacra de São Paulo, the research intended to study the scenographic issues involved in this kind of crib collection. Initially, we performed a review of the issues discussed in the dissertation entitled Neapolitan Crib of the Museum of Sacred Art in São Paulo: methodological approach for the development of a scientific survey, which contributed to record the historical aspects of the creation of the Museu dos Presépios in São Paulo.

From the matter of the crib's collections displaying, the thesis reviews the literature on the Neapolitan, their typical figures and its scenic groups to discuss the exhibition changes throughout the centuries. Moreover, the study includes comparisons among Neapolitan crib's scenic solutions and other crib's type, as well as expography solutions from others centers that have Neapolitan collections around the world. Thus, one of the contributions of the thesis is evaluating the sceneries conditions of the current collections and the motivation of their museographic choices.

KEY WORDS: Crib, nativity, set design, expography, museum

SUMÁRIO

RESUMO 11

ABSTRACT 13

INTRODUÇÃO 35

CAPÍTULO 1 – HISTÓRICO DOS NÚCLEOS PRESEPIAIS 39

1.1) PRESÉPIO E NATIVIDADE: panorama histórico 39

1.2) HISTÓRIA DOS PRESÉPIO EM NÁPOLES 71

1.2.1) Primeiras manifestações presepiais napolitanas 82

1.2.2) Registros de presépios no século XVI 88

1.2.3) As inovações ocorridas no seiscentos 95

1.2.4) Setecentos: o século de ouro da produção napolitana 117

1.2.5) Principais núcleos montados no final do setecentos e as montagens oitocentistas 145

1.2.6) Desdobramentos do colecionismo no século XX 156

CAPÍTULO 2 – PRESÉPIO NAPOLITANO: desdobramentos de sua cenografia e grupos recorrentes 159

2.1) CRONOLOGIA DOS CONJUNTOS NAPOLITANOS 159

2.2) ASPECTOS CENOGRÁFICOS NOS PRESÉPIOS NAPOLITANOS 171

2.2.1) Evolução dos presépios até o século XVI 174

2.2.2) Caminhos cenográficos do século XVII 177

2.2.3) O esplendor no presépio no século XVIII 190

2.2.4) Desdobramentos a partir do oitocentos 204

2.3) GRUPOS CÊNICOS E PERSONAGENS TÍPICOS DOS PRESÉPIOS NAPOLITANOS 209
2.3.1) Natividade 209
2.3.2) Anúncio aos pastores 213
2.3.3) Adoração dos pastores 215
2.3.4) Cortejo dos Magos 216
2.3.5) Banda de Mouros 219
2.3.6) Taberna 221
2.3.7) Igreja 222
2.3.8) Fonte 223
2.3.9) Tarantella 224
2.3.10) Atividades Urbanas 225
2.3.11) Personagens urbanos 226
2.3.12) Três idades do homem 228
2.3.13) Animais 229
2.3.14) Acessórios 231
2.3.15) Vestimentas 232
CAPÍTULO 3 – PRESÉPIOS NAS COLEÇÕES MUNDIAIS: histórico e expografia 237
3.1) PRESÉPIOS PORTUGUESES 237
3.1.1) Presépio da Madre de Deus – Lisboa (Museu Nacional do Azulejo 243
3.1.2) Presépio do Palácio das Necessidades – Lisboa (Museu Nacional de Arte Antiga) 257
3.1.3) Presépio da Igreja de São José – Lisboa 262
3.1.4) Presépio do Palácio de Queluz 266
3.1.5) Presépio da Basílica da Estrela – Lisboa 269

3.1.6) Presépio da Sé de Lisboa 279
3.1.7) Presépio dos Marqueses de Belas – Lisboa (Museu Nacional de Arte Antiga) 285
3.2) PRESÉPIO LUSITANOS E NAPOLITANOS: apontamentos sobre seus aspectos históricos, construtivos, iconográficos e cenográficos 288
3.3) PRESÉPIOS ESPANHÓIS 296
3.4) PRESÉPIOS NAPOLITANOS NA ESPANHA 311
3.4.1) Fundación Bartolomeo March – Palma de Maiorca 312
3.4.2) Palácio Nacional – Madrid XVII 317
3.4.3) Museu Nacional de Artes Decorativas – Madrid 323
3.4.4) Museu Nacional de Escultura – Valladolid 327
3.5) PRESÉPIOS ITALIANOS 333
3.6) PRESÉPIOS NAPOLITANOS NA ITÁLIA 337
3.6.1) Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolare – Roma 339
3.6.2) Basilica di San Cosma e Damiano – Roma 342
3.6.3) Museo Nazionale di San Martino – Nápoles 344
3.6.4) Palazzo della Reggia di Caserta – Caserta 371
3.6.5) Palazzo Reale – Nápoles 374
3.6.6) Museo Nazionale di Capodimonte – Nápoles 378
3.6.7) Chiesa di Santa Chiara – Nápoles 378
3.7) PRÉSPIOS NAPOLITANOS EM OUTRAS COLEÇÕES MUNDIAIS 383
3.7.1) Bayerischen Nationalmuseum – Munique 385
3.7.2) Diözesanmuseum für Christliche Kunst – Freising 399
3.7.3) Victoria and Albert Museum – Londres 403
3.7.4) Metropolitan Museum of Art – Nova York 405
3.7.5) Carnegie Museum – Pittsburgh 408

3.7.6) Musée des Beaux-arts – Rouen 409
3.7.7) Museu de Arte Sacra de São Paulo 410
3.8) A PROBLEMÁTICA DA EXPOSIÇÃO ATUAL DESSE NÚCLEOS 412
CAPÍTULO 4 - Percurso do Museu dos Presépios a partir da coleção napolitana 417
4.1) PROCESSO DE SISTEMATIZAÇÃO DO ARQUIVO 418
4.2) DESENVOLVIMENTO DO BANCO DE DADOS 424
4.3) HISTÓRICO DA AQUISIÇÃO DAS PEÇAS DO PRESÉPIO NAPOLITANO 429
4.3.1) Cenário 429
4.3.2) Aquisição das peças 447
4.3.3) Bibliografia sobre o presépio 462
4.4) CATALOGAÇÃO DAS PEÇAS EM 1949 466
4.5) A CRIAÇÃO DO MUSEU DOS PRESÉPIOS E SUA DOAÇÃO AO MUNICÍPIO 471
4.6) TRANSFERÊNCIA AO ESTADO 484
4.7) EXPOSIÇÕES 498
4.8) MONTAGEM DO NOVO CENÁRIO DO PRESÉPIO NAPOLITANO 505
4.9) EXIBIÇÃO DOS DEMAIS NÚCLEOS PERTENCENTES AO ANTIGO MUSEU DOS PRESÉPIOS 511
4.10) A PROBLEMÁTICA DA EXPOSIÇÃO ATUAL DESTE NÚCLEOS 530
4.11) SITUAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PRESÉPIO NAPOLITANO 531

4.12) RECOMENDAÇÕES PARA A EXIBIÇÃO DOS PRESÉPIOS BASEADO NA ANÁLISE CRÍTICA DOS CONJUNTOS VISITADOS NA EUROPA 532

CONCLUSÃO 535

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 539

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Desconhecido da região de Meuse-Rhine. *Natividade* 42
FIGURA 2 – Giotto. Presépio de Grecio, de A vida de São Francisco 46
FIGURA 3 – Nicola Pisano. Anunciação e Natividade, detalhe do púlpito do Batistério de Pisa 47
FIGURA 4 – Detalhes de dois dos mais antigos presépios 49
FIGURA 5 – Tadeo Gaddi. Natividade 51
FIGURA 6– Robert Campin. Natividade 53
FIGURA 7 – Adoração dos Magos. Catacumbas de Priscilla 54
FIGURA 8 – Menino Jesus de cera em um Berço dourado 58
FIGURA 9 – Exemplo da inserção de anacronismos nas cenas 59
FIGURA 10 – Benozzo Gozzoli. Viagem dos Magos 60
FIGURA 11 – Natividade 61
FIGURA 12 – Natividade 61
FIGURA 13 – Presépio do Convento de las Capuchinas, Palma de Maiorca 63
FIGURA 14 – Anjo barroco com vestes de seda bordada a ouro 63
FIGURA 15 – Exemplo de manequins napolitanos articulados 65
FIGURA 16 – Exemplo de manequins alemães articulados 65
FIGURA 17 – Representação da Natividade, demais episódios da infância de Cristo e da Paixão de Cristo 66
FIGURA 18 – Exemplo de grupos da paixão napolitanos 67
FIGURA 19 – Tipologias dos presépios portugueses 70
FIGURA 20 – Virgem proveniente da Chiesa di S. Chiara 82
FIGURA 21 – Presépio realizado pelos Alemanni para S. Giovanni a Carbonara 87
FIGURA 22 – Giovanni Angelo Montorsoli e Bartolommeo Ammanati. Munumento de Sanazzaro 90
FIGURA 23 – Imagens de São José e da Virgem remanescentes do presépio seiscentista da Igreja de S. Giuseppe dei Falegnami 92
FIGURA 24 – Montagem atual do seiscentista da Igreja de S. Giuseppe dei Falegnami. 92
FIGURA 25 – Presépio cincocentista pertencente ao Convento de Santa Chiara 95
FIGURA 26 – Exemplos de manequins articulados em madeira para vestir 97
FIGURA 27 – Primeiros conjuntos articulados 97
FIGURA 28 – Presépio da Igreja de S. Maria in Portico exposto na Capela Palatina de Nápoles em 1961 104

FIGURA 29 – Figura do Menino do Presépio da Duchessa de Santa Maria in Pórtico _____ 105
FIGURA 30 – Andrea Falcone – Menino ofertando galinha _____106
FIGURA 31 – Figuras realizadas por Pietro Ceraso_____109
FIGURA 32 – Anjos realizados por Perrone. Chiesa di S. Brigida _____110
FIGURA 33 – Michele Perrone, Velha com papeira _____111
FIGURA 34 – Jusepe de Ribera, O Cambaio _____112
FIGURA 35 – Francesco Solimena, Massacre dos justinianos em Chios__112
FIGURA 36 – Luca Giordano, São Francisco Xavier e São Francisco Borgia_____ 112
FIGURA 37 – Aniello Perrone. Aparolado _____114
FIGURA 38 – Aniello Perrone, Pastor em adoração_____114
FIGURA 39 – Exemplo de manequim de vestir realizado com estrutura de arame e estopa pertencente ao Bayerishen Nationalmuseum, Munique_____ 116
FIGURA 40 – Figuras setecentistas pertencentes ao presépio da Igreja de S. Chiara _____119
FIGURA 41 – Retrato de Carlo III entre 1734 e 1749 _____123
FIGURA 42 – Cenas da vida cotidiana nos presépios napolitanos _____128
FIGURA 43 – Detalhe do processo construtivo das peças _____132
FIGURA 44 – Lorenzo Vaccaro _____133
FIGURA 45 – Matteo Bottiglieri _____133
FIGURA 46 – Felice Bottiglieri _____135
FIGURA 47 – Lorenzo Mosca _____135
FIGURA 48 – Lorenzo Mosca_____135
FIGURA 49 – Giuseppe Sanmartino _____135
FIGURA 50 – Giuseppe Sanmartino _____135
FIGURA 51 – Angelo Viva _____135
FIGURA 52 – Salvatore di Franco _____135
FIGURA 53 – Salvatore di Franco _____135
FIGURA 54 – Nicola Somma _____135
FIGURA 55 – Giuseppe Gori _____137
FIGURA 56 – Francesco Celebrano _____137
FIGURA 57– Camilo Celebrano _____137
FIGURA 58 – Nicola Vassallo_____138
FIGURA 59 – Saverio Vassallo _____138
FIGURA 60 – Francesco Gallo_____138
FIGURA 61 – Francesco Gallo_____138
FIGURA 62 – Tommaso Schettino _____139
FIGURA 63 – Giuseppe de Luca _____139

FIGURA 64 – F. Viva. Representação de uma cena do presépio pertencente aos Torres _____144
FIGURA 65 – Presépio que pertencera a Sdanghi. Natività_____149
FIGURA 66 – Presépio que pertencera a Sdanghi. Taberna_____149
FIGURA 67 – Sebastiano Fergola. Cena do presépio real de 1844 _____153
FIGURA 68 – Scarabatolla _____154
FIGURA 69 – Vitrine contendo a cena da Natividade _____154
FIGURA 70 – Vitrine com cena pastoril realizada pelo colecionador Antonio Perrone no séc. XIX_____ 154
FIGURA 71 – Cena da adoração dos Magos seguida pelo cortejo _____172
FIGURA 72 – Gentile da Fabriano. Adoração dos Magos _____172
FIGURA 73 – Articulação figura/fundo nos presépios do século XV_____174
FIGURA 74 – Imagens realizadas pelos Alemanni para S. Giovanni a Carbonara _____176
FIGURA 75 – Presépio realizado pelos Esculápios na Igreja della Duchessa em 1627 _____179
FIGURA 76 – Exemplo da utilização do recurso teatral do século XVII para a criação do ilusionismo espacial através da inserção de painéis laterais _____180
FIGURA 77 – Desenho da perspectiva produzida com um complexo cenário. Capa do livro de Sabbatini de 1638_____180
FIGURA 78 – Presépio de Igreja S. Giovanni a Carbonara _____184
FIGURA 79 – SALVADOR ROSA (1615-1673). *Il ponte rotto* _____185
FIGURA 80 – Luca Giordano. Esboço para uma montagem de presépio__187
FIGURA 81 – Presépio napolitano (em R. Berliner). Detalhe do esquema cenográfico em voga com a cena da Natividade ao centro ladeada pela presença de Deus-Pai_____ 188
FIGURA 82 – Refletores para teatro durante o seiscentos, de acordo com o arquiteto alemão, que estudou na Itália, Joseph Furttenbach_____190
FIGURA 83 – Cenografia do presépio napolitano _____191
FIGURA 84 – Vista de Nápoles e seus arredores _____194
FIGURA 85 – Ilusionismo criado ao integrar a paisagem natural com um cenário _____196
FIGURA 86 – Esboço em argila de um esquema cenográfico circular para o presépio napolitano_____198
FIGURA 87 – Dimmer proposto por Nicola Sabbatini em seu livro Practica De Fabricar Scene E Machine Ne'teatri, 1638 _____200
FIGURA 88 – Influência das escavações de Pompéia e Herculano nos presépios e na decoração da porcelana_____ 201

FIGURA 89 – Presença do tempo em ruína aonde seria colocada a cena da Natividade _____203
FIGURA 90 – Sebastiano Fergola. Cenas do presépio real de Caserta realizado em 1844_____205
FIGURA 91 – Vitrines isoladas com cenas específicas idealizadas para colecionadores _____206
FIGURA 92 – Presépio Cuciniello – Museu San Martino, Nápoles_____207
FIGURA 93 – Presépio Napolitano doado por Loretta Hine Howard ao Metropolitan Museum of Art, Nova York_____209
FIGURA 94 – Giuseppe Sanmartino. Scarabatolla com a Sagrada Família e a Adoração dos pastores _____210
FIGURA 95 – Scarabatolla proveniente da Certosa di San Martino, contendo o grupo da Natividade e da Adoração dos Pastores_____ 210
FIGURA 96 – Scarabatolla com a Adoração dos pastores e personagens urbanos. Meados do século XVIII _____ 210
FIGURA 97 – Scarabatolla proveniente da Coleção Perrone realizada entre o final do século XVIII, início do XIX _____ 210
FIGURA 98 – Visão idílica do tema pastoril. Manifattura di Castelli do séc. XVIII_____ 213
FIGURA 99 – O ambiente rural e suas atividades _____214
FIGURA 100 – Família camponesa em festa _____215
FIGURA 101 – Detalhe do cortejo dos Magos do Presépio Cuciniello_____217
FIGURA 102 – Banda dos Mouros pertencente ao Presépio Cuciniello __ 220
FIGURA 103 – Cena da Taberna. Convento de Santa Chiara, Nápoles___222
FIGURA 104 – Cena da Taberna. Presépio de Caserta _____222
FIGURA 105 – Cena da Igreja_____223
FIGURA 106 – Esboço de um modelo para presépio com a presença da fonte_____224
FIGURA 107 – Tarantella_____225
FIGURA 108 – Cena do fornaio _____226
FIGURA 109 – Tipos urbanos com deformidades, doenças e deficiências_____227
FIGURA 110 – Mendigos, pobreza e deficiência retratada nos personagens de presépio _____ 228
FIGURA 111 – Mulher amamendando _____ 229
FIGURA 112 – Giovanni Battista Lustri. Camponesa com paisagem de Maddaloni ao fundo _____233
FIGURA 113 – Giovanni Battista Lusieri. Camponês com paisagem de Campi Flegrei ao fundo _____ 233
FIGURA 114 – Tipos urbanos com deformidades, doenças e deficiências_ 235
FIGURA 115 – Sala do Presépio. Convento da Madre de Deus _____243

FIGURA 116 – Localização da Sala do presépio na planta da edificação do MNA _____ 245
FIGURA 117 – Montagem atual do Presépio da Madre de Deus _____249
FIGURA 118 – Personagem montado no elefante na porta de entrada da cidade. Presépio da Madre de Deus, MNA, Lisboa _____252
FIGURA 119 – Exemplo das alegorias da África, da América, Ásia e Europa de José Teófilo de Jesus, Museu de Arte Sacra da Bahia, Salvador_____253
FIGURA 120 – Tipos urbanos presentes no presépio da Madre de Deus_ 254
FIGURA 121 – Grupo do Sanfoneiro. Presépio da Madre de Deus_____ 254
FIGURA 122 – Esquema simplificado da distribuição atual dos personagens no cenário _____ 256
FIGURA 123 – Presépio das Necessidades _____258
FIGURA 124 – Detalhe da distribuição dos personagens no plano frontal do Presépio das Necessidades _____ 259
FIGURA 125 – Comparação do grupo dos Magos do Presépio das Necessidades com a gravura da série Boêmios de Jacques Callat _____260
FIGURA 126 – Algumas cenas bíblicas existentes no Presépio das Necessidades _____ 261
FIGURA 127 – Cenas do cotidiano presentes no Presépio das Necessidades_____261
FIGURA 128 – Presépio da Anunciada. Igreja de São José, Lisboa_____ 263
FIGURA 129 – Comparação da composição do primeiro plano dos presépios da Anunciada e da Madre de Deus _____265
FIGURA 130 – Anunciação à Virgem. Presépio da Anunciada, Igreja de São José, Lisboa _____266
FIGURA 131 – Presépio de Queluz. Palácio de Queluz _____267
FIGURA 132 – Maquineta do Presépio da Basílica da Estrela _____270
FIGURA 133 – Detalhe do fundo da composição do Presépio da Basílica da Estrela _____271
FIGURA 134 – Composição do cenário do Presépio da Basílica da Estrela_____272
FIGURA 135 – Algumas cenas cotidianas presentes no Presépio da Basílica da Estrela_____274
FIGURA 136 – Grupo da Adoração dos Magos grupo dos Magos foi inspirado na imagem *L'Adoration des Mages* gravada de Nicolas Dorigny _____275
FIGURA 137 – Figura do soldado romano baseada a figura do soldado assemelha-se ao desenho da *Adoração dos Magos* de Vieira Lusitano realizado_____276

FIGURA 138 – Grupo do Anúncio aos pastores baseado na gravura *Les anges annoçant aux bergers la naissance de Jèsus Christ*, de Jan Seanredram _____277
FIGURA 139 – Presépio da Sé de Lisboa_____279
FIGURA 140 – Detalhe do primeiro plano da composição do Presépio da Sé de Lisboa _____282
FIGURA 141 – Algumas cenas cotidianas presentes no Presépio da Sé de Lisboa _____283
FIGURA 142 – Fuga para o Egito. Presépio da Sé de Lisboa _____ 284
FIGURA 143 – Presépio do Marques de Belas. MNAA, Lisboa _____287
FIGURA 144 – Comparação entre a presença de grupos sacros e eventos laicos nos Presépios napolitanos e portugueses_____290
FIGURA 145 – Comparação entre o Cortejo dos Magos nos presépios napolitanos e portugueses _____291
FIGURA 146 – Comparação da técnica construtiva dos presépios napolitanos e dos portugueses _____ 293
FIGURA 147 – Relação entre a produção presepial e escultórica napolitana_____294
FIGURA 148 – Comparação entre a estrutura dos cenários dos presépios napolitanos e dos portugueses _____ 296
FIGURA 149 – Presépio Iglesia de La Anunciación del Hospital General, em Palma de Mallorca _____ 297
FIGURA 150 – Presépio pertencente ao Retábulo de Nossa Senhora de Belém de Carrión de los Condes _____298
FIGURA 151 – Retábulo da Catedral de Toledo_____298
FIGURA 152 – Presépio pertencente à Catedral de Leon_____298
FIGURA 153 – Oratório. Eugenio Gutiérrez Toricés. Século XVII_____301
FIGURA 154 – Presépio de coral. Antonio Ciminello em Trapani, Sicília. Convento de las Descalzas de Madrid, Madrid _____302
FIGURA 155 – Presépio. Francisco Salzillo. Museo Salzillo, Murcia ____ 305
FIGURA 156 – Massacre dos Inocentes. José Ginés. Academia de San Fernando, Madrid_____310
FIGURA 157 – Natividade. Fundación Bartolomeo March. Palma de Maiorca_____313
FIGURA 158 – Ambiente rural próximo à cena da Natividade. Fundación Bartolomeo March. Palma de Maiorca_____ 313
FIGURA 159 – Entrada da cidade com presença de arquitetura da região de Maiorca. Fundación Bartolomeo March. Palma de Maiorca_____315

FIGURA 160 – Comparação entre a arquitetura existente no Presépio pertencente à Fundación Bartolomeo March e a da Avenida Jamie III, em Palma de Maiorca_____ 315
FIGURA 161 – Pormenores da nova montagem do Presépio napolitano da Fundación Bartolomeo March_____ 316
FIGURA 162 – Panorama geral da primeira montagem do Presépio napolitano da Fundación Bartolomeo March_____ 317
FIGURA 163 – Belén del Príncipe, Palacio Real, Madrid_____318
FIGURA 164 – Exposição realizada nas dependências do Palacio Real de Madrid com algumas peças coleção do chamado Belén del Príncipe _____322
FIGURA 165 – Vitrine com algumas peças de José Esteve Bonet. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid_____324
FIGURA 166 – Presépio Napolitano pertencente ao Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid_____ 325
FIGURA 167 – Comparação entre a estrutura arquitetônica cenográfica do presépio napolitana do Museu de Artes Decorativas de Madrid e o Teatro de Mérida_____326
FIGURA 168 – Presépio Napolitano pertencente ao Museo Nacional de Escultura, Valladolid_____ 327
FIGURA 169 – Detalhe do cenário do presépio Napolitano pertencente ao Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid_____331
FIGURA 170 – Grupo de Natividade. Presépio Napolitano do Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid_____332
FIGURA 171 – Presépio Napolitano que integrou a Exposição Universal de 1911. Museo Nacional Nazionalle di Arti e Tradizioni Popolare, Roma _____340
FIGURA 172 – Presépio Napolitano doado por Laura Roamno e Mario Verduzio. Museo Nacional Nazionalle di Arti e Tradizioni Popolare, Roma_____340
FIGURA 173 – Composição atual do Presépio Napolitano pertencente à Basílica de San Cosma e Damiano, Roma_____ 342
FIGURA 174 – Detalhe do Presépio Napolitano da Basílica de San Cosma e Damiano, Roma, com a cena do Anúncio aos Pastores à direita_____343
FIGURA 175 – Natividade. Presépio Napolitano da Basílica de San Cosma e Damiano, Roma_____ 344
FIGURA 176 – Presépio Cuciniello. Museo di San Martino, Nápoles ____347

FIGURA 177 – Vista externa das dependências da seção presepial do Museo di San Martino, Nápoles, antes das reformas da década de 1990 _____ 355
FIGURA 178 – Presépio realizado por Lorenzo Taglioni. Museo di San Martino, Nápoles _____358
FIGURA 179 – Presépio Ricciardi. Museo di San Martino, Nápoles_____ 359
FIGURA 180 – Presépio Ricciardi após o roubo ocorrido na década de 80. Museo di San Martino, Nápoles_____360
FIGURA 181 – Presépio Ricciardi após sua remontagem idealizada por Teodoro Fittipaldi. Museo di San Martino, Nápoles_____ 361
FIGURA 182 – Alguns exemplares do conjunto conhecido como Pastori deformi. Museo di San Martino, Nápoles_____362
FIGURA 183 – Pastores no campo com ovelhas. Coleção Perrone. Museo di San Martino, Nápoles_____363
FIGURA 184 – Representação pastoril com cabras. Coleção Perrone. Museo di san Martino, Nápoles _____ 363
FIGURA 185 – Natividade com a Adoração dos pastores. Coleção Perrone. Museo di san Martino, Nápoles_____ 363
FIGURA 186 – Taberna. Coleção Perrone. Museo di San Martino, Nápoles_____363
FIGURA 187 – Reorganização da seção presepial realizada em 2002. Coleção Perrone. Museo di San Martino, Nápoles_____567
FIGURA 188 – Sala de entrada da seção presepial. Museo di San Martino, Nápoles_____368
FIGURA 189 – Conjunto proveniente da Certosa di San Martino. Século XVIII_____370
FIGURA 190 – Vitrine da Natividade com Adoração dos Pastores_____370
FIGURA 191 – Presépio da Reggia di Caserta _____372
FIGURA 192 – Mostra *La Scultura nel Presepe Napoletano del settecento* ocorrida no Palazzo Reale, Nápoles_____375
FIGURA 193 – Montagem atual realizada por Marisa Catello no Palazzo Reale, Nápoles_____ 376
FIGURA 194 – Natividade. Museo di Capodimonte, Nápoles_____ 378
FIGURA 195 – Encantador de serpente. Museo di Capodimonte, Nápoles_____378
FIGURA 196 – Presépio napolitano pertencente a Chiesa di Santa Chiara_____379
FIGURA 197 – Montagem do presépio pertencente a Chiesa di Santa Chiara antes do roubo ocorrido em 1985_____ 381
FIGURA 198 – Mostra *La Scultura nel Presepe Napoletano del settecento* ocorrida no Palazzo Reale, Nápoles_____383

FIGURA 199 – Anúncio do Anjo à Virgem. Vitrine 98. Bayerishen Nationalmuseum, Munique 387
FIGURA 200 – Anúncio do Anjo à Virgem. Vitrine 99. Bayerishen Nationalmuseum, Munique 387
FIGURA 201 – Cenas da Paixão de Cristo com figuras napolitanas. Bayerishen Nationalmuseum, Munique 388
FIGURA 202 – Vitrine enfocando o ambiente urbano napolitano na Via dei Tribunale. Bayerishen Nationalmuseum, Munique 389
FIGURA 203 – Comparação entre o acabamento dos nós nas vestes de figuras restauradas das figuras que não passaram por intervenção. Bayerishen Nationalmuseum, Munique 391
FIGURA 204 – Vitrine com peças individualizadas. Bayerishen Nationalmuseum, Munique 392
FIGURA 205 – Vitrine com cenografia baseada nas descrições de Goethe. Vitrine 106. Bayerishen Nationalmuseum, Munique 393
FIGURA 206 – Vitrine idealizada por Max Schmederer para a Adoração dos Magos utilizando figuras napolitanas. Vitrine 108. Bayerishen Nationalmuseum, Munique 394
FIGURA 207 – Presépio napolitano com cenografia circular. Vitrine 112. Bayerishen Nationalmuseum, Munique 395
FIGURA 208 – Vitrine baseada na gravura de C. Leunenschloss. Vitrine 119. Bayerishen Nationalmuseum, Munique 398
FIGURA 209 – Presépio Napolitano. Diözesanmuseum für Christliche Kunst, Freising 400
FIGURA 210 – Detalhe dos painéis pintados que ambientam o Presépio Napolitano do Diözesanmuseum für Christliche Kunst, Freising 400
FIGURA 211 – Detalhe dos elementos arquitetônicos presentes no cenário do Presépio Napolitano do Diözesanmuseum für Christliche Kunst, Freising 401
FIGURA 212 – Figuras napolitanas pertencentes ao Victorian and Albert Museum. Museum of Childhood, Londres 404
FIGURA 213 – Presépio napolitano. Metropolitan Museum of Art, Nova York 406
FIGURA 214 – Pormenor do Presépio Napolitano pertencente ao Carnegie Museum, Pittsburgh 409
FIGURA 215 – Presépio Napolitano pertencente ao Mussé des Beaux-Arts, Rouen 410
FIGURA 216 – Algumas cenas do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo 411

FIGURA 217 – Alguns personagens do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo _____412
FIGURA 218 – Fluxograma representando as etapas das atividades durante a sistematização da documentação _____421
FIGURA 219 – Formulário de abertura do banco de dados formulado para o acervo napolitano. _____427
FIGURA 220 – Ficha catalográfica visualizada dentro do formulário *Acervo Completo*, acessado a partir do menu principal_____ 430
FIGURA 221 - Informações a cerca das fotos produzidas nos diversos inventários visualizadas dentro do formulário *Acervo Completo*, acessado a partir do menu principal_____ 430
FIGURA 222 – Esboço da volumetria do cenário, década de 50 _____471
FIGURA 223 – Detalhes da montagem do cenário, década de 50_____471
FIGURA 224 – Cenário da primeira montagem na Galeria Prestes Maia, década de 50_____ 472
FIGURA 225 – Caixa de presépio portuguesa. Século XVIII. Tombo – 007mp. Museu de Arte Sacra de São Paulo _____ 474
FIGURA 226 – Presépio da Ilha da Madeira. Século XVIII. Tombo – 015mp. Museu de Arte Sacra de São Paulo _____474
FIGURA 227 – Localização do Museu dos Presépios no Ibirapuera _____ 476
FIGURA 228 – Lapinhas baianas doadas pela Prefeitura Municipal de São Paulo ao Museu dos Presépios. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo_____478
FIGURA 229 – Presépio-oratório de Sorocaba. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo_____481
FIGURA 230 – Presépio Bargueño Boliviano. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo_____481
FIGURA 231 – Presépio português de autoria de José Rabelo. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo _____481
FIGURA 232 – Presépio Equatoriano. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo_____481
FIGURA 233 – Montagem realizada na Marquise do Ibirapuera, década de 1970_____484
FIGURA 234 – Foto geral das caixas acondicionadas no corredor do Convento da Luz_____494
FIGURA 235 – Folder da mostra “História do Museu dos Presépios” ocorrida no SESC em 1985_____499
FIGURA 236 – Exemplo de folders das mostras anuais_____ 500
FIGURA 237 – Detalhe da planta da exposição realizada no Memorial da América Latina _____ 501
FIGURA 238 – Vistas da mostra_____501

FIGURA 239 – Folder da Mostra Presépios, Pavilhão Manuel da Nóbrega, 1996 502
FIGURA 240 – Detalhes da mostra 503
FIGURA 241 – Montagem da exposição 503
FIGURA 242 – Exemplos de degradações observadas durante a montagem no Ibirapuera 504
FIGURA 243 – Detalhes da montagem 509
FIGURA 244 – Plantas da montagem de 1999 510
FIGURA 245 – Detalhe da maquete em processo final de acabamento com a inserção de alguns personagens para o ajuste das cenas 510
FIGURA 246 – O cenógrafo responsável pela montagem, Silvio Galvão, realizando os últimos ajustes 510
FIGURA 247 – Comparação entre o Presépio Português (Tombo 7) pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo e o Presépio das Necessidades do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa 516
FIGURA 248 – Presépio da Ilha da Madeira (Tombo 15) pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo 517
FIGURA 249 – Comparação da Lapinha baiana com a volumetria cenográfica dos presépios portugueses 518
FIGURA 250 – Comparação entre os Presépios peruanos e os Oratórios mineiros 520
FIGURA 251 – Presépio Bargueño Boliviano pertencente ao MAS 521
FIGURA 252 – Provável citação à Lagoa de Chaxa habitada por flamengos. Notar a presença de lhamas substituindo camelos 522
FIGURA 253 – Provável alusão à superfície de rochas vulcânicas da Cordilheira ou à Quebrada de Jerez 523
FIGURA 254 – Portas laterais do presépio com referências à arquitetura local 524
FIGURA 255 – Detalhe da apropriação de formas eruditas hispânicos-mudejar reproduzidas livremente à maneira da arquitetura mestiça barroca andina do século XVIII 525
FIGURA 256 – Detalhe de edificações na Cidade de El Alto na Bolívia. Núcleo urbano novo com edificações criadas a partir da livre sobreposição de elementos do colonial regional 525
FIGURA 257– Menção a galerias com pórticos – tipologia utilizada tanto nos pátios internos conventuais quanto fachada de prédios públicos e residenciais 526
FIGURA 258 – Menção a galerias com pórticos – tipologia utilizada tanto nos pátios internos conventuais quanto fachada de prédios públicos e residenciais 527

FIGURA 259 – Presépio Equatoriano pertencente ao MAS_____529
FIGURA 260 – Comparação entre a caixa do presépio Equatoriano com a Natividade do Sec. XV, localizada na Cateral de Leon, Espanha_____529
FIGURA 261 – Comparação da influência da estrutura retabular nas caixas de presépio_____530

LISTA DE ABREVIAÇÕES

CCFMS – Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais

IPCR – Instituto

MAS – Museu de Arte Sacra de São Paulo

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNA – Museu Nacional do Azulejo

MP – Museu dos Presépios

INTRODUÇÃO

Esse projeto de doutorado diz respeito ao estudo do Presépio Napolitano no âmbito internacional e sua comparação com o exemplar existente no Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS).

Diversos museus europeus e o Metropolitan Museum of Art em Nova York possuem ou exibem regularmente exemplares relevantes desta tipologia presepial napolitana. Muitas destas coleções contam com modelos expográficos e cenografias de diversas épocas os quais podem auxiliar na avaliação e na elucidação das problemáticas expositivas do núcleo napolitano pertencente ao MAS.

Na década de 50, após a exibição na Galeria Prestes Maia do conjunto napolitano adquirido por Francisco Matarazzo Sobrinho, um grupo de intelectuais paulistanos, juntamente com o mecenas e industrial, tive a ideia de criar um museu dedicado ao universo presepial. Assim, surgiu o Museu dos Presépios (MP), que permaneceu aberto ao público na Marquise do Ibirapuera de 1970 a 1985. Ao final desse período, ele foi desmontado devido a problemas de manutenção da edificação e enviado ao MAS. Este ato pensado em prol da conservação dos exemplares e na segurança dos funcionários do museu e do público significou o esvaziamento conceitual da coleção que jamais voltou a ter um espaço próprio que permitisse o mesmo tratamento museografico inicial. Ademais, ele também contribuiu para o declínio de sua importância dentro do contexto paulistano das artes.

O estudo da coleção do Presépio Napolitano realizado durante a dissertação de mestrado intitulada ***Preservação e conservação do Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo: percurso metodológico para a elaboração de um inventário científico*** demonstrou a estreita ligação entre o conjunto vindo de Nápoles e o surgimento desse valioso Museu. De fato, ele cumpria um importante papel ao exibir peças de diversas localidades do mundo. Percorrendo seu espaço era possível vislumbrar como a Natividade era

concebida nas diversas culturas e em diferentes épocas. Assim, consideramos relevante traçar o seu histórico, elucidar a vinculação existente entre o Núcleo Napolitano, o Museu dos Presépios e o Museu de Arte Sacra de São Paulo e tecer posteriores comparações entre os seus principais núcleos para avaliar como as questões cenográficas estruturavam-se nas diferentes localidades da produção presepial.

Ao longo da pesquisa de mestrado, conseguimos reunir a documentação a cerca do Presépio Napolitano e do Museu dos Presépios. Durante esse trabalho, encontramos documentos que estavam separados fisicamente e que foram essenciais para a elaboração tanto do histórico do conjunto napolitano, quanto do Museu dos Presépios. Na Fundação Bienal de São Paulo foi possível localizar as cartas trocadas entre Matarazzo e seu advogado na Itália, algumas fotos e publicações sobre presépios que haviam ficado na Fábrica Matarazzo após a doação do conjunto à cidade de São Paulo. Nos arquivos do MAS, obtivemos o restante dos documentos.

Após a reunião de todas as informações a dissertação de mestrado discorreu sobre esse processo e apresentou um histórico da coleção napolitana informando dados sobre a aquisição das peças, montagens, catalogações, exposições temporárias, análises sobre conservação e relatos de restaurações. Agora, cabe uma ampliação desses relatos, incluindo a formação do Museu dos Presépios e seus percalços até sua dissolução. Além de uma análise sobre seus núcleos, as consequências de sua incorporação no acervo do MAS e de um estudo comparativo entre a coleção paulistana e outros conjuntos mundiais.

O primeiro capítulo apresenta um breve histórico sobre a representação da Natividade e o surgimento dos presépios em vários centros europeus, procurando apenas introduzir o tema. De fato, o aprofundamento deste assunto seria corpus para outras investigações que não são o foco de nosso estudo. Já que nosso objetivo é tratar especificamente a produção napolitana, enfatizamos a revisão bibliográfica que realizamos sobre o histórico de sua tradição e de

seus principais mestres. Na verdade, mesmo na Itália poucas referências tratam o tema de forma científica, confrontando documentos e questionando as fontes. Nesse sentido, os ensaios de Gennaro Borelli e de Franco Mancini são os de maior importância, e foram os quais utilizamos como base para tecer os aspectos de cunho historiográficos.

Na sequencia, o segundo capítulo ocupa-se das questões cenográfica dos núcleos napolitanos, de seus grupos cênicos e de seus personagens típicos. Apresentamos um histórico dos modelos expositivos dos conjuntos napolitanos desde o século XIV até as montagens atuais. A partir do panorama das mudanças de gosto expográfico ocorrida ao longo dos séculos, compreendemos o contexto atual das coleções e das escolhas impetradas à museografia dos acervos.

Já, o terceiro capítulo trata dos conjuntos napolitanos do setecentos que atualmente integram museus e igrejas e de outras escolas presepiais que dialogam com esta tipologia escultórica. Nesse sentido, avaliamos a produção portuguesa para tecermos comparações com as realizações napolitanas. Assim, visitamos e analisamos os seguintes conjuntos em Lisboa: Presépio da Basílica da Estrela, Presépio das Necessidades, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), Presépio da Madre de Deus, pertencente ao Museu do Azulejo, Presépio da Sé de Lisboa, Presépio da Igreja de São José e Presépio dos Marqueses de Belas, também pertencente ao MNAA. No que concerne aos núcleos napolitanos pertencentes a acervos situados fora de Nápoles, levantamos a influência da cultura local na montagem de suas cenografias. Para tanto, realizando uma vasta pesquisa bibliográfica e visitamos os seguintes núcleos: em Madrid, o Museo de Artes Decorativas, em Valladolid, o Museo Nacional de Escultura, em Roma, o Museo Nazionalle delle Arti e Tradizioni Popolare e o conjunto pertencente à Basilica di San Cosma e Damiano, em Munique, os núcleo do Bayerishen Nationalmuseum, em

Freising, o conjunto pertencente ao Diözesanmuseum für christliche Kunst e em Londres, os exemplares acondicionados no Museum of Childhood.

Por fim, reavaliamos as informações levantadas na pesquisa de mestrado a cerca do conjunto napolitano pertencente ao MAS e ampliamos as discussões discorrendo a cerca da formação e dissolução do Museu dos Presépios. Ademais, abordamos questões relativas à cenografia de alguns núcleos da coleção. Todas essas informações encontram-se no capítulo quatro.

Vale ressaltar, que, até o momento, a escultura dos presépios foi estudada principalmente por colecionadores, antiquários e restauradores com finalidades eminentemente práticas, vinculadas ao estudo dos materiais e das características das próprias obras. Poucas são as obras destinadas a este gênero foram fruto de uma investigação científica. O trabalho aqui proposto partiu da cuidadosa analise dos dados documentais e bibliográficos e do estudo comparativo entre as obras existentes em São Paulo e em coleções internacionais para aborda a problemática da expografia desses conjuntos. Desta maneira, pretendemos contribuir para tanto para divulgação dos acervos mundiais do gênero quanto do núcleo paulistano, visando uma melhor conservação de um amplo setor do patrimônio, o qual possui poucas referências sistemáticas.

CAPÍTULO 1 – Histórico dos núcleos presepiais

1.1) PRESÉPIO E NATIVIDADE: panorama histórico

O conceito de presépio como escultura móvel desenvolve-se no início do século XIII. Todavia, é impossível abordar a História do presépio sem mencionar as primeiras manifestações da representação da Natividade e seu desdobramento iconográfico. Apesar de se referir a uma mesma temática, o presépio é uma manifestação artística ligada ao campo da escultura móvel. Assim, a princípio, excluem-se as pinturas e relevos que tratam do tema do Nascimento de Cristo. Este é um ponto controverso, pois diversos autores partem das primeiras manifestações da Natividade para explicar o fenômeno presepial e consideram todos os diversos campos como um único registro. De fato, ao tratar dos presépios é inevitável observar os desdobramentos da representação da cena da Natividade na pintura, as contribuições das encenações sacras e as discussões no campo da escultura. Contudo, deve-se marcar claramente a distinção da contribuição de cada tipologia específica e se ater ao fato de que o conceito de presépio como escultura autônoma ocorre após os acontecimentos da noite franciscana de Greccio.

A palavra **presépio** originou-se do latim *praesepe* que significa concomitantemente estábulo e manjedoura, local no qual Cristo nasceu segundo o Evangelho de São Lucas. Contudo, a história do Nascimento é permeada de dados contraditórios, aliada às poucas narrativas bíblicas existentes. Nos textos bíblicos de São Mateus e São Lucas encontramos breves registros e relatos sobre a *Anunciação*, o *Nascimento*, a *Adoração dos pastores*, a *Adoração dos Reis Magos*, a *Apresentação de Jesus no templo*, a *Fuga para o Egito* e o *Massacre dos inocentes*. Contudo, tanto o local, quanto a data e as circunstâncias dos acontecimentos são incertos.

A Igreja estipulou a celebração litúrgica do nascimento no dia 25 de dezembro sem qualquer embasamento factual. Mesmo entre os evangelistas não há um consenso a respeito do ano, quanto mais dados relativos ao dia.

Mateus situa a natividade durante o governo de Herodes, findado em 4 A.C. e Lucas localiza-a durante o recenseamento instaurado pelo imperador Augusto, ocorrido em 6 D.C. Eventos com uma divergência cronológica de pelo menos dez anos. De fato, a data foi fixada por questões litúrgicas somente no século VI. Anteriormente, ela figurou em 6 de janeiro juntamente com as festividades da Epifania. Somente após 534, ela passou a coincidir com o solsistio de inverno[1]. Como enfatiza Réau(1957, Tome II, p. 214): "Le Messie est en effet souvent compare au Soleil (1): il est celle du **solstice d'hiver.** C'est pourquoi on fait coincider la fête avec la renaissance annuelle de l'astre solaire."[2] No que tange ao local, Lucas indica Belém, pois a lei do recenseamento exigia que as pessoas retornassem às suas cidades natais. Somente as mulheres grávidas estavam isentas de tal obrigação. Mesmo assim, segundo a tradição, Maria teria acompanhado seu esposo, dando a luz durante sua estada em Belém. Já Marcos e João apontam a cidade de Nazaré. Quanto as circunstancias do Nascimento, Mateus (Mt 2,1) diz apenas: "Tendo, pois, nascido em Belém de Judá, no tempo do rei Herodes, eis que os magos vieram do oriente a Jerusalém*",* e Lucas (Lc 2,7) complementa: "deu à luz seu filho primogênito, e, envolvendo-o em faixas, reclinou-o num presépio[3]; porque não havia lugar para eles na hospedaria". Entre os dois evangelistas há uma divergência. Mateus aponta que o nascimento ocorrera em casa e Lucas indica que fora em um estábulo/manjedoura. Um dos mais antigos exemplares remanescente, datado de meados do século IV, apresenta Cristo na manjedoura adorado pelo Magos e se encontra conservado no Museu Pio Cristiano, no Vaticano. Ao final, esta versão prevaleceu e deu origem às representações tridimensionais autônomas da Natividade: os presépios.

[1] A data também pode ter uma influência das festividades pagãs, já que coincidia com as Saturnálias romanas e a festa de Mitra, Deus do Sol Persa. Comemorações que a Igreja procurava suplantar, substituindo-as por eventos cristãos.
[2] "De fato, muitas vezes, o Messias é comparado ao Sol (1): é o solstício de inverno. É por isso que se coincide as festa com o renascimento anual do astro solar.". Tradução da autora.
[3] Manjedoura, em latim *praesepium.*

Outro embate relativo ao ambiente do nascimento é se ele ocorrera dentro de um estábulo ou em uma gruta. Enquanto Lucas aponta a primeira versão, os Evangelhos apócrifos seguem em outras direções. Tanto o Protoevangelho de Tiago, quanto o Evangelho do Pseudo-Mateus, quando o *Diálogo com Trifon* (7,1) de Justino Mártir descrevem o nascimento em uma gruta no deserto. Enquanto no ocidente prevaleceu a versão de Lucas, na arte bizantina, a iconografia seguiu a versão da gruta. Esta acabou por influenciar a arte italiana dos séculos XII, XIII e XIV e figurar nas representações presepiais em diversos momentos.

Ainda, cabe assinalar as discussões teológicas acerca das circunstâncias do parto, ou seja, se a mesma foi de natureza divina ou não, se ele foi concebido com dor ou sem dor, e quais personagens testemunharam-no.

Com a difusão do cristianismo, cada vez mais, a cena da Natividade foi representada e ganhou novos detalhes na imaginação dos artistas. Dados aos escassos detalhes sobre a Noite Santa nos Evangelhos Canônicos, a difusão desses novos elementos dentro da tradição popular ocorreu através dos Evangelhos Apócrifos. Assim, a cena permeou-se de elementos, como anjos, pastores, parteiras, animais e a comitiva dos Magos.

Inicialmente, as primeiras evocações da cena da Natividade limitavam-se à adoração da manjedoura[4]. Posteriormente, a representação iconográfica da Natividade contou com duas versões distintas. De um lado, a variante bizantina promoveu a versão de que a Virgem concebeu o menino através de um parto natural. Assim, nas representações, ela aparecia extenuada, enquanto uma parteira presta-lhe auxílio (Fig.1) Ao seu redor, surgiam a figura do boi, do burro e São José. Esse esquema pode ser contemplado no relevo em

[4] Durante o século IV, o Papa Libério impulsionou o culto do presépio ao mandar edificar a Basílica de *Santa Maria ad Praesepe*, atual *Santa Maria Maggiore* em Roma e ao instituir em 354 a festa da natividade no dia de Natal. Nesta época, dentro da igreja adorava-se o simulacro simbólico da manjedoura. Algumas tábuas em madeiras imitando a manjedoura eram colocadas no altar para que fossem cultuadas durante a missa da noite de Natal.

marfim da cadeira do Bispo Maximiano, na Catedral de Ravena, datado de meados do século VI.



FIGURA 1 – Desconhecido da região de Meuse-Rhine. *Natividade*. Painel a óleo, 33 x 21 cm. Antuérpia, Museu Mayer van der Bergh.

Fonte - WOOD, Jeremy. **The Nativity**. London: Scala Books, 1992. 64p. (Themes in Art).p. 8.

A presença da parteira junto a Maria é relatada parte no Protoevangelho de Tiago, no Protoevangelho de Tiago Menor, e parte na *Lenda Dourada*. Todavia, foi o Evangelho do Pseudo-Mateus que apontou os nomes das duas parteiras: Salomé e Maia. O texto descreve que ao se aproximar do momento do parto, São José foi ao encontro de uma parteira para auxiliar Maria. Durante o Nascimento do menino, esta ficou surpresa com o aparecimento da luz divina e no caminho de volta, ao encontrar com Maria Salomé, relatou-lhe o ocorrido. Descrente dos fatos, Salomé pediu que fosse ao encontro da Virgem e ao tocá-la sua mão ardeu em chamas[5]. De outro lado, há a versão da arte ocidental,

[5] Durante a reforma e a contrarreforma, esta crença foi reprovada pelos teólogos e ,apesar de sua popularidade, teve que ser abandonada das representações artísticas.

recorrente no final da Idade Média, a qual apontava para um nascimento divino, sem as dores do parto. Assim, a Virgem era representada ajoelhada em adoração. Esta versão sobressaiu-se e após o século XIII, os artistas começaram a abandonar a versão apócrifa. Contudo, estas variações iconográficas perduraram até o Concílio de Trento, quando a doutrina Cristã ratificou a concepção divina do nascimento em detrimento a um parto natural.

Outros elementos presentes dentro da cena do Nascimento ao lado da manjedoura são o boi e o burro. Sua origem advêm do Protoevangelho de Tiago, confirmando passagens visionária de Isaías (Is1,3) "O boi conhece seu possuidor, e o asno, o estábulo do seu dono; mas Israel não conhece nada e meu povo não tem entendimento*"*. De acordo com a *Lenda Dourada*[6], a inclusão do boi e do burro nos acontecimentos da Noite Santa possuiria a seguinte explicação: Maria fora a Belém no lombo do burro e José levara o boi consigo para auxiliá-lo no pagamento de eventuais taxas. Outra interpretação para a presença dos animais na cena seria uma possível alusão aos que aceitaram a Igreja e ergueram a cabeça em direção a Cristo, como o boi, e aos que permaneceram na ignorância (remetendo ao judaísmo) e abaixaram suas cabeças como o burro. Há também uma explicação simbólica de que os animais aludiriam aos dois ladrões presentes no momento da Crucificação.

Após o século VIII[7], as cenas do Nascimento e Ressurreição de Cristo passam a ser temas recorrentes dos 'mistérios', representações sacras que dramatizavam a vida de Cristo dentro das Igrejas durante as importantes festas litúrgicas. Apesar de pertencerem mais ao âmbito do teatro, elas foram decisivas para o surgimento do modelo presepial contendo o Cortejo dos Magos, Pastores e Anjos, pois forneceram elementos plásticos e teatrais à cena da Natividade. Ainda, foi através dessas representações que se iniciou a mistura

[6] Livro que contém diversas histórias sobre a vida de Cristo e dos Santos e que foi compilada no final do século XIII por Jacobus de Voragine.
[7] GARGANO, 1997, p.10

entre o sagrado e o profano, ou seja, dos personagens sacros com os tipos vindo do povo[8].

Durante as festividades do Natal, a encenação era feita dentro da Igreja ao redor da cena da manjedoura com o Menino, José, Maria, o boi e o burro e, em certos locais, com a presença de alguns anjos. Ao se anunciar o nascimento, o povo e o clero glorificavam o menino, alguns fiéis vestidos de pastores realizavam oferendas e, ao final da missa, cabia aos presentes a difusão da boa nova. A dramatização continuava no Dia de Reis, quando três clérigos, representando os Magos, entravam na igreja, seguidos por um cortejo, dirigiam-se ao altar e indagavam aos fiéis o que eles estavam a procurar. Estando o presépio escondido por uma cortina, a multidão respondia que buscava pelo Rei dos reis que fora anunciado pelo aparecimento de uma estrela. Nesse momento, a cortina era aberta e a cena da Noite Santa revelada. Então, os Magos de joelhos ofereciam ao menino ouro, mirra e incenso[9].

Com o passar do tempo, a religiosidade desse tipo de espetáculo acabou se enfraquecendo e se contaminando de tradições populares. Tamanha laicização levou o papa Inocêncio III a decretar em 1207 sua proibição dentro do âmbito eclesiástico. Contudo, em 1223, São Francisco de Assis conseguiu uma permissão papal para celebrar o Nascimento. O franciscano propôs reviver a Noite Santa em uma gruta nos arredores de Greccio por meio de uma encenação que não contava com atores para representar São José, a Virgem e o Menino. Apenas uma manjedoura fora colocada para simbolizar a presença de Cristo, e o público atuou como pastores em adoração. Esta interpretação ganhou fama e se permeou de lendas que relatavam a presença de Cristo, revelando-se na manjedoura a São Francisco.

[8] Ibidem.
[9] MIGLIACCIO, Luciano; MIGLIACCIO, Alessandro. *As Origens do Presépio.* In: WALKER, José Roberto. **Presépio Napolitano de São Paulo**. p. 37-45.

A atribuição a São Francisco de patrono Universal do presépio é recente. Desde 1986, a ele é conferido a difusão dessa tradição. Não que a noite de Greccio seja considerada a primeira noite do presépio, mas ela contribuiu para a sua difusão popular, fornecendo novos elementos a sua representação ao inseri-lo dentro da paisagem natural, em um vale rodeado por pastores da região e pelo povo, tratando os mistérios e dramas sacros como eventos comuns. Isso estimulou os franciscanos a dissiparem o culto à Natividade e perpetuar o gosto pelo presépio por toda a Europa.

Cerca de setenta anos depois de seu ocorrido, a noite de Greccio foi retratada por Giotto (1266-1337) no décimo terceiro afresco do ciclo que ele realizou para a Basílica Superior de Assis (Fig. 2). De fato, essa composição teve o mérito renovador de colocar a representação franciscana como uma realização histórica, ao invés de tratá-la como um feito fabuloso. Toda a cena da foi apresentada como se estivesse ocorrido no presbitério da basílica. Sua composição é articulada em primeiro plano e o espectador pode dialogar com as figuras, aproximando-se do acontecimento e entrando na composição pictórica como se fizesse parte integrante da cena. Assim, o campo pictórico torna-se uma continuidade de próprio espaço do espectador. As formas das figuras também contribuem para dar este efeito tátil. Elas já não são mais ícones etéreos, e sim, formas robustas, carnais, com massa corporal.



FIGURA 2 – Giotto. Presépio de Grecio, de A vida de São Francisco, 1296, afresco, 270 x 230 cm, Basílica de São Francisco de Assis, igreja superior, Assis.
Fonte – ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana – De Gioto a Leonardo**. São Paulo: Cosac & Naif., 2002. vol 2. p. 51.

Neste ponto, cabe mencionar as esculturas de Nicola Pisano (-1278). Seu contato com as esculturas clássicas, aliado a inspirações na arte gótica do norte da Europa, levou-o a abandonar o caráter rígido e estilizado da produção local, caminhando na busca de soluções formais que retratassem convincentemente a plasticidade humana.

Na Toscana[10], ele incorporou outros elementos a seu trabalho. Em seu púlpito para o Batistério de Pisa (1260), ele não só se antecipou ao

[10] Como se sabe, os artistas desta região anteciparam certas soluções que mais tarde seriam comuns na História da Arte e do Presépio. Neste local, a cena da Natividade seguiu um caminho próprio, misturando figuras do mundo popular ao lado das religiosas. Vale ressaltar as contribuições de Giovanni Pisano, filho de Nicola, Luca Della Robbia, Andrea Della Robia e Antonio Rosselino. Os presépios mecânicos são outra tipologia particular da região, em especial os notórios exemplares executados por Bernardo Bountalenti (1536-1608). Aos quinze anos, ele realizou uma peça a pedido do Duque Cosimo de Médici, na qual utilizou o artifício cênico de projetar sombras como em uma lanterna mágica. Posteriormente, os artistas presepistas utilizaram este recurso com frequência em seus trabalhos. Entretanto, da mesma forma que a arte do presépio aflorou precocemente na região, já no século XVII ela não era digna de grande ênfase.

Renascimento, aperfeiçoando a representação escultórica através de seus estudos da Arte Romana, como também, trouxe elementos profanos para as cenas sacras (Fig. 3); este é "de certo modo um verdadeiro presépio, onde o sagrado, pode dizer-se, parece ceder lugar ao profano." (GARGANO, 1997, p.38) 38). Segundo Gargano, o artista parecia estar mais preocupado em tratar os detalhes menores da cena do que em representar o tema sacro. Gombrich demonstra a mesma sensação ao descrever o relevo, principalmente quando aborda o rebanho de ovelhas:

> Mas, se a cena parece um pouco congestionada e confusa, o escultor logrou, não obstante, dar a cada episódio seu lugar próprio e com profusão de vívidos detalhes. Podemos ver como ele se deleitou em toques de observação como o bode do canto inferior direito, coçando o focinho com o casco, e perceber quanto devia ao estudo da escultura clássica e cristã primitiva...(GOMBRICH, 2001, p.148)



FIGURA 3 – Nicola Pisano. Anunciação e Natividade, detalhe do púlpito da Batistério de Pisa.
Fonte - ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana – Da antiguidade a Duccio**. São Paulo: Cosac & Naif., 2002. vol. 1. p. 368.

Apesar do resultado final de seu relevo ainda estar repleto da tradição medieval, essa obra tem particular interesse, pois foi a primeira do gênero a ser

assinada por um artista de renome. Ademais, cabe ressaltar como a partir desse momento deu-se a valorização da solidez tridimensional escultórica e a sua introdução na representação bidimensional, permitindo o abandono da tradição bizantina em direção ao grande 'salto' da pintura humanista do renascimento.

De igual importância, foi a nova relação arquitetônica instaurada entre parede e imagem criada por Arnolfo Di Cambio em Santa Croce. Nesse momento, ele a conduziu como representação cênica, transformando a parede em espaço autônomo e vivo em contraponto ao jogo estático dos pilares. A este respeito Argan (2002, 3 vol., p.45) coloca:

> Em uma arquitetura-representação, o afresco cria uma espacialidade própria, autônoma e distinta, mas estruturalmente não diversa da espacialidade criada pelas paredes; e as igrejas citadinas das poderosas ordens mendicantes (os franciscanos são os principais contratantes de projetos de Giotto e para eles Arnolfo constrói Santa Croce) recobrem-se em poucos decênios, em toda Itália, de afrescos "giottescos", algumas vezes de altíssimo nível, outras medíocres ...

Vale ressaltar que este mesmo trio (Nicola Pisano, Giotto, Arnolfo Di Cambio), que foi o pilar constitutivo da arte italiana, também seria o responsável pelas diretrizes que o presépio tomaria, ou seja, pelo caminhamento em direção a uma representação autônoma e móvel.

Na verdade, o primeiro presépio propriamente dito, com figuras autônomas que possuíam um valor próprio na cena, foi realizado em mármore por Arnolfo di Cambio para a Basílica de Santa Maria Maior, em Roma, em 1289 (Fig. 4).

Atualmente, existe uma polêmica se o presépio de Arnolfo seria realmente o mais antigo. Como Gargano aponta, durante uma intervenção de conservação-restauração recente, algumas imagens em madeira policromada de um entalhador desconhecido, pertencente ao complexo de Santo Estevão das Sete Igrejas, em Bolonha, foram datadas por volta de 1250 (Fig. 4). Até então, essas esculturas eram conhecidas pela policromia realizada por Simone de

Crofissi em 1370. Esta nova datação faria delas o mais antigo dos presépios. Para minimizar a polêmica, Gargano (1997, p.11) propõe a seguinte tese:

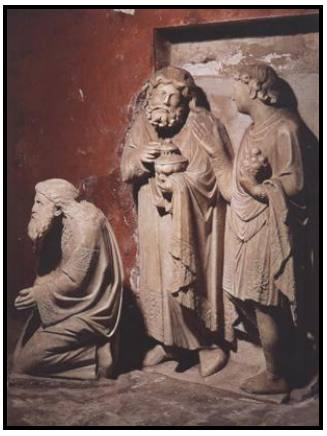
> A questão permanece em aberto. Mesmo assim, pode-se arriscar a tese de que durante o século XIII, enquanto os escultores toscanos procuravam representar a natividade de modos diferentes, esforços semelhantes tinham lugar em Emília, com artistas que trabalhavam em madeira.

e defende-a com a seguinte argumentação:

> Um dos frades responsáveis pelo grupo do Martírio, classificado como uma Adoração dos Magos, crê que a região de Emília foi o cadinho de uma arte extraordinária, a qual, ao contrário da arte Toscana, não teve admiradores contemporâneos adequados (GARGANO, 1997, p.11)



A) Desconhecido de Bolonha. Três das cinco esculturas do complexo de Estevão das Sete Igrejas, em Bolonha. Datadas à volta de 1250, após um restauro recente, policromadas em 1370 por Simone de Crocifissi.
Fonte – GARGANO, Pietro. **O presépio – oito séculos de história, arte e tradição**. Lisboa: Reaplicação, 1997. p.16.



B) Arnolfo di Cambio. Os Reis Magos. Igreja de Santa Maria Maior, em Roma, 1289.
Fonte – GARGANO, Pietro. **O presépio – oito séculos de história, arte e tradição**. Lisboa: Reaplicação, 1997. p.17.

FIGURA 4 – Detalhes de dois dos mais antigos presépios.

Apesar dos acontecimentos da noite de Greccio, a cena da Natividade não sofreu nenhuma alteração iconográfica desde suas primeiras representações até o século XIV. Nesta época, Maria e, por vezes, São José passaram a ser

representados ajoelhados ao lado de Cristo, posição a qual exerceu enorme influência na figuração do presépio e é recorrente até hoje.

Um exemplo dessa nova tradição pode ser observado no armário da Sacristia franciscana de *Santa Croce de Florença*, o qual o pintor florentino Taddeo Gaddi[11] pintou em 1340. A cena da Natividade, inspirada na composição do afresco de Giotto, apresenta Maria cobrindo maternalmente Jesus, enquanto José ora e alguns pastores adoram o menino (Fig. 5). Em 1359, Andrea di Cione realizou um painel de mármore em baixo-relevo seguindo esse novo esquema iconográfico, modelo que se impôs na arte ocidental. Ainda, podemos citar a miniatura franco-holandesa de Pol de imbourg, data por volta de 1415, a natividade alemã de Rosgarten de 1420, dentre outras. Como Réau aponta, as mudanças iconográficas ocorridas no século XV poderiam ser explicadas pelas visões místicas de Santa Brígida:

> Il est donne évident que la vision de sainte Brigitte, préparée par tout un mouvement mystique qui remonte par-delà le Pseudo-Bonaventure jusqu'à Saint Bernard, a renouvelé le thème de la Nativité non seulement em Italie, mais dans toute l'Europe.[12] (RÉAU, Tome II, 1957. p.226).

[11] Taddeo Gaddi foi aluno de Giotto e esteve ao seu lado por quase 24 anos. Provavelmente, seu trabalho (As histórias de Nossa Senhora) na Capela Baroncelli em Santa Croce fora realizado sob supervisão do mestre.
[12] "É evidente que fez a visão de Santa Brígida, preparada por todos os movimentos místicos que a antecerderam, de Pseudo-Boaventura a São Bernardo, renovou o tema da Natividade não só a Itália, mas em toda a Europa.". Tradução da autora.



FIGURA 5 – Taddeo Gaddi. Natividade, Florença.

Já a Natividade pintada por Robert Campin (Dijon, Musée de la Ville) é um exemplo da fusão do esquema ocidental da adoração com a tradição bizantina anterior (Fig. 6). Nesta pintura, Maria aparece em uma túnica branca, de joelhos, adorando o menino o qual se encontra nu, deitado diretamente no chão. Do outro lado, São José segura uma vela, provavelmente, simbolizando a iluminação divina da criança. De fato, esta parte específica da representação pictórica parece derivar das visões místicas de Santa Brígida (1303-1373). Em seus escritos encontramos a seguinte descrição:

> Vejo uma virgem de extrema beleza, [...] vestida com um manto branco e uma túnica delicada, na qual vejo perfeitamente seu corpo de virgem [...] com ela está um homem velho, de grande honra, [...] o qual traz uma vela acessa para a virgem. (WOOD, 1992, p. 8).

Ainda, estavam presentes na cena os elementos iconográficos da tradição anterior, ou seja, as duas parteiras, os pastores, os animais e alguns anjos.

Como Réau (Tome II, 1957, p.222) observa: "Ce petit scénario prouve que le théâtre des Mystères avait maintenu à cette date la popularité de la legende que l'Église ne songeait pas encore à mettre à l'index."[13]. De fato, este motivo tornou-se recorrente nos retábulos policromados flamengos do final do quatrocentos e também adentrou na tradição germânica. Por vezes, algumas representações alemãs também tratam do banho do recém-nascido, na maioria dos casos realizado pelas parteiras e, extraordinariamente, pela Virgem ou por São José[14]. Réau atenta para esta ocorrência no retábulo das Clarissas da Catedral de Colônia.

Outra variação tardia incorporada à iconografia da Natividade foram os anjos. Sua presença ocorre em três momentos da narrativa: guiando os Magos, durante o Anúncio aos Pastores e em Adoração ao Menino. Após o século XV, os anjos aparecem com maior frequência em veneração, não só cultuando o neonato, mas tocando instrumentos em sua homenagem.

[13] "Esta cena demostra que o teatro dos Mistérios manteve até aquela época a popularidade da lenda de que a igreja desejava extinguir.". Tradução da autora.

[14] Há divagações teológicas a cerca desta representação, já que ela não encontra respaldo nem nas fontes canônicas nem nas apócrifas. A discussão surge a partir da concepção. Se ela fora pura, o nascimento também o seria e não haveria necessidade de um banho de purificação. Alguns autores justificam o fato como um ritual simbólico do batismo.Tal iconografia, popular na Idade Média, caiu em desuso no século VX.



FIGURA 6 – Robert Campin. Natividade. Painel à óleo, 85 x 71 cm, 1425. Musée de la Ville, Dijon.
Fonte – BECKETT, Wendy. **História da Pintura.** São Paulo: Ed. Ática, 1997. p.60.

Associados a cena da Natividade temos outras duas dramatizações ligadas aos Pastores e aos Magos. No que tange aos pastores, temos duas ocorrências iconográficas: o episódio do Anúncio aos Pastores, presente na representação cristã desde seus tempos mais remotos, pautados no Evangelho de Lucas (2, 8-15) e a cena da Adoração dos Pastores, incorporada às composições após o final do século XV, segundo o texto de Lucas (2, 15-21). Após o século XVII, sua representação envolve-se de elementos bucólicos e com acenos pastoris. Já a Adoração dos Magos advém do Evangelho de Mateus (2, 1-12). Os Magos do Oriente chegam a Jerusalém guiados pela aparição da estrela miraculosa. Como os demais Evangelhos canônicos não fazem nenhuma outra menção a esta passagem, a cena foi complementada através de informações presentes nos textos Apócrifos de Tiago Menor, do Pseudo- Mateus e no Evangelho Árabe da infância. Iconograficamente, eles estão presentes nas representações desde as pinturas das Catacumbas (Fig.7). Não se tem registro do número de Magos.

Com o passar do tempo a composição das cenas alterou-se até chegar a três personagens, configuração que se encaixava melhor com os aspectos simbólicos da Santíssima Trindade. Outro aspecto simbólico, que reforçou esse número, surgiu no século XII, quando eles foram associados aos três continentes: Ásia, África e Europa. Para tanto, a representação incorporou tipologias físicas distintas para diferenciá-los.



FIGURA 7 – Adoração dos Magos. Catacumbas de Priscilla.
Fonte – http://historica.me/photo/adoracao-dos-magos-, acessado em 16 de dezembro de 2011.

Conforme salientamos anteriormente, ao longo dos séculos XIV e XV, a imaginação dos artistas foi inspirada pela vasta produção literária a cerca dos mistérios marianos e cristãos (tais como, a *Lenda Dourada*, de Jacobus da Varagine; *Stabat Mater Speciosa* de Fra Jacopo Benedetti (1230-1306), conhecido como Jacopone da Todi; as *Cem meditações* de um anônimo, contendo, por exemplo, a *Salve Rainha*; a *Vida de Cristo* de Ludolfo da Saxônia) associada ao material extraído da Bíblia, às visões místicas e aos Evangelhos Apócrifos. Ademais, a difusão da noite de Greccio, pelos franciscanos, proliferou o gosto pelo presépio por toda a Europa.

Paralelamente, o teatro sacro e a representação de autos religiosos, através da utilização de bonecos de marionete, estiveram fortemente presentes nos principais locais em que o presépio se desenvolveu e com certeza, deixaram

um quê de sua contribuição. A fusão produzida por esses espetáculos, misturando os atos religiosos a serem narrados com as cenas profanas cotidianas, ofereceu elementos plásticos, cenográficos e teatrais que mais tarde terminariam por renovar a representação dos presépios. Contudo, a mistura de elementos profanos diminuía a religiosidade dos espetáculos e em nada agradava aos interesses da Igreja. Com o intuito de competir com essa tradição popular, ela passou a favorecer a realização dos presépios nas igrejas e nas casas dos fiéis.

Apesar de a Igreja ter condenado as encenações com bonecos, seu uso permaneceu nos conventos. A manutenção deste costume nas ordens religiosas reforçou a afirmação do presépio.

Na Provença, há relatos de conventos fundados por franciscanos, a partir de 1218, em Arles e Brignoles. Na região também há referências no século XIV do desenvolvimento de um modelo antepassado dos presépios: o *greppe* (GARGANO, 1997, p.88). Na Baviera, logo após a chegada dos franciscanos, tem-se notícia da representação da cena da natividade no convento de Füssen em 1252 (Ibidem, p. 94). Estes são alguns exemplos que demonstram como a atividade franciscana rapidamente espalhou-se pela Europa e com ela, os encantos místicos da Natividade. Nessa tarefa, eles foram auxiliados pelas Clarissas, ramo feminino da ordem franciscana, fundada por Santa Clara, outra Santa de Assis, seguidora dos votos de pobreza de São Francisco.

No convento de Santo André, na Cracóvia, há um registro interessante de duas imagens pequenas de madeira policromada (cerca de 35 cm, datadas de 1370) representando a Virgem Maria e São José sentados em um trono gótico (Ibidem, p. 11-12). Segundo estudiosos, elas foram feitas por artistas franceses que imigraram para Koszyce e faziam parte de um presépio que fora doado pela Rainha Isabel (ela própria franciscana da Ordem Terceira) para o convento das Clarissas de Santo André, e seriam as primeiras imagens móveis de que se tem

conhecimento na Polônia (GARGANO, 1997, p. 98). Todavia, seu particular interesse para a História dos Presépios advém do fato delas possuírem olhos de vidro, técnica que seria recorrentemente empregada na imaginária barroca e em especial, nos presépios napolitanos.

No final do século XIV, com maior destaque no século XV, nos Países Baixos, artistas criaram altares em forma de armário, com duas meias portas, contendo cenas removíveis esculpidas em alto relevo as quais narravam episódios da vida de Cristo, em particular, da Natividade. Estes teriam inspirado os armários e nichos portáteis, chamados de *Beléns* ou '*estábulos de Belém'*. Em 1390, antecipando esta tradição, que ganhou a Alemanha e a Boêmia, e era comum na Bélgica, encontramos um exemplar na Igreja de S. Segismundo, em Val Pusterria, na Itália (Ibidem, p. 12).

Já nesta época, os burgueses do norte europeu começaram a ornar suas casas com móveis e nichos contendo imagens do menino com a finalidade de trazer proteção ao lar. Stefanucci acredita que os escultores do século XV tenham produzido imagens de uso doméstico e baseia seus argumentos nos seguintes fatos:

> Verso la fine del secolo scorso, nel demolire un'antica casa gotica di Bruxelles, in una piccola nicchia venne rivenuta una statuetta di Gesù Bambino, alta cm. 43. Altre scoperte similari, anche alle fondamenta delle case, hanno dimostrato che queste nicchie e queste statuette del XV secolo imploravano dal Cristo bambino la benedizione sulla casa…[15] (STEFANUCCI *apud* BORELLI,1970. p. 33. nota 21.)

Borrelli (1970) concorda que, a partir desse achado belga, o presépio de pequeno porte entrou na casa e ganhou o ambiente doméstico, contribuindo, em muito, para a evolução que culminaria na veneração no século XVIII e Gargano (1997, p. 10) exemplifica:

[15] "Por volta do final do século passado, ao demolir uma antiga casa gótica em Bruxelas, foi encontrada em um pequeno nicho uma estatueta do Menino Jesus, com 43 cm de altura. Outros achados semelhantes, até mesmo os alicerces das casas, têm mostrado que esses nichos e estas estatuetas do século XV tinham o intuito de implorar a bênção da casa ao Menino Jesus...". Tradução da autora.

> Também há notícia de presépios, em 1324, na capela da Casa Alagni, em Amalfi, em 1370, na casa de Vermerio, um nobre de Limburgo, nos Países Baixos. Mas ambos foram, provavelmente, pequenos santuários construídos para guardar algumas imagens da Natividade.

Outro fato que vem confirmar o crescente interesse privado pelo presépio são relatos contidos em documentos espanhóis datados de 1475, os quais comentam que um francês vendia imagens da natividade na Igreja de Santa Catalina, em Barcelona. De fato, anos depois, há notícias de uma oficina especializada na venda de presépios. Segundo Gargano (1997, p.89), "A primeira oficina de um **santonnier** foi aberta em Marselha. Em 1519, um certo Jean Delasert, da Provença, vendia imagens para presépios por 19 florins.".

Ainda, por volta do século XIV, nos países baixos, surgiu uma forma lúdica e interativa de se representar a Natividade. Tratava-se de um berço, o qual possuía uma corda, permitindo que o menino[16] fosse embalado (Fig. 8). Segundo a tradição, ao interagirem como o 'pequeno presépio', era comum os espectadores cantarem e dançarem ao seu redor, participando cenicamente e se aproximando dos acontecimentos da Noite Santa. Apesar dos mais belos berços terem sido produzidos na Bélgica, há relatos da difusão desse costume na França, Alemanha, Polônia e no Norte da Itália. Sabe-se que em Bruges as freiras tinham o hábito de orar em frente a berços como estes e ao final, embalar suavemente o Menino[17].

[16] Nestas representações, geralmente, a figura do menino era feita em cera.
[17] Em sua maioria, os meninos eram feitos de cera e repousavam em um berço que continha lençóis de renda e colchas inspiradas nas casas reais.



FIGURA 8 – Menino Jesus de cera em um Berço dourado. Alt. 28,5 cm, comp. 42 cm. Alemanha, 1585.
Fonte – GOCKERELL, Nina. **Nascimentos/Presepi/Presépios.** Lisboa: Taschen, 1998. (Bayerisches Nationalmuseum München). p. 8.

Outro costume interessante, que pode ter contribuído para a divulgação do gosto pelo presépio, foi registrado na Áustria. Desde o século X, em Salzburg, seus cidadãos homenageavam o último neonato da cidade na noite de Natal. Segundo a tradição, conhecida por *Kindlwiegen*, a criança era envolta em faixas e os cidadãos formavam filas em frente a sua casa para adorá-la como se fossem os pastores ao redor da manjedoura (GARGANO, 1997, p. 91).

Assim, gradativamente, o presépio acabou por se incorporar à tradição devocional dos fiéis e ao longo do ano, eles tiveram seu lugar assegurado nos oratórios, principalmente, nos de Lapinha. Durante as Festas de Natal, eles surgiam em grandes cenários. A cada ano, os fiéis incorporavam novos elementos aos seus presépios, gerando uma verdadeira competição entre si.

Além das influências das representações teatrais, a presença de elementos da vida cotidiana junto aos temas sacros adveio das representações pictóricas. Lorenzo Monaco e Gentile da Fabriano introduziram, em seus quadros da Natividade, cenas de caças e Rubens foi o responsável pela sua apresentação em um ambiente noturno. Em Nápoles, os seguidores de Caravaggio exploraram personagens constantemente presentes na vida urbana napolitana e trabalharam temas religiosos permeados de mendigos e de elementos extraídos do cotidiano.

Esta variabilidade proporcionada desde o Renascimento levou a pintura e a representação presepial a traçarem soluções plásticas diversas. Nessa época,

os pintores experimentavam misturas entre o sagrado e o profano e inseriam anacronismos nas cenas. Um exemplo é a inclusão de mecenas e poderosos no cortejo dos magos ou de monarcas como um dos reis nas cenas da Adoração. Esse último tipo de representação teve grande importância política, já que foi muito utilizada como forma de promoção das monarquias nacionais e do poder divino dos reis, basta lembrar do *Díptico de Wilton*, pintado por volta de 1400, em que o Rei Ricardo II da Inglaterra foi retratado como um dos Magos (Fig. 8). De igual interesse, são os quadros: o *Retábulo Quaratesei* (1423), de Gentile de Fabriano, a *Jornada dos Magos a Belém* de Benozzo Gozzolli (Fig. 9) e a *Adoração dos Magos* de Sandro Botticelli (Fig. 10), em que poderosos da época e representantes da dinastia dos Médicis foram incluídos nas cenas, juntamente com o cortejo contendo músicos, orientais, cenas de caças e animais exóticos.



A) Anônimo. O díptico de Wilton. 1395, 46 x 29 cm em cada painel.
Fonte - BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. São Paulo: Ed. Ática, 1997. p.60



B) Sandro Botticelli. Adoração dos Magos. Têmpera sobre madeira, 111 x 134 cm, Galleria degli Ufizzi, Florença.
Fonte - WOOD, Jereny. **The Nativity**. London: Scala Books, 1992 .p. 45.

FIGURA 9 – Exemplo da inserção de anacronismos nas cenas. A esquerda a figura do Rei da Inglaterra e a direita, autorretrato do pintor e inserção de representantes da dinastia dos Médici.



FIGURA 10 – Benozzo Gozzoli. Viagem dos Magos. Afresco, 1459, Palácio Médici-Riccardi, Florença.
Fonte - ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana – De Gioto a Leonardo**. São Paulo: Cosac & Naif., 2002. vol. 2. p. 273.

Paralelamente, a produção de presépios trabalhou organizando os planos e tamanhos das figuras nas cenas. Como as figuras ganharam autonomia, tinha-se que elaborar a sua distribuição ao longo da profundidade do cenário. Geralmente, a sagrada família, que possuía uma dimensão próxima ao natural[18], era representada em primeiro plano dentro de uma gruta. Ao fundo, em escala reduzida, desenvolvia-se o anúncio aos pastores, inserida em uma paisagem montanhosa com árvores.

Outro ponto a ser esclarecido são as tipologias que a representação da Natividade adquire ao passar do relevo para os cenários com figuras independentes. Em um primeiro momento, os relevos destacam-se de seus painéis e surgem cenas compostas por figuras de vulto conectadas entre si através de uma base ou dos próprios elementos cenográficos (Fig. 11). Gradualmente, as figuras libertam-se de uma estrutura de apoio e ganham autonomia. Contudo, não deixam de contar com o auxílio de uma ambientação

[18] Com personagens com dimensões próximas a 135 cm.

cênica. Uma tipologia intermediária entre os presépios com figuras de vulto fixas e os grandes cenários são as caixas-oratórios, as quais apresentam figuras isoladas posicionadas em um local predeterminado do cenário (Fig. 12). Esses grupos, feitos para manterem o mesmo arranjo, permanecem intactos e inalterados, salvo intervenções posteriores de seus donos. Por fim, a grande maioria dos presépios conta com cenários, por vezes, efêmeros, que a cada ano sofrem modificações mediante o acréscimo de personagens, detalhes cênicos ou variações do posicionamento e distribuição das figuras. Esses conjuntos permitem grande variabilidade e foram os responsáveis pela diversificação que os núcleos ganharam. A liberdade anual de introduzir novos elementos difundiu o uso de diversos materiais e proporcionou a incorporação de costumes locais, levando o presépio a ser uma espécie de registro descritivo regional.



FIGURA 11 – Natividade. Bayerishen Nationalmuseum, Munique
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 12 – Natividade. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

No norte da Itália, no século XV, primeiramente no Piemonte, e em seguida na Lombardia, surgiu uma tipologia particular da representação sacra

conhecida como 'Monte Sacro' (GARGANO; 1997, p. 37). Tratava-se de uma miniatura cênica da Palestina, na qual as cenas do evangelho desenvolviam-se a partir da Natividade. Na verdade, esse recurso foi um fenômeno localizado, que acabou por anular a força individual do presépio na representação, na medida em que ele se encontra diluído em meio a vários episódios.

Com as reformas calvinistas e anglicanas, o norte europeu sofreu severas restrições e em alguns locais seu culto foi terminantemente proibido. Várias peças foram destruídas ou desapareceram com o passar do tempo. Nos países baixos, aonde, até o século XVI, a produção presepista, que sempre fora tratada com preciosismo e que evoluíra da mesma forma que em outras localidades europeias, acabou por perder suas peculiaridades. Para se ter uma ideia da força destruidora instalada, o presépio em ouro oferecido em 1489 pelo Bispo de Borgonha à Catedral de Utrecht foi derretido para ser utilizado na confecção de moedas calvinistas (DUÉ, 1999). Na Inglaterra, eles foram banidos por ordem do Rei Henrique VIII que cortara completamente os vínculos com a Igreja Católica e só puderam voltar ao cotidiano dos irlandeses no final do século XIX.

Em resposta à reforma Protestante, a Igreja teve que se reorientar. O Concílio de Trento foi o ponto de partida da reformulação dogmática e disciplinar. Atingindo aos objetivos contrarreformistas de divulgação do fervor religioso, o presépio multiplicou-se não só nas igrejas, mas nas residências, contribuindo para a identificação dos fiéis com o religioso (Fig. 13 e 14). A presença das ordens religiosas foi fundamental nesta tarefa. Com o intuito de promover educação religiosa, Jesuítas, Esculápios, Franciscanos e Teatinos levaram-no a diversas localidades do continente europeu e a suas colônias.



FIGURA 13 - Presépio do Convento de las Capuchinas, Palma de Maiorca. A sagrada família é datada de 1662, enquanto as demais figuras são de outras épocas.

Fonte – GARGANO, Pietro. **O presépio – oito séculos de história, arte e tradição**. Lisboa: Reaplicação, 1997. p. 67.



FIGURA 14 – Anjo barroco com vestes de seda bordada a ouro. Museu diocesano de Bamberg. Figura característica das representações do teatro de marionetes que remontam aos fins da Idade Média, nas quais se representava o nascimento de Cristo dentro das igrejas.

Fonte – GARGANO, Pietro**. O presépio – oito séculos de história, arte e tradição.** Lisboa: Reaplicação, 1997. p. 68.

A existência de presépios tanto no ambiente doméstico quanto nos locais sacros direcionou o desenvolvimento de duas tipologias básicas. De um lado, surge o presépio erudito e narrativo destinado às Ordens religiosas. Nele há uma prevalência didático-pedagógica, uma influência do teatro de marionetes e das máquinas festivas e uma ligação com as esculturas religiosas devocionais, tais como o retábulo ou as vias sacras. Sua narrativa é predominantemente bíblica, dentro de um cenário que articula a cena da Natividade com outros episódios da infância de Cristo, como ocorre nos presépios ibéricos. Em Portugal, essa tipologia esteve presente nos grandes conjuntos edificados no interior de mosteiros e conventos, muita vezes, com acesso restrito ao público. Já em Nápoles, esse tipo esteve relacionado aos núcleos com figuras em escala humana, sem grande variedade de cenas e que eram regularmente expostos em ambientes públicos da Igreja, como altares e retábulos ou confeccionado para os

monastérios masculinos. De outro lado, temos o presépio votivo ou oratório, destinado ao culto doméstico e à devoção feminina conventual. Ele possui uma ligação com as práticas domésticas vinculadas aos ex-votos, aos oratórios, à escultura processional de vestir e à manipulação concreta da imagem sacra dentro do âmbito do culto familiar. Sua Narrativa costuma ser limitada ao grupo da Natividade, por vezes com a presença de alguns pastores. Contudo, está aberta a contaminações diversas e pode apresentar grupos ligados à representação do cotidiano. Dentro da ideia da oferta votiva, seu cenário pode ser ornamentado com flores, frutas e demais miniaturas de objetos. Em Portugal, essa tradição deu origem às caixas de presépio, miniaturas das composições monásticas. Em Nápoles, foi dentro dos conventos femininos que surgiram as variações cênicas, a diminuição do número de personagens e as demais inovações que permitiram a criação do presépio setecentista, marcado pela contaminação e descrição de cenas do cotidiano.

Em geral, no final do século XVI, os presépios com grandes imagens de madeira ou terracota já estavam bastante difundidos, principalmente, nos mosteiros e Igrejas. Durante os séculos XVI e XVII, as grandes imagens em terracota e madeira foram diminuindo de tamanho e adquirindo cabelos postiços, roupas feitas sob medida e olhos de vidro, até chegar ao século XVIII, com presépios feitos de bonecos com cabeças e membros em terracota ou madeira sustentados por um corpo de pano estruturado com arames (Fig. 15). Estes eram mais teatrais e 'humanos', uma vez que sua flexibilidade permitia uma grande variação de poses.

Apesar de os presépios napolitanos destacarem-se por seus exemplares com manequins articulados, os primeiros exemplares de presépios desmontáveis com figuras vestidas e articuladas surgiram na Alemanha e não em Nápoles (Fig.16). Provavelmente, esse modelo foi levado até lá pelas ordens religiosas, que participavam ativamente da vida religiosa da população.



FIGURA 15 – Exemplo de manequins napolitanos articulados, Domberg Diözesanmuseum, Freising.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 16 – Exemplo de manequins alemães articulados, Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Além da variabilidade teatral nas composições, a introdução dos manequins articulados trouxe outra contribuição. Aliada à antiga tradição das representações sacras, ela foi parcialmente responsável pela articulação entre a representação dos episódios anteriores ao Nascimento e os grupos dos Passos da Paixão. Se avaliarmos o calendário litúrgico, Natividade e Paixão são as duas datas marcantes. Após a introdução das figuras articuladas, esses dois episódios tornam-se ainda mais próximos, pois as mesmas peças eram utilizadas nas duas ocasiões. Bastava alterar sua posição e vestimentas que um novo grupo surgia. Isso ocorreu em diversos países que contavam com essas esculturas. A interligação entre Natividade e Sepulcro aparece mesmo em trabalhos posteriores realizados com outros tipos de materiais, tais como papel, principalmente na região da Bavária e do Tirol (Fig. 17). Em Nápoles, apesar de forte apelo laico de sua produção, há relatos de viajantes sobre os 'Presépios da Paixão'. Embora atualmente não tenham o mesmo destaque que as peças do

Nascimento, um modelo raro dessa antiga tradição encontra-se no Bayerischen Nationalmuseum, em Munique (Fig. 18). Dentro da produção latino-americana, um exemplo da contaminação desse modelo europeu é observado na produção de Aleijadinho. Dois anos antes de trabalhar no Complexo de Congonhas, o artista realizou para a Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, um presépio com figuras separadas com cerca de 40 cm[19] montadas em um espaço cenográfico. Essa foi uma oportunidade para ele trabalhar os aspectos cênicos e a articulação entre as figuras que depois o auxiliaram na criação da composição de Congonhas. Assim, ao estudarmos esse Complexo poderíamos pensar nas recíprocas influências entre a facilidade de circulação da escultura de presépio e as suas semelhanças iconográficas e estilísticas com os monumentais programas sacros dos Passos da Paixão. Dessa forma, notamos a permeabilidade que envolve as questões vinculadas a esse tipo de escultura colonial, o que nos obriga a revisar algumas concepções tradicionais da Historia da Arte a fim de uma melhor compreensão dos fenômenos estéticos estudados.



FIGURA 17 – Representação da Natividade, demais episódios da infância de Cristo e da Paixão de Cristo. Guache sobre papel proveniente do Tirol com a assinatura de 'Franz Borg 1758'. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

[19] As figuras remanescentes encontram-se no Museu da Inconfidência em Ouro Preto.



FIGURA 18 – Exemplo de grupos da paixão napolitanos, Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Considerando o presépio dentro dos aspectos ligados à diversificação cênica e à incorporação de pormenores regionais, a solução napolitana do século XVIII é uma referência, devido a sua tendência naturalística e teatral de representar, em um amplo cenário, diversas cenas do cotidiano. Todavia, a produção napolitana traçou um longo percurso antes de consolidar essa estrutura. Suas primeiras manifestações foram fruto da divulgação franciscana do culto presepial e ocorriam em ambientes sacros através da montagem de complexos contendo figuras em escala humana nas igrejas. Paulatinamente, seu culto difundiu-se no âmbito doméstico e teve seu esplendor com o reinado de Carlos III, quando as figuras já adquiriram articulações, uma menor dimensão, e passaram a figurar os pormenores da vida cotidiana.

De fato, uma das diretrizes importantes para o desenvolvimento que o presépio assumiu no século XVIII, principalmente em Nápoles, foram as teorias filosóficas iluministas da época. Elas favoreceram a observação organizacional da sociedade, de seus tipos humanos, comportamentos e hábitos. Foi justamente nesta época, que os filósofos e literatos estavam discutindo os valores urbanos e revitalizando os valores do campo. E foi através dos presépios que os artistas tiveram a chance de criar livremente todo esse 'mundo' idealizado em voga. Assim, através da fascinação pelo exótico, pela cultura e tradição dos vários povos, os artistas expressaram as mais diferentes tipologias

dos povos orientais, realizando figuras que eram verdadeiros catálogos fisionômicos. Nápoles produziu presépios que contavam com a representação da Natividade rodeada por anjos e com cenas do cotidiano napolitano[20], suas ruas, mercados, feiras, tabernas, acrescidas pelo gosto de época da valorização do exótico, misturando às cenas, figuras orientais e animais estrangeiros (camelos, papagaios, ovelhas, etc.); reconstituindo o 'mundo' da época em miniatura.

Em Nápoles, as primeiras representações da Natividade são encontradas no sepulcro do Cardeal Arrigo Minutolo e no túmulo de Maria de Aragão em Sant'Anna dei Lombardi. No que tange aos primeiros núcleos com figuras destacadas, há registros de um exemplar feito por Martino Simone de Jadena, para a Igreja de Sant'Agostino alla Zecca, em 1458. Entretanto, a grande 'febre' do presépio ocorreu durante o reinado de Carlos III (1730-1749). Anteriormente a ele, o presépio já havia se firmado na tradição e alguns escultores de renome, como Nicola Fumo, Lorenzo Vaccaro e Andrea Falcone, dedicavam-se a esse tipo de arte. Contudo, foi durante o reinado dos Bourbons, que o presépio ganhou a sua conotação de ser a expressão de um mundo particular, da evasão rumo ao pastoril, da representação dos diversos tipos humanos e de situações da vida cotidiana dentro da representação religiosa.

Como nota Benjamin, no seu ensaio sobre a História Cultural dos Brinquedos (BENJAMIN, 2002, p. 91), a partir da época da Contrarreforma os mesmos escultores seguidores da grande tradição da escultura reorientaram sua produção para artefatos ligados ao âmbito doméstico, com consequências importantes para a criação de novos gêneros. Muitos autores de figuras para presépio tanto em Nápoles, como na Espanha e em Portugal, também eram grandes escultores em pedra, em mármore ou em madeira. Dessa forma,

[20] O Presépio Napolitano tornou-se uma verdadeira galeria de retrato de nobres, da burguesia e dos costumes napolitanos e do exótico. Cada manequim mantinha sua individualidade, com uma expressão facial bem formulada e definidora da personalidade do personagem representado. Até as mãos e os pés eram cuidadosamente modelados para evidenciar as diferenças entre os tipos (Magos, odaliscas, velhos, pastores, camponeses,...).

artistas reconhecidos pela qualidade dos seus trabalhos, como Giuseppe Sanmartino, Francesco Celebrano, dentre outros, passaram a realizar esse tipo de peça, até então considerada um artesanato, uma 'arte menor'. Isto, sem dúvida, deve ser visto como uma renovação desse tipo de arte que sai das mãos do popular para ganhar formas eruditas. É dentro deste contexto que o historiador Raffaello Causa define este tipo de presépio, como sendo um 'presépio de corte'. Este conceito não é aceito por todos os estudiosos do meio, mas possui grande valia. Devemos lembrar que a evolução desse gênero peculiar, constitui um dos vínculos mais importantes do diálogo entre a cultura figurativa da Itália meridional e a dos países ibéricos[21], tendo em vista justamente o vínculo da utilização de materiais, como a madeira policromada e vestimentas, aparentemente estranhos à tradição clássica da escultura, pelos escultores de renome. A presença destes artistas de grande renome, aliada à valorização da produção dos pormenores pelos ricos burgueses amantes desta arte e pelo próprio Carlos III [22], contribuíram para dar uma orientação realista à arte napolitana. Esta orientação deve ser vista como uma das suas grandes contribuições à História da Arte do século XVIII.

Os presépios napolitanos setecentistas também influenciaram em maior ou menor escala a produção de outros países. Em Portugal, o fervor pela representação presepial também ganhou força após o século XVIII. Dentro da tradição lusitana, os presépios podem ser encontrados em grande composições encerradas em armários ou camarins, muitas vezes ornamentados, e em casos excepcionais, utilizando a própria estrutura arquitetônica da edificação como ocorreu com o Presépio do Desagravo. Essa tipologia averiguada em Igrejas e capelas, muitas vezes em espaços de clausuras, limitava o acesso dos fiéis e pareceria estar ligada ao culto dos religiosos. Por outro lado, outra tipologia

[21] Vale lembrar, as coleções de presépios napolitanos documentadas nas cortes espanholas e portuguesas.
[22] Ávidos em conseguirem atingir a perfeição dos seus presépios, os colecionadores valorizavam demasiadamente a representação dos pequenos detalhes.

recorrente eram as caixas de presépios, nas quais grande parte da cenografia observada nos grandes presépios era miniaturizada e colocada em caixas oratórios destinas a atender o culto doméstico. Estas foram as maiores responsáveis pela difusão do gosto pelo presépio (Fig. 19).



A) Grandes caixas de presépio para o culto religioso.



B) Presépios em caixa para o culto doméstico.

FIGURA 19 – Tipologias dos presépios portugueses.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

A produção presepial barroca lusitana desenvolveu-se no reinado de D. João V com uma forte influência italiana. Sabe-se que por volta de 1741, D. João chamou a sua corte o jovem italiano Alessandro Giusti, para realizar esculturas em cerâmica para os mosteiros de Mafra e Lisboa. O artista ensinou sua arte aos barristas locais e fundou a escola de Mafra que teria como seguidor o célebre escultor Joaquim Machado de Castro.

Dos presépios que chegaram até nós o mais antigo, datado de cerca de meados do século XVIII é o da Madre de Deus. Entretanto, ele não é o presépio mais antigo montado, pois apenas figuras avulsas sobreviveram. Posteriormente, aparecem o Presépio da Sé (1766), o de Santa Tereza de Carnide e o de São José, seguidos do da Basílica da Estrela (1782), de São Vicente de Fora (c.1787) e algumas figuras da Capela de Nossa Senhora do Monte e os do Desagravo e Necessidades já no final do século. Por fim, existe o Presépio de Belas, iniciado por volta de 1796 e finalizado em 1807.

Em se tratando da produção lusitana podemos distinguir quatro fases distintas ligadas aos mestres que a produziram. Um dos mais importantes escultores de presépios portugueses foi Antonio Ferreira, autor de composições citadas em documentos, mas que não chegaram até os dias atuais, tais como o Presépio da Cartuxa de Laveiras e o da Madre de Deus, em que apenas figuras soltas sobreviveram. Seus trabalhos foram marcados por um forte naturalismo, principalmente na representação dos panejamentos. Outra escola desenvolveu-se através da figura de Silvestre Faria Lobo (1725-1786). Suas peças eram evidenciadas pela utilização de olhos de vidro, pelos aspectos caricatos de suas figuras e pela gestualidade teatral. Um terceiro grupo desenvolveu-se em torno de Joaquim Machado de Castro (1731-1822), dentro de uma vertente mais próxima das concepções italianas. Ele dirigiu diversos conjuntos, dos quais chegaram até nós o Presépio da Estrela, o Presépio da Sé e o Presépio de São Vicente de Fora. Por último, entrando no século XIX, temos Joaquim José de Barros, discípulo de Machado de Castro, diretor do presépio conhecido como Presépio de Belas (1796?-1807). Suas figuras foram marcadas pela policromia pastel e pela utilização de olhos de vidro.

Do observado nos presépios portugueses e napolitanos, nota-se a fatura artística que os presépios alcançaram, em especial os napolitanos. Daí o interesse de vários museus mundiais em possuir exemplares dessa particular tipologia presepial.

1.2) HISTÓRIA DOS PRESÉPIOS EM NÁPOLES

Quando abordamos o tema presepial, os presépios napolitanos do século XVIII são logo citados e lembrados por suas diversas cenas do cotidiano, montadas em um amplo cenário. Contudo, suas primeiras manifestações são anteriores à moda dos conjuntos desmontáveis setecentista. Podemos dividir a tradição napolitana em dois momentos: um primeiro instante, em que

encontramos registros do crescimento do gosto pelo tema presepial, através da montagem de complexos contendo figuras em escala humana nas igrejas e um segundo período, em que as figuras adquirem uma menor dimensão e passam a figurar no âmbito doméstico, ganhando seu esplendor com o reinado de Carlos III.

Apesar do interesse dos colecionadores pelas peças napolitanas setecentistas, poucos foram os estudos de cunho historiográfico até o final do século XIX. É fato que, desde século XVII, encontramos algumas crônicas e relatos em jornais e posteriormente, registros de viajantes e ilustres napolitanos. Todavia, a maioria dos textos limitou-se a informar a localização de um determinado presépio ou a enfatizar a visita de um nobre, sem mencionar os autores que o construíram. Quando o fizeram, valorizaram os donos das coleções, atribuindo-lhe a condição de cenógrafos-regentes e, apenas, em alguns casos, apontaram o verdadeiro cenógrafo responsável pelo conjunto.

Mesmo após o século XIX, somente alguns pesquisadores trataram o tema de forma científica, confrontando documentos e questionando as fontes. Em grande parte das abordagens, o tema foi apresentado como pertencente à tradição popular, como fruto da produção artesanal e não de escultores, como de fato ocorreu. Dessa forma, diversos escritores evitaram investigar um ponto em particular: a autoria dos exemplares. Esse equívoco acabou por dificultar a reunião de dados sobre determinadas épocas e seus autores, e a produção de séculos inteiros foi ignorada.

Um dos primeiros estudos de cunho científico, que procurou reunir e revisar dados históricos e traçar um panorama da consolidação presepial, foi feito por Francesco Proto Duca di Maddaloni[23], em 1889. Em seu ensaio, ele

[23] DI MADDALONI, Francesco Proto Duca. Il presepe. Prolusione letta all'Accademia nella tornata Del 3 Gennaio 1889 dal socio duca di Maddaloni. Napoli: Atti dell'Accademia Pontana, 1889. vol XIX, p.55-78. In: MANCINI, Franco**. Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 62-70.

ratificou algumas inconsistências apresentadas por Napoli Signorelli[24], abordou alguns autores de peças presepiais, enaltecendo Giuseppe Sammartino como o "Donatello dos pastores" e atentou para os colecionadores de sua geração.

Na seqüência, coube ao colecionador Antonio Perrone[25] o mérito de fornecer um panorama da situação do presépio em fins do oitocentos. Utilizando seus conhecimentos e informações obtidas junto às demais famílias napolitanas donas de coleções e aos antiquários, ele apresentou múltiplos aspectos da produção napolitana. Ainda que repleto de dados fantasiosos, dúbios e sem um rigor metodológico, seu texto possui o valor de registrar informações pertencentes à tradição oral que vistas criticamente auxiliam na composição da faceta de um período específico: o colecionismo no final do século XIX.

A primeira abordagem de um Historiador da Arte foi produzida por Luigi Correra[26] em 1899. Além de tratar criticamente o exposto por Napoli Signorelli, Di Maddaloni e Perrone, o historiador voltou às fontes documentais e ampliou algumas informações sobre as primeiras manifestações napolitanas.

No início do século XX, Carlo Crocco Egineta[27] publicou um ensaio no qual abordava o presépio napolitano como objeto de arte, como um gênero tipológico dentro da tradição escultórica. Este tipo de abordagem é particularmente interessante, se considerarmos a divergência existente entre os autores sobre a produção presepial estar ou não ligada à atividade artesanal, ser ou não classificada como arte menor, meramente

[24] NAPOLI SIGNORELLI, Pietro. Vicende della colture nelle Due Sicilie, o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi. Napoli: Vicenzo Orsini, 1810-11. 8voll., vol VII, p. 264-273 In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.28-30.

[25] PERRONE, Antonio. Cenni storici sul presepe per A. P. Napoli: Tipografia Fratelli Contssa, 1896 In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.80-93.

[26] CORRERA, Luigi. Il presepe a Napoli. L'Arte, 1899, anno II, p. 325-346 In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.95-106.

[27] EGINETA, Carlo Crocco. Il presepe. Il Secolo XX, dicembre 1903, anno II, n.12, p.1051-1064 In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 124- 129.

decorativa. Outra contribuição do autor, posteriormente retomada pelos pesquisadores do presépio, foi o tratamento crítico dado aos escritos de Pietro D'Onofri[28], questionando se o Rei Carlo III realmente participava ativamente na montagem de seus núcleos. Ainda, no primeiro quartel do século XX, vale ressaltar os ensaios de Giuseppe Morazzoni[29] e de Aldo De Rinaldis[30]. O primeiro aproximou o presépio do teatro, apresentando a influência da música, além de avaliar os aspectos técnicos envolvidos na produção de pastores, da modelagem aos acabamentos finais. O segundo tratou o fenômeno presepial napolitano não como um produto isolado, mas dentro de um contexto histórico, em especial da História da Arte. Para o autor mais do tecer relações com o teatro, era necessário avaliar a produção pictórica de época para compreender seus aspectos cenográficos.

Em 1929, ao comentar a seção, relativa ao presépio napolitano, presente na mostra "Il Settecento italiano", que estava em exibição naquele ano em Veneza, Giuseppe Catello[31] enquadrou a tradição presepial napolitana dentro dos limites da arte popular, como elemento do gosto folclórico localizado no tempo e em uma região específica, um evento isolado, com características próprias, distante dos aspectos enfrentados pela pintura e escultura da época. Por outro lado, nos anos 30, Giuseppe De Logu[32] conferiu aos presépios seu espaço dentro do campo da escultura, realizando uma comparação com os problemas enfrentados pela pintura ao tratar suas tipologias. Como constata o autor:

---

[28] D'ONOFRI, Pietro.Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie. Napoli: Stamperia di Pietro Perger, 1789. p. CLXXXVI-CLXXXVII In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 18-9.

[29] MORAZZONI, Giuseppe. Il presepe Napoletano. Dedalo, 1921-22, anno II, p. 380-404, 462-484 In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 140-152.

[30] DE RINALDIS, Aldo. Il presepe Napoletano. Napoli Nobilíssima, gennaio-febbraio 1922, Nouva serie, vol. III, fascicolo I-II, p.30. In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 153-4.

[31] CATELLO, Giuseppe. Il presepe napoletano nell'arte del settecento. Emporium, dicembre 1929, vol.LXX, n.420, p.336-346. In: MANCINI, Franco. *Il* **presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 173-178.

[32] DE LOGU, Giuseppe. La scultura italiana Del seicento e Del settecento. Firenze: Nemi, 1933. vol II, p. 24-26. In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 214.

> Siamo, in fondo, all'analoga posizione della **pittura di genere** o **pittura minore**, e quei caratteri, e tendenze, e flessioni, e quello **specializzarsi**, che altrove ho cercato di determinare per La definizione di quella corrente della pittura secentesca e settecentesca, qui si ritrovano in questa **specie** della **scultura** di **genere** o **minore**, così piacevole, colorita, e così ricca di sottile talento, di brio, di gusto. Scultura che ha i suoi **devotissimi** ameni specialisti, che ha fortuna pur a Bologna, a Genova ed in Sicilia, ma che tiene a Napoli La sua sede, la sua capitale.[33] (DE LUGO, 1933. vol II, p. 24-26. In: MANCINI, 1933, p.214)

Após esses estudos, com destaque ainda para a contribuição de Fausto Nicolini[34] na década de 30, o tema só foi retomado no pós-guerra. Até a década de 40, um dos estudos mais completos sobre a História dos Presépios foi produzido por Angelo Stefanucci[35]. Dentro de sua obra, ele reservou vinte e um capítulos para tratar do presépio napolitano, abordando desde o século XV até montagens dos últimos colecionadores.

Contudo, foi uma exposição em 1950, produzida por Bruno Molajoli, especificamente para tratar do Presépio Napolitano dentro das comemorações da restauração do Palazzo Reale di Napoli, que desencadeou uma série de reações no meio. O catálogo publicado[36] examinou criticamente a produção napolitana, ressaltando o seu caráter espetacular e propôs uma sistematização dos autores de figuras através de um repertório biográfico que contava com referências dos críticos que os abordaram.

---

[33] "Estamos, de fato, na análoga posição da **pintura de gênero** ou **pintura menor**, e aquelas características, e tendências, e diminuições, e aquele **especializar-se** que acabou por determinar a definição daquela corrente da pintura seiscentista e setecentista, que se encontra neste **tipo** de escultura de **gênero** ou **menor**, tão agradável, colorida, e tão rica de talento, de brio e de gosto. Escultura que possui seus **devotados** especialistas que aparecem em Bolonha, em Genova e na Sicilia, mas que tem em Nápoles a sua sede, a sua capital". Tradução da autora.

[34] NICOLINI, Fausto. Il presepe napoletano. Il secolo XX, 1930, n.57 p.6-25. in MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 179-202.

[35] STEFANUCCI, Angelo. Storia del presepio. Roma: Casa Editrice Autocultura, 1944. p. 173-221. in MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 278-296.

[36] MOLAJOLI, Bruno. La scultura nel presepe napoletano del Settecento. Catalogo della mostra a cura di B.M. Napoli, 1950. in MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 299-309.

No fim da mostra, Ottavio Morisani[37] gerou polêmica ao refutar o status artístico atribuído ao presépio napolitano, tratando seus autores como meros artesões. Em resposta, o colecionador e advogado Riccardo Papale[38] elaborou uma carta aberta na qual refutava que se aventasse a possibilidade do presépio do setecentos napolitano ser uma arte menor e propunha que houvesse uma distinção entre a produção dos acessórios cênicos, fruto do trabalho artesanal, com a dos pastores, de natureza artística. Ainda, no âmbito das discussões, Raffaelo Causa[39] contestou o enquadramento da produção presepial apenas no campo da escultura:

> Non sara al metro della scultura che noi potremo misurare queste manifestazioni e perciò ci sembrano precise le limitazioni del Molajoli, nella prefazione al Catalogo della mostra, quando inquadra il fenomeno nella oscillazione tra i due poli della storia dell'arte e di quella del costume.[40] (CAUSA, 1951,p.58-61. In: MANCINI, 1983, p.317-18)

Contudo, não negou o valor da mostra e comentou suas contribuições ao enfrentar a questão das atribuições e produzir um compêndio das biografias dos autores. Posteriormente, o estudioso reformulou a questão no texto **La stagione aurea del presepe napoletano** no catálogo da exposição **Civiltà del Settecento a Napoli** ocorrida no final da década de 70, ao apresentar o Presépio Napolitano barroco como singular produto artístico, merecedor de reconhecimento por seu valor histórico e cultural.

[37] MORISANI, Ottavio. I pastori e l'arte. Il mattino d'Italia, 13 settembre 1950. In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 310-311.

[38] PAPALE, Riccardo. Polemica sui pastori. Il mattino d'Italia, 20 settembre 1950. In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 312-313.

[39] CAUSA, Raffaello. Il presepe napoletano del '700. Milano: Le vie d'Italia, 1951, anno LVII, p.58-61 . In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 317-318.

[40] "Não será na régua da escultura que poderemos mensurar esta manifestação e por isso, parecem precisas as limitações de Molajoli no prefácio do catálogo da mostra, quando enquadra o fenômeno oscilando entre dois pólos, o da história da arte e daquela do costume." Tradução da autora.

Até a década de 50, os estudos trabalharam no sentido de revisar criticamente a literatura e operar uma história da produção. Nas décadas seguintes, novas metodologias e indagações direcionaram as investigações. Nesse sentido, o livro do pesquisador e antigo conservador-restaurador do Bayerisches Nationalmuseum de Munique[41], Rudolf Berliner[42] delimitou a passagem desses dois caminhos. Em seu ensaio, o estudioso realizou uma síntese crítica do material publicado até o momento e propôs que as futuras investigações tratassem de outras questões que não fossem ligadas a revisão da literatura, tais como, discutir a singularidade e distinção das características dos autores ou revisar as atribuições das peças.

Dentro das tentativas de novas abordagens, alguns ensaios procuraram analisar e identificar a simbologia presente em seu cenário e outros buscaram as influências da pintura napolitana no fenômeno presepial. Alguns tentaram teorizar quais seriam as primeiras manifestações do Presépio Napolitano, apontando que seu início ocorrera anteriormente à noite de Greccio[43] ou trataram de levantar documentos inéditos e solucionar as lacunas acerca da produção do Século XVI e XVII. Ainda, alguns autores focaram seus estudos no colecionismo, na cenografia, nas coleções de museus e outros, nas vestimentas, nos acessórios e nas relações com a História dos Costumes. Enfim, diversos foram os recortes dados ao assunto.

Desde a década 60, destacam-se as pesquisas de Gennaro Borrelli, Teodoro Fittipaldi, Franco Mancini, Raffaello Causa e Elio Catello. Após se ocupar das atividades do escultor Giuseppe Sanmartino na produção de figuras para

[41] Trabalhou no museu de Munique, o qual possui uma vasta coleção de presépios.
[42] BERLINER, Rudolf. Die Weihnachtskrippe. München: Prestel Verlag, 1955. p.96-117 In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 323-344.
[43] Na verdade, esta argumentação baseia-se na notícia documental de 1025, referente à existência de uma igreja dedicada ao presépio (S. Maria ad Praesepe). Entretanto, estes autores ignoram o fato de que, neste momento, a palavra presépio referia-se ao culto da manjedoura, e não à representação cenográfica da Natividade. Portanto, este fato não deveria ser utilizado como referência para tratar o fenômeno da produção de presépios, da forma como entendemos hoje, ou seja, como escultura de vulto autônoma.

presépios[44], Borrelli publicou **Il presepe napoletano**[45]. Publicação na qual aprofundou as investigações documentais, elaborando um histórico do Presépio Napolitano desde o século XIV e elucidando algumas questões de períodos pouco abordados pela historiografia. Ainda, introduziu a problemática da evolução da cenografia, delineou um esquema biográfico dos escultores presepiais napolitanos e tratou de seus aspectos estilísticos, apresentando um vasto aparato fotográfico. Essa publicação tornou-se a análise mais concisa sobre o tema e, até os dias atuais, é referência para os estudiosos. Por fim, após a década de 90, o pesquisador focou suas investigações nas cenas, nos personagens, nos acessórios e principalmente, nas cenografias dos conjuntos ao longo dos séculos, editando os exemplares **Il presepe napoletano**[46], **Scene e scenografia nel Presepe Napoletano**[47] e **Personaggi e scenografia del Presepe Napoletano**[48]. Nesta linha, cabe ressaltar o estudo de Alessandra Griffo[49] que além de tratar das cenas, avaliou a influência da pintura de gênero e de paisagens no desenvolvimento da ambientação cênica.

Durante os anos 60, Franco Mancini discutiu a problemática da atribuição nos presépios[50] e abordou a coleção de Eugenio Catello[51]. Alargando suas pesquisas, realizou uma antologia[52] contemplando artigos publicados em jornais e periódicos, escritos históricos, descrições dos viajantes, documentos de arquivo e cartas. Como aponta no prefácio[53], seu intuito era realizar um estudo ainda mais ambicioso: "effettuare un censimento sistematico dei pastori, da

[44] BORRELLI, Gennaro. **Sanmartino scultore per il presepe napoletano**. Napoli: Fausto Fiorentino1966.
[45] Idem. **Il presepe napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino,1970.
[46] BORRELLI, Gennaro, LISTRI, Massimo. **Il presepe napoletano**. Napoli: Tullio Pirronti Editore, 1990. 100p.
[47] BORRELLI, Gennaro. **Scene e scenografia del Presepe Napoletano.** Napoli: Tullio Pironti Editore, 1991. 380p.
[48] Idem. **Personaggi e scenografia del Presepe Napoletano**. Napoli: Tullio Pironti, 2001. 220p.
[49] GRIFFO Alessandra. **Il Presepe Napoletano – personaggi e ambienti**. Novara: Instituto Geográfico De Agostini, 1996
[50] MANCINI, Franco. L'attribuzionismo presepiale. **Napoli Nobilíssima**. III serie, vol. 6. Napoli, 1967.
[51] Idem. **Il presepe Napoletano nella collezione Eugenio Catello**. Firenze: Sadea-Sansoni, 1966.
[52] Idem. **Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955**.*Napoli:* Società Editrice Napoletana,1983.
[53] Ibidem. P. IX.

suddividere in famiglie di mano unitária, pubblicando per ciascuno di essi una scheda corredata dai relativi dati, misure, stato della vestitura, provenienza, bibliografia, ecc."[54] E, justifica: "a parte il tempo necessario per condurre una ricerca a tappeto dei pezzi – eccessivamente lungo ai fini editoriali – il progetto cozzava contro gli altri costi di produzione."[55] Assim, o projeto ganhou dimensões mais modestas, mas não menos importante e é de grande valia aos estudiosos por reunir textos significativos em um único volume. Atualmente, seu o antigo plano foi retomado através a coleção **Il Presepe Napoletano nel mondo**, a qual procura sistematizar informações a cerca das peças existentes nas coleções com o intuito de reunir um aparato iconográfico dos conjuntos e elaborar fichas técnicas das peças mais relevantes. Até o momento, foram lançados seis títulos[56] que apreciam coleções particulares italianas. Todavia, de acordo com o editor[57], a intenção é abordar em breve coleções públicas e privadas mundiais, a começar pela Espanha.

Elio Catello dedicou ensaios a certos conjuntos de presépios, como o pertencente ao Principe d'Ischistella[58], a grupos realizados nos séculos XVI e XVII[59], e a autores de figuras para presépios, como Giuseppe Sanmartino[60],

[54] "efetuar um senso sistemático dos pastores, subdividir em famílias de mão unitária, publicando para cada um deles um esquema relativo dos dados, medidas, estado da vestimenta, procedência, bibliografia, etc.". Tradução da autora.
[55] "além do tempo necessário para conduzir uma pesquisa de peças – excessivamente longa para fins editoriais – o projeto ia de encontro com o alto custo de produção". Tradução da autora.
[56] MANCINI, Franco (org.). **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Bordoni – Bologna.** Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 1998.
Idem. **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Roberto Catello – Napoli.** Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 1999.
Idem. **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Scarlato, Napoli**. Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 2000.
Idem. **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Filippo Soricelli – Napoli**. Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 2001.
Idem. **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Roberto Catello – Napoli. Parte Seconda**. Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 2004.
Idem. **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Giuseppe Lembo – Torre del Grecco**. Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 2006.
[57] http://www.francodimauroeditore.it/presepenelmondo.htm
[58] CATELLO, Elio. Il principe d'Ischitella e i presepi borbonici. **Napoli Nobilíssima.** Napoli, 1978. Vol.17, fasc.5.
[59] Idem. Alcuni presepi napoletani dal Cinque al Seicento. **Arte Cristiana**. Milano, 1982. n.LXX.

Francesco Celebrano[61], Vassallo[62]. Na década de 90, focou seu trabalho no estudo biográfico dos autores[63] e coordenou a mostra **La cantata dei pastori. Realtà e fantasia nell'arte presepiale del Settecento a Napoli**[64].

Após tratar do presépio e da escultura no século XVIII[65]; abordar a técnica construtiva dos cenários setecentistas[66]; e escrever sobre os autores de presépio, Matteo Bottiglieri[67] e Giuseppe Sanmartino[68], Teodoro Fitipaldi organizou a mostra **Civiltà del Settecento a Napoli**[69] . Nas décadas de 80 e 90, seus estudos versaram a coleção do Museu de San Martino em Nápoles e resultaram nos seguintes títulos: **Il Presepe Napoletano nel Museo di San Martino**[70], **Il Presepe Napoletano e Michele Cuciniello**[71] e **Il Presepe Napoletano del Settecento**[72]. Nestes ensaios, além de tratar dos pormenores da coleção, ele aborda o presépio napolitano como produto artístico de corte, um fenômeno que se utilizou de escultores, pintores, arquitetos e artesãos, articulando segmentos diversos. Ainda, sobre a coleção do Museu de San Martino, vale ressaltar o livro **Presepi a San Martino**[73], publicado na década de 60 por Marina Causa Picone, quando ela era Diretora do museu. O volume

[60] O autor publicou os seguintes textos:
CATELLO, Elio. Giuseppe Sanmartino per il Presepe Napoletano. **Arte Cristiana**. Nº. 663, vol. 67, fasc.12, 1979.
Idem. *Sanmartino*. Napoli, 1988.
[61] Idem. **Francesco Celebrano e l'arte nel Presepe Napoletano**. Napoli: 1969.
[62] Idem. Scultori per il Presepe Napoletano del Settecento: i Vassallo. **Napoli Nobilíssima**. Napoli: 1982, XXI
[63] Idem. Repertorio biografico degli artisti. In: **Presepe Napoletano**. Sorrento: Franco di Mauro Editore, 1997. p. 221-230.
[64] Idem. **La cantata dei pastori. Realtà e fantasia nell'arte presepiale del Settecento a Napoli**. Napoli: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, 1996.
[65] FITTIPALDI, Teodoro. **Il presepe e la Scultura a Napoli nel Secolo XVIII.** Napoli, 1963.
[66] Idem. Note e impressioni sulla storia e sulla tecnica struttiva degli <<scogli>> dei Presepi Napoletani del 1700. In: **Il presepe**. Bolettino Ass. It. "Amici del Presepio", n.51, 1969.
[67] Idem. Sculture di Matteo Bottiglieri in Campania. **Campania Sacra**. 1973.
[68] Idem. Giuseppe Sanmartino (III). **Arte Cristiana**. 1974.
[69] Idem. **Scultura e Presepe nel Settecento a Napoli.** Napoli: Edizioni del Delfino, 1979.
[70] Idem. **Il Presepe Napoletano nel Museo di San Martino**. Napoli: Electa, 1988.
[71] FITTIPALDI, Teodoro, GAETA, Giuseppe. **Il Presepe Napoletano e Michele Cuciniello**. Napoli: Electa, 1990.
[72] FITTIPALDI, Teodoro. **Il Presepe Napoletano del Settecento**. Napoli: Electa, 1995.
[73] PICONE, Maria Causa. **Presepi a San Martino**. Napoli: L'Arte Tipográfica, 1964.

apresenta as peças de forma detalhada ressaltando suas autorias, eventuais restaurações e demais dados técnicos.

Outro exemplar que se ocupa dos pormenores das peças é o livro organizado por Marisa Piccoli Catello[74]. A autora apresenta as peças pertencentes ao Banco de Nápoles, além de discutir o problema ocorrido com a dispersão das antigas coleções durante os séculos XIX e XX, e evidenciar a importância de ensaios como o de Raffaelo Causa que aborda o presépio como um produto artístico de corte.

Nas últimas décadas, diversas publicações surgiram no mercado. Muitas delas ensaios sintéticos, sem um aprofundamento crítico. Algumas, derivadas da experiência de um colecionador, outras, obras meramente ilustrativas, além de catálogos de mostras e livros sobre coleções privadas e de museus.

Assim, surgiram volumes sobre as coleções do Bayerischen Nationalmuseum[75], em Munique, Museu de Domberg[76], em Freising, o Museu de Arte Sacra de São Paulo, o Museo delle Arti e Tradizioni Popolari[77], em Roma, ou o do Metropolitan Museum[78], em Nova York, que abordam como suas peças setecentistas foram adquiridas ou divulgam como estão expostas. Na maioria dos casos, os exemplares são vistos e repropostos nas coleções de forma diversa de sua concepção original. Como é o caso do museu americano, que retirou as peças napolitanas de seu contexto original e as incorporou à tradição moderna local da Árvore de Natal, colocando-as como um objeto decorativo a ornar a decoração natalina. Já o museu romano realizou um recorte através do viés etnográfico proposto pelo doador da coleção em 1911.

---

[74] CATELLO; Marisa Piccoli (org). **Il Presepe Napoletano. The Neapolitan Crib**. Napoli: Guida, 2005. 1987.
[75] GOCKERELL, Nina. HABERLAND, Walter. **Krippen im Bayerischen National museum**. München: Hirmer Verlag – Bayerischen Nationalmuseum, 2005. 384p.
[76] FRUNZIO, Paolo. STEINER, Peter. . **Die Königliche Krippe (Il Presepe del Re Ferdinando IV di Borbone).** *Diözesanmuseum für christliche Kunst. Freising*. Napoli: Alfa Tipolitografia, 1996. 69p.
[77] MASSARI, Stefania. **Il presepe del Re. Nella Collezione del Museo delle Arti e Tradizioni Populari**. Roma: De Luca, 2006.
[78] HOWARD L., POOL M. J., ERWITT E., **The Angel tree. A Christmas Celebration. Loretta Hines Howard Collection**. New York, 1994.

1.2.1) Primeiras manifestações presepiais napolitanas

As primeiras evidências do culto ao presépio em Nápoles estão ligadas aos franciscanos. Apesar da falta de registros, sabe-se que a ordem difundiu o gosto pela representação da Natividade, pelos acontecimentos de Greccio e pelo presépio na Europa e com certeza, produziu exemplares em Nápoles nos séculos XIII e XIV. Uma escultura com a representação de Nossa Senhora deitada[79], pertencente ao acervo do Museu de San Martino, em Nápoles, vem corroborar tal hipótese (Fig. 20).



FIGURA 20 – Virgem proveniente da Chiesa di S. Chiara, Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio

Proveniente da Chiesa di S. Chiara[80], ela seria a mais antiga imagem de presépio napolitana e estaria ambientada em uma gruta, de acordo com o esquema iconográfico vigente, no qual a Virgem era representada deitada ao lado do menino. Ao que tudo indica, o conjunto foi erigido por volta dos anos quarenta do século XIV, momento em que a Igreja e o convento foram consagrados.

[79] Medindo 140 cm.
[80] Em seu ensaio de 1889, Di Maddaloni (1889, p. 62-70) ratifica os escritos de Napoli Signorelli (1810-11, p.28-30), no qual o presépio mais antigo seria o existente na Capela dos Minutolo, e pontua duas obras remanescentes ao século XIV. Uma pertencente ao sarcófago de Contestabile Aldemoresco em São Lorenzo e a outra ao Convento de Santa Clara.

Em seus escritos datados de 1889, Di Maddaloni (1889, p.64) relata que vira o grupo e detalha:

> Questo presepe occupa tutta una gran cella terrena del maggior chiostro. È adorno di grandi figure sculte in legno e dipinte, avvegnaché rozzamente; e, come in quello originale di Greccio, vi si vede l'altare a piè della mangiatoia, tra il bue e l'asinello. [...] E quel presepe dovette essere costruito, in quel monastero, a tempo che n'era badessa la Regina Sancia, o poco dopo, sotto il governo di Suor Odolora di Sabrano, ...[81].

Entretanto, o presépio observado por ele não era aquele edificado no século XIV, e sim, outro que o substituiu nas últimas décadas do século XV.

Um documento encontrado no Archivio not. Di Fabriano noticia, em 15 de fevereiro de 1384, um presépio em madeira policromada, encomendado por Vanni Mainardi ao Frade Giovanni Bartolomei di Monterubbiano, para a Igreja Santa Catarina[82]. Essa seria uma das referências mais antigas da tradição presepial napolitana. Ainda, nas proximidades de Nápoles, há um relato de 1324 sobre uma capela dedicada ao presépio na casa do Arcebispo de Amalfi, Andrea di Alagno[83]. Segundo consta, nas paredes de fundo, concomitante ao retrato de seu mecenas, havia uma gruta com afrescos representando a Natividade, segundo o esquema apresentado pelos Evangelhos Apócrifos.[84]

Além dos afrescos, era comum a representação da Natividade em relevos para comporem a decoração de sepulcros. Em Nápoles, o mais antigo que se tem notícia foi realizado entre 1402 e 1412 para integrar o sepulcro do Cardeal

---

[81] "Esse presépio ocupa toda uma grande sala no térreo do claustro maior. É adornado de grandes figuras esculpidas em madeira e policromadas, ainda que toscamente; e como naquele original de Greccio, se vê o altar ao pé da manjedoura, entre o boi e o burro [...] E aquele presépio deve ter sido construído, naquele convento, na época que era abadessa a Rainha Sancia, ou pouco depois, no governo do Soror Odolora di Sabrano, ...". Tradução da autora.

[82] Borrelli (BORRELLI, 1970, p.32 not.10) ao mencionar este presépi cita uma nota de Rudolf Berliner (BERLINER, **R. Die Weihachtskrippe**, nt. 344 p.109), a respeito do artigo de Gianandrea intitulado **Il presepe di Vanni Mainardi in Monterubbiano** (A. GIANANDREA, Il presepe di Vanni Mainardi in Monterubbiano, **NUOVA RIVISTA MISENA**, anno II, n.7, 1889).

[83] Correra (1889, In: MANCINI, 1983, p.96. not. 3) relata este exemplo, baseando-se nos escritos de Camera (**Memorie storiche-diplomatiche di Amalfi**, vol I, p. 668).

[84] BORRELLI, 1970, p.21.

Arrigo Minutolo (morto em 1412)[85] na homônima Capela do Duomo. Antigos relatos atribuíam o relevo ao arquiteto e escultor Antonio Baboccio (1351-1435). Contudo, pesquisas posteriores conferiram-no a outro escultor romano anônimo da escola de Baboccio[86]. Sua singularidade residiria no fato de ser a primeira obra napolitana inserida dentro da nova paginação iconográfica[87], a qual apresenta a Virgem ajoelhada ao lado do menino e São José sonolento. Na composição, nota-se, no fundo da gruta à direita, a Virgem ajoelhada contemplando o menino que está deitado sobre a palha do chão. Do outro lado, São José aparece sonolento próximo ao boi e o burro. Do lado de fora, anjos pairam sobre o céu, enquanto quatro ovelhas comem arbustos, vigiadas por dois pastores.

Na sequência, outro relevo importante situava-se no túmulo de Maria de Aragão na Capela de Piccolomini em Sant'Anna dei Lombardi (Igreja de Santa Maria di Monteoliveto). Apesar de algumas referências atribuírem a autoria a Donatello, a obra foi realizada por seu aluno, Antonio Gambarelli conhecido como Rossellino (1427-1478)[88], sendo finalizada por Benedetto da Maiano (1442-1497). No relevo, a cena da Natividade estava ambientada em um estábulo[89], ao invés de ser representada dentro de uma gruta. Sobre o teto pairavam nove anjos cantando e dançando, outro pormenor que Vasari (1878, vol. III, p.95) fez questão de exaltar:

> [...] fece una tavola di una Natività di Cristo nel presepio, con un ballo di angeli in su la capanna che cantano, a bocca aperta, in una

[85] Napoli Signorelli (1810-11, In: MANCINI, 1983, p. 29) afirma que este relevo fora realizado por Antonio Babosio e pertencia ao sepulcro do Arcebispo da família Minutolo. Em, 1889, Di Maddaloni (1889, In; MANCINI, 1983, p. 64) contesta Napoli Signorelli (1810-11, IN: MANCINI, 1983, p. 28-30) informando que tal relevo estava inserido no sepulcro do Cardeal Arrigo Minutolo e não do Arcebispo Filippolo Minutolo.
[86] NICOLINI, 1930, In: MANCINI, 1983, p. 186.
[87] Este novo esquema refere-se à nova iconografia da cena da Natividade, a exemplo da pintada por Taddei Gaddi em 1340 (vide p.39-40).
[88] Di Maddaloni (1889, In: MANCINI, 1983, p. 62-73) retifica este equívoco ao comparar a data da morte de Donatello (1466) e a data de nascimento de Maria di Aragona (1470), confirmando a impossibilidade do escultor ter trabalhado em um monumento póstumo a uma pessoa que nem havia nascido, e assim, demonstrando a falta de análise crítica no tratamento das informações por parte dos escritores de seu tempo.
[89] Outra mudança iconográfica inserida com as inovações cênicas renascentistas.

> maniera che ben pare che, dal fiato in fuori, Antonio desse loro ogni altra movenza ed affetto con tanta pulitezza che più operare non possono nel marmo il ferro e l'ingegno. [90]

Ainda, vale salientar, o relevo, contemporâneo a obra escultórica de Rossellino, localizado na Capela de Caracciloi Marchesi di Vico na Igreja de S. Giovanni a Carbonara. Realizado pelos espanhóis Diego e Bartolomeo Ordoñez, anteriormente, fora atribuído por Francesco Proto Duca Di Maddaloni ao espanhol Pedro della Plata[91]. Sua particularidade residiria na representação de um dos Reis Magos com traços de um dos representantes da dinastia de Aragão. Ao descrever a cena, Nicolini (1930, In: MANCINI, 1983, p. 186) ressalta:

> […] nimbata e ravvolta in panneggiamenti, siede la Vergine col Bambino in braccio e San Giuseppe accanto, mentre, tra paggi, suonatori e cavalli scalpitanti, si vengono i tre re: dei quali l'uno, genuflesso, bacia il piede del Fanciullo; l'altro, parimente inginocchiato, gli offre un'idria di profumi; e il terzo, in piedi, corpo basso e tarchiato e nel viso grosso, due dei tratti caratteristici dei reali d'Aragona, da essere stato identificato più volte in un ritratto postumo di Affonso II o di suo figlio Ferrandino. [92]

Dentre os presépios de figura destacável, o mais antigo de que se tem notícia, mas sem prova física, nem conhecimento de sua composição ou conteúdo, seria o presépio encomendado em 1458, por Alberico de Miroballis a Martino de Simone de Jadena para a Igreja de Sant'Agostino alla Zecca. De acordo com a documentação[93], o escultor teria acordado que executaria por 80 ducati onze figuras conforme esquema apresentado (FILANGIERI,1891, In:

[90] "[...]fez um quadro com da natividade de Cristo no presépio, com um baile de anjos no teto que cantavam, com a boca aberta, de uma maneira que parece que [...]".Tradução da autora.
[91] Nicolini (1930, In: MANCINI, 1983, p. 186) revisa esta atribuição anteriormente colocada por Di Maddaloni (1889, In: MANCINI, 1983, p.65) e por Correra (CORRERA, 1889. In: MANCINI, 1983, p. 97).
[92] "[…] e envolta em panejamento, a Virgem está com o menino nos braços e São José ao lado, entre, pajés, músicos e cavalos, vê-se os três reis: dos quais um, ajoelhado, beija os pés do menino; outro curvado oferece um recipiente de perfume; e o terceiro, de pé, com corpo baixo e forte, a grosso modo, dois traços característicos da família real de Aragona, identificado, por diversas vezes, em um retrato póstumo de Afonso II ou de seu filho Ferrandino". Tradução da autora.
[93] Prot. di Not. Andrea de Afeltro, an. 1458, a car. s. n, Arch. Not. di Nap. *apud* FILANGIERI (1891, In: MANCINI, 1983p. 74).

MANCINI, 1983, p.74.). A esse ponto, Borrelli (1970, p. 24) discorre que a composição seria inovadora, possuindo diversos personagens como anjos, pastores e animais, daí a necessidade de apresentar um esboço preparatório ao contratante.

Cronologicamente, outros dois presépios aparecem nos registros de 1478. Um, executado por Pandolfello da Solofra para Capela dei Bajani na Igreja del Corpo de Cristo[94], em Montoro e outro, encomendado por Jaconello Pepe para a sua capela na Igreja de S. Giovanni a Carbonara[95] a Pietro e Giovanni Alemanni (Fig.21). Segundo consta, a representação contemplava 42 figuras assim dispostas: a Sagrada Família, o boi, o burro, três pastores, doze ovelhas, dois cães, quatro árvores *cum tortanis*, onze anjos, dois profetas, duas profetizas e o estábulo. Na verdade, do ponto de vista material, esse seria mais antigo presépio remanescente do quatrocentos napolitano. Da composição original, restaram apenas, a Virgem, o Menino, São José (130 cm), dez anjos (87 cm), os profetas, as profetizas (137 cm) o boi e o burro, animais fatura questionável segundo alguns autores. É provável, que foram produzidos por alunos de sua oficina, a semelhança do constatado por Raffaello Causa em seus estudos. Ao analisar a produção dos Alemanni e avaliar as atribuições da figuras pertencentes ao complexo, o pesquisador evidenciou que seus colaboradores executaram alguns anjos (CAUSA, 1950, p. 113-138 *apud* BORELLI, 1970, p. 25).

[94] COLOMBO, *Memorie di Montoro*. Napoli: 1833. p.16 *apud* ORRERA (1889, In: MANCINI, 1983, p.96)
[95] Prot. di Not. A. Cassanova, an.1478, a cart. 181, Arch. Not. di Nap. *apud* FILANGIERI, 1888, p. 60.



FIGURA 21 – Presépio realizado pelos Alemanni para S. Giovanni a Carbonara, Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Dentro da produção quatrocentista, os Alemanni tiveram um sólido trabalho em Nápoles. Em 1484, antes mesmo de terminar o conjunto encomendado por Jaconello, os dois escultores produziram outros presépios para as Igrejas de dell'Annunziata, Sant'Eligio e S. Maria la Nova[96]. Destes complexos, apenas algumas imagens pertencentes à Igreja dell'Annunziata e a Igreja de Sant'Eligio chegaram até nós. Durante a guerra os exemplares desta última foram seriamente danificados após um bombardeio. Mesmo assim, conforme os relatos de Rafaello Causa apresentados por Genarro Borrelli (1970, p.25), ainda era possível admirar a sutileza de sua fatura escultórica:

> […] con San Giuseppe privo di parte della testa e delle braccia e la Madonna spaccata in due, ma che pure in questo stato può chiarire la solennità monumentale dello sculture, nel momento di trapasso dalla più fragile e sostenuta eleganza delle prime opere, ancora decisamente nordiche, alle pacate realizzazioni successive, materiate di corsiva e compiaciuta capacità di effetti.[97].

[96] Ao abordar os presépios dessas três últimas Igrejas Nicolini comenta que foram executados por mãos desconhecidas. Contudo, essas informações puderam ser resgatadas através de um contrato de 22 março de 1484, quando o mestre Felice Tori comprometeu-se em policromar os exemplares de S. Giovanni a Carbonara de maneira similar às peças pertencentes a das igrejas citadas. (QUINTAVALLE, 1934, p.244). Relato baseado em FILANGIERI, G. I documenti ecc., p. 120 *apud* BORRELLI, 1970, p. 34.

[97] "[...] com São José privado de parte da cabeça e do braço e a Madona cortada em duas partes, mas, mesmo nesse estado, pode-se perceber a solenidade monumental da escultura, no momento de passagem da frágil e

Como se nota, diversos exemplares relatados dos primórdios da produção presepista perderam-se ao longo dos séculos. Em geral, a historiografia evitou investigar esse período e poucos autores trataram da questão. Contudo, coube a Filangieri (1888, In: MANCINI, 1983, p.60) abordar a problemática:

> Tra queste rappresentazioni le più cospicue sono quelle dei presepi di S. Giovanni a Carbonara, di S. Giuseppe de'falegnami, di S. Domenico Maggiore e del Corpo Santo di Cristo (S. Chiara) ancora esistenti, per non dire quelli da poco scomparsi di S. Aniello e S. Maria delle Grazie a Costantinopoli, di S. Lorenzo Maggiore, di S. Maria la Nuova, di S. Eligio, di S. Maria in portico, ecc. Intorno ai quali presepe è fatta lunga menzione in una monografia ancora inedita e che verrà la luce tra breve, scritta per cura di Gaetano Filangieri Principe di Satriano, intitolata: Il presepe a Napoli.[98]

1.2.2) Registros de presépios no século XVI

Avaliando os documentos remanescentes dos primeiros séculos de formação e de consolidação da tradição presepial, é evidente a esparsa e escassa quantidade de relatos existentes. À medida que o século XVI avança, verificamos um considerável aumento destes registros. Entretanto, não devemos julgar que a produção anterior fosse inexpressiva. De fato, durante o quinhentos houve um crescimento no número de complexos edificados, decorrentes da consolidação natural dessa tradição. Contudo, também é certo que muito se perdeu tanto pela falta de uma sistematização adequada, quanto pela degradação dos documentos.

---

altiva elegância das primeiras obras, ainda decisivamente nórdica, à pacata realização sucessiva, materializada de coesiva e satisfatória capacidade de efeito" tradução da autora.

[98] "Entre essas representações as mais notáveis são aquelas dos presépios de S. Giovanni a Carbonara, de S. Giuseppe de'falegnani, de S. Domenico Maggiore e do Cropo Santo di Cristo (S.Chiara) ainda existentes, para não dizer daqueles há pouco desaparecidos, os de S. Aniello e S. Maria delle Grazie a Costantinopoli, de S. Lorenzo Maggiore, de S. Maria La Nuova, de S. Egligio, de S. Maria in portico, etc. A respeito desses presépios fez-se uma longo menção em uma monografia ainda inédita e che será publicada em breve, escrita por Gaetano Filangieri, Príncipe de Satriano, intitulada: O presépio a Napoli". Tradução da autora.

Em 4 de Agosto de 1507, Ettore Carafa encomendou a Pietro Belverte da Bergamo[99] (m.1513) um presépio por 85 ducati, para a Capela do Crocifisso em S. Domenico Maggiore[100], contendo 28 figuras: a Virgem, São José com o Menino, dez anjos, dois pastores, dois cães, oito ovelhas, o boi, o burro e árvores *totanis*. Do conjunto, restaram apenas a Virgem (130 cm), São José (136 cm), alguns anjos, o boi e o burro, mas não o Menino. Segundo a tradição, Caterina Benucci substitui-o na última década do XVII (NICOLINI; 1957, p. 49). Existem relatos informando que a cena da Natividade desenvolvia-se em uma gruta edificada com pedras vindas de Belém. Outro pormenor residiria no fato da composição apresentar o episódio da Taberna (STEFANUCCI, 1944, p.280), episódio que se desenvolveria plenamente dali a dois séculos e meio.[101]

Nos dois primeiros quartéis do século XVI, entre 1516 e 1559, existem registros de que o entalhador Cristiano Moccia trabalhou em diversos projetos presepiais. Filangieri noticia um presépio realizado em 1516 para S. Maria Del Soccorso composto de três figuras em escala humana. Já Raffaello Causa trata do complexo pertencente à Igreja S. Maria Del Pozzo in Somma Vesuviana[102], do qual, apenas a escultura de São José (140cm) chegou até nossos dias.

No início da década de 20, anteriormente a março de 1524, quando Pietro Summonte visitou o conjunto[103], Giovanni Merliano da Nola realizara um presépio em madeira para Igreja de S. Maria del Parto a pedido de Iacopo Sannazzaro. Esse era praticamente uma tradução plástica de seu poema *De partu Virginis* e foi o primeiro Presépio Napolitano em que o episódio da

[99] Giovanni da Nola foi discípulo de Pietro Belverte e sua produção presepial foi influenciada pelos trabalhos anteriores do mestre.
[100] Prot. di Not. I. A. Fiorentino, ann. 1506-7, a cart. 151, Arch. Not. di Nap.
[101] A respeito do surgimento do episódio da Taberna, Nicolini (1930,In: MANCINI, 1983, p. 193-4) e Borrelli (1970, p. 44-8) escrevem ensaios interessantes.
[102] CAUSA, 1950, p. 150 *apud* BORRELLI, 1970, p.26
[103] No dia 20 de março de 1524, Summonte visita o complexo e escreve a Marco Michiele descrevendo-o: "In lavoro di legname di tutto rilievo avevo quà la Natività di Nostro Signore fatta per la Ecclesio nuovamente edificata per lo sig. Jacoppo Sannazzaro in radicibus Pausylipi, loco Chiamato Mergellina, la quale natività è del garbo che il Sannazaro la have in versi dipincta nel divino suo livro de Partu Virginis, et qua sono ancora molte altre figure di mano del soprannominato **Joan de Nola**." (LA LETERRA… 1898. vol. VII., fascicoloXII, p.197. In: MANCINI, 1983. p.94).

Adoração dos Pastores estava inserido concomitantemente à cena da Natividade. Após a morte do poeta, o complexo foi removido de seu local original, o qual deu lugar ao sepulcro marmóreo realizado por Giovanni Angelo Montorsoli e Bartolommeo Ammanati (Fig. 22). As peças do antigo presépio foram colocadas na parte inferior da igreja (DI MADDALONI, 1889. In: MANCINI, 1983, p. 65). Com o tempo, o conjunto deteriorou-se, conservando somente cinco componentes: a Virgem, São José e três pastores. Em seu ensaio, Angelo Stefanucci (1944, p. 280) evidenciou o estado de degradação dos exemplares:

> [...] comunque sia, con il trascorrere dei secoli il presepe cadde in abbandono, e rimosso, finì in una grotti cella artificiale nella chiesa inferiore, ove la R. Sopraintendenza ai monumenti della Campania ebbe modo di rintracciarlo verso la fine del secolo scorso, ricuperando soltanto alcune figure superstiti che si trovavano fra i cadaveri in putrefazione e le bare della sepoltura di una confraternita[104].



FIGURA 22 – Giovanni Angelo Montorsoli e Bartolommeo Ammanati. Monumento de Sanazzaro. Santa Maria del Parto, Nápoles, alt: 485 cm.
Fonte – POPE-HENNESSY, John. Italian High Renaissance & Baroque Sculpture. London: Phaidon Press, 2002. p. 162.

[104] "[...] seja como for, com o decorrer dos séculos o presépio caiu em abandono, e removido para uma pequena gruta artificial na igreja inferior, onde a R. Superintendência dos monumentos da Campanha conseguiu reencontrá-lo por volta do final do século passado, recuperando somente algumas figuras sobreviventes que se encontravam junto aos cadáveres em putrefação nos caixões da sepultura de uma irmandade". Tradução da autora.

Por volta de 1530, o escultor também produziu um grupo presepial para a Igreja de S. Giuseppe dei Falegnami, formado parte em relevo e parte por figuras destacadas. O historiador Bernardo De Domenici viu o conjunto e o descreveu em seus escritos (DE DOMENICI, 1846, vol. II p.28 *apud* BORRELLI, 1970, p.28). A composição dividia-se horizontalmente em duas partes, na porção superior encontrava-se a cena da Natividade e na inferior a dos pastores. O complexo sofreu diversas intervenções ao longo dos séculos, restando apenas a imagem da Virgem e de S. José (Fig. 23). Durante o seiscentos, as duas peças foram recobertas por uma espessa camada de douramento, a qual interferia e impossibilitava a percepção de seus pormenores e o requinte e a delicadeza de seu entalhe, como lamentou o Cônego Carlo Celano (1617-1693)[105]. Posteriormente, essa camada foi removida em uma restauração realizada antes de 1950[106]. No século XVIII, Giuseppe Sammartino foi contratado para reestruturar o grupo. Sua intervenção limitou-se ao acréscimo de algumas cabeças de anjo e um busto do Pai Eterno. Por fim, em 1782, o arquiteto Gaetano Barba repaginou-o completamente. A composição foi totalmente desfigurada com a retirada dos elementos plásticos em baixo relevo e algumas peças em vulto (NICOLINI, 1930, p.187). E, a sagrada família ficou em evidência através da inserção de uma estrutura arquitetônica de gosto neoclássico (Fig. 24).

[105] NICOLINI, 1930, In: MANCINI, 1983, p.187.
[106] Bologna e Causa (1950, In: MANCINI, 1983, p.314-16.) comentam sobre os resultados deste restauro no ensaio que acompanha o Catálogo da mostra sobre escultura em madeira na Campanha.



FIGURA 23 – Imagens de São José e da Virgem remanescentes do presépio seiscentista da Igreja de S. Giuseppe dei Falegnami.
Fonte – http://www.sacrafamiglia.na.it/?pag=arte&num=2. Acessado em 17 de dezembro de 2011.



FIGURA 24 – Montagem atual do seiscentista da Igreja de S. Giuseppe dei Falegnami.
Fonte – http://www.sacrafamiglia.na.it/?pag=arte&num=2. Acessado em 17 de dezembro de 2011.

Em 1533, chegava a Nápoles o teatino romano San Gaetano Thiene (1480-1547). No ano seguinte, ele construiria no oratório de S. Maria della Stalletta, o primeiro presépio da ordem, como consta dos relatos de seu colega e biógrafo, Antonio Caracciolo[107]. Devido a interpretações equivocadas de seus registros, alguns autores consideraram o presépio della Stalletta como o mais antigo exemplar napolitano e o santo passou a ser assinalado como o responsável pelo surgimento dos presépios em Nápoles. Por volta de 1877, Gaetano Filangieri (1888, In: MANCINI, 1983, p.60) já alertava para esse equívoco. De fato, como poucos pesquisadores abordaram a produção dos século XV, XVI e XVII, esse erro perdurou por séculos. Contudo, bastava analisar a vasta produção anterior existente nas igrejas ou estudar a documentação arquivística para vislumbrar que tal afirmação não possuía qualquer fundamento. Mesmo assim, cabe uma ressalva. Se, por um lado, os teatinos não foram os responsáveis pela introdução do presépio em Nápoles, ao menos a eles pode ser incumbida a difusão de sua a adoração no âmbito doméstico, uma vez que a veneração do santo[108] pela representação da Natividade foi um elemento facilitador da propagação do culto presepial. A este ponto, Nicolini (1930, In: MANCINI, 1983, p.187) aponta: "E credibile altresì che, per l'esempio e gl'incitamenti di lui, quase tutti i monasteri femminili napoletani, sui quali esercitava grande ingerenza, facessero quase a gara a chi avesse il più bel presepe."[109] Aí estava lançada a semente para o futuro sucesso do fervor presepial que culminou na competição impelida pela corte borbonica.

Na sequência, sabe-se Annibale Caccavello[110] (1515-1570) realizou, em 1558, um presépio para o culto cotidiano das Clarissas de Santa Maria della

[107] CARACCIOLO, 1612, p.222 *apud* BORRELLI, 1970, p.29, nota 76.
[108] O amor de S. Gaetano Thiene pelo tema da Natividade advém do milagre que lhe ocorreu. Segundo a lenda, na noite de natalina de 1517, enquanto o santo adorava uma manjedoura em S. Maria Maggiore em Roma, a Virgem e o Menino apareceram.
[109] "É factível, assim que, pelo exemplo e influencia dele, quase todos os monastérios femininos napolitanos, sobre os quais exercia grande autoridade, fizessem uma competição por quem possuía o mais belo presépio". Tradução da autora
[110] Aluno de Giovanni da Nola.

Sapienza. Apesar de nenhum exemplar ter resistido aos efeitos do tempo, sua existência foi recuperada através dos relatos encontrados no diário[111] do escultor. Em seu diário, ele relata no dia 5 de fevereiro de 1558 ter recebido a encomenda de um presépio em madeira por 140 ducati, de acordo com contrato feito por Salvatore (Instrm. Di Not. Salvatore; 327 a 331). Posteriormente, ele registra nos dias 4 de junho, 13 de setembro e 9 de dezembro do mesmo ano as demais parcelas recebidas pelo trabalho das quatorze figuras realizadas, a saber: a Virgem com o Menino, São José, nove anjos com altura de três palmos e um quarto, ou seja, cerca de 81 cm, o boi e o burro.

Outro antigo presépio quinhetesco foi construído na Igreja de S. Bartolomeo di Scicli, após contrato firmado em 15 de Abril de 1576. Todavia, não se sabe se o complexo existiu, nem como era, já que essa informação advém dos relatos do cronista Antonio Cariati (1683-1780) que afirma ter examinado o documento do contrato redigido pelo notário Francesco Munda (BORRELLI, 1970, p. 29).

Com o intuito de substituir o antigo exemplar trescentista, cuja única escultura remanescente pertence atualmente ao Museu de San Martino em Nápoles, as clarissas do convento de Santa Clara ordenaram a construção de um novo presépio. De acordo com o estudioso Gennarro Borrelli, as peças poderiam ser datadas por volta de 1580 e foram executadas por um escultor de pouca maestria, mas especializado em presépios. No século XVII, o grupo teria ganhado olhos de vidro e mais dois anjos. Em seus relatos de 1889, Di Madalloni (1889. In: MANCINI, 1983, p. 64) afirma ter visto a composição original. Contudo, anos depois, em 1921, Morazzoni (1921-22, In: MANCINI, 1983, p. 141-42) encontrou apenas os exemplares da Virgem, de São José, dos três pastores, dos dois anjos, do boi e do burro. Infelizmente, do conjunto resta apenas uma fotografia datada de 1943 (Fig. 25), já que durante a Segunda Guerra todas as peças foram destruídas (BORELLI, 1970, p. 30).

[111] DIARIO…, 1896, p. LXXV, CLXV, CXXVI-CXXVII, 49-50. In: MANCINI, 1983, p.79.



FIGURA 25 – Presépio cincocentista pertencente ao Convento de Santa Chiara, Nápoles. Fotografia de 1943.
Fonte – BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 257.

Cronologicamente, ainda se tem notícia de três presépios. O primeiro foi encomendado a Giuseppe Torres por Ottavio Carafa em 1589 para ser doado ao Oratorio della SS. Trinità dei Pellegrini (CECI, *apud* BORRELLI, 1970, p.30, nota 83). O segundo realizado pelo conhecido Mestre de S. Bartolomeo, escultor possivelmente de origem espanhola ativo em Nápoles entre 1580 e 1610. Atualmente, as peças remanescentes estão guardadas na Igreja das Clarissa de S. Bartolomeo a Castellammare di Stabia e dentre oito figuras iconograficamente irreconhecíveis, há um grupo de pastores em adoração com cerca de 80 cm, além das imagens de Nossa Senhora e de São José. O último, um presépio em terracota, contendo a Sagrada Família, três anjos, o boi e o burro, foi encomendado em 1593 ao escultor francês Guglielmo Gautiers por Gio. Battista Longo para a sua capela na Igreja dellla Croce di Palazzo (D'ADDOSIO *apud* BORRELLI, 1970, p. 30, nota 86).

1.2.3) As inovações ocorridas no seiscentos

Até o início do século XVII, a representação da Natividade nos presépios sofreu diversas transformações iconográficas. Contudo, até esse momento, os núcleos ainda não adquiriram os elementos que os transformariam no presépio

desmontável moderno. Devido à parca documentação, pouco se sabe sobre as circunstâncias exatas dessa passagem. Assim, podemos apenas apontar alguns fenômenos que contribuíram para a sua consolidação.

Até o primeiro quartel do XVII, a maioria dos presépios era feita em madeira policromada[112] e possuíam dimensões próximas à humana. Gradualmente, esta escala foi diminuindo até chegar a um quarto das medidas iniciais em meados do século XVII. Por volta de 1620, uma inovação redirecionou a tradição presepista napolitana: as imagens de talha inteira foram substituídas por manequins articulados recobertos com roupas em tecido (Fig. 26). Na sequência, as figuras ganharam olhos incrustados de vidro. Até aonde se sabe, por volta da década de vinte, havia algumas dezenas de manequins em madeira, com cerca de 80 cm, articulados contendo policromia apenas em suas extremidades, pois eram recobertos com vestimentas. Todavia, ainda não possuíam olhos de vidro[113]. A primeira peça napolitana recuperada com esta característica foi realizada em 1620 para a Confraternita del Cerriglio (BORRELLI; 1970, p. 70, nota6) (Fig. 27). Daí, esta data ser o marco dessa passagem. De fato, a inserção desses artifícios atendeu aos anseios da época pelo naturalismo e favoreceu a teatralidade das composições, além de beneficiar a comoção dos fiéis.

[112] Existem alguns registros de presépios quinhentista feitos em cerâmica policromada.
[113] O historiador Gennaro Borrelli afirma ter analisado alguns desses manequins, confirmando sua datação por volta de 1620.



A) Figura *'Donna del contado'*, cerca de 1660.
Fonte – BORRELLI, Gennaro. *Personaggi e scenografie del presepe napoletano.* Napoli: Tullio Pironte editore, 2001. Tav.12.



B) Figura pertencente ao conjunto conhecido como Pastori deformi, doados por Domenico e Gustavo Carrara ao Museo di San Martino.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

FIGURA 26 – Exemplos de manequins articulados em madeira para vestir.



A) Pastor a caminho da gruta.



B) Ovelha pastando.

FIGURA 27 - Primeiros conjuntos articulados.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970.

Quando se fala em figuras de presépio articuladas e vestidas há uma predisposição de relacioná-la com a produção napolitana. Entretanto, os primeiros presépios móveis com manequins articulados surgiram em 1605, na Alemanha, na Igreja Baviera de São Miguel em Munique, através das iniciativas evangelizadoras dos Jesuítas. Em Nápoles, a divulgação e a inserção dessa nova técnica ocorreram anos mais tarde, possivelmente também por intermédio dos Jesuítas.

Na historiografia, existe um debate sobre qual Ordem Religiosa influenciara os caminhos que o presépio seguiu em Nápoles. Durante muitos anos, os autores propagaram a lenda de que os Teatinos, por intermédio de S. Gaetano Thiene, introduziram a representação presepial. Acerca disso, já expusemos motivos de quão infundada é essa tese[114]. Em seus escritos, o pesquisador Fausto Nicolini (1930, In: MANCINI, 1983, p. 188-9) afirma: "non sarebbe forse troppo arrischiato supporre che anche a Napoli il presepe barroco sorgesse per iniziativa dei gesuiti"[115]. Por outro lado, Gennaro Borrelli (1970, p. 39) acredita que os Esculápios foram os responsáveis pela trajetória presepial napolitana e descarta a influência Jesuíta, argumentando:

> ma pur volendo accettare la tesi, del tutto inesatta, va rilevato che il divario tra il presepe tedesco e quello napoletano è notevole: i Gesuiti miravano a spiegare al popolo un fatto avvenuto secoli prima, attraverso scene animate da figure con costumi del tempo. Il presepe napoletano non tendeva a scolpi didattici ma alla gioia della rappresentazione il più spettacolare possibile, lo dimostra quello che realizzeranno nel 1627 gli Scolopi della Duchessa di Napoli [116]

[114] Vide pág. 82-3.
[115] "não seria demasiado arriscado supor que também em Nápoles o presépio barroco surgisse por iniciativa dos jesuítas." Tradução da autora.
[116] "mas para os que querendo aceitar a tese, de tudo inexata, vale ressaltar que a diferença entre o presépio alemão e aquele napolitano é notável: os jesuítas visavam explicar ao povo um fato ocorrido séculos antes, através de cenas animadas por figuras com costumes da época. O presépio napolitano não atendia a fins didáticos, mas a satisfação da representação o mais espetacular possível, como demonstra aquele que os esculápios da Duchesca de Nápoles realizaram em 1627." Tradução da autora.

De fato, coube aos Esculápios a realização do primeiro presépio móvel ambientado em uma ampla paisagem. Porém, tal iniciativa não foi criada ou trazida por eles. O que eles fizeram foi reunir e apresentar elementos que se agitavam no ambiente napolitano. Assim, acreditamos plausível atribuir aos Teatinos o legado da dissipação o gosto pelo presépio no âmbito doméstico e nos conventos; aos Jesuítas o mérito de trazer à Nápoles a técnica dos manequins articulados; e aos Esculápios o privilégio de perceber as inquietações napolitanas e as traduzir em um complexo.

Apesar do século XVII ser decisivo para evolução presepial napolitana, poucos são os registros referentes às suas primeiras décadas. Dada a escassez de informações, a maioria dos ensaios ignora esse período, avançando do século XIV diretamente ao XVIII, ou apresentam informações sem nenhum rigor de análise, em forma de relatos passageiros. Neste sentido, Antonio Perrone (1896, In: MANCINI, 1983, p. 80-93) apenas aponta o nome de alguns autores anteriores ao século XVIII, sem fornecer nenhuma informação a respeito de sua produção. Assim, conhecemos os artistas entalhadores: Michele Perrone, Giuseppe Picano, Lorenzo Vaccaro, Andrea Falcone, Nicola Fumo, Bartolomeo Granucci, Giacomo Colombo e Fortunato Zampini e Buonfino. Entretanto, após meados do século XX, alguns estudos abordaram esta problemática e elucidaram algumas questões, como o fez Genarro Borrelli. O pesquisador dedicou um capítulo de seu livro sobre o Presépio Napolitano ao período, realizando uma sólida análise do momento.

Até a primeira metade do século existem relatos de presépios realizados pelo escultor Aniello Spezzato. Em 1606, a pedido de D. Giovanna de Capua, princesa de Conca, ele executou um presépio composto por quinze figuras de vulto policromadas: a Sagrada Família, o boi, o burro, quatro anjos, alguns pastores, ovelhas e cães, além dos três Reis Magos. Conduto, esses exemplares perderam-se com tempo (UN PRESEPE.., 1922, In: MANCINI, 1983, p.139).

Posteriormente, em 1616 e 1617, o escultor realizou um complexo, também desaparecido, por 125 ducati para as irmãs Agostinianas de San Giuseppe dei Ruffo (UN PRESEPE.., 1922, In: MANCINI, 1983, p.139). As peças foram policromadas por Antonio d'Amato por 191 ducati e permaneceram no local até 1826, quando as poucas irmãs existentes juntaram-se às Carmelitas de Croce di Lucca, levando consigo o conjunto.

Três outros presépios, realizados antes do final da década de 20, foram recuperados nos documentos de arquivo. Em 1618, Lucio di Strada encomendou um presépio a G. B. Brancaccio[117]. Sabe-se que o artista F. A. Dettalo realizou figuras em madeira e tecido para Maria Solino[118]. Ainda, durante o Natal, um presépio era montado na capela do frade Alfonso di Maddaloni localizada em S. Domenico Maggiore para realização de novenas cantadas dedicadas à Natividade. Com sua morte em 1618, a capela ficou de posse da Família Brancaccio di Nardo e não se soube mais nenhuma notícia do conjunto[119].

Entre os presépios móveis e articulados napolitanos, o mais antigo e passível de ser recuperado documentalmente foi realizado em 1627 pelos Esculápios para a Igreja e Convento da Duchessa. Pela primeira vez, um presépio aparecia ambientado em uma paisagem natural, inovação que o historiador jesuíta Giuseppe Antonio Patrignani (1659-1733) fez questão de ressaltar (PATRIGNANI, 1721, IN: MANCINI, 1983, p. 6). Ao aproveitar o jardim de fundo da capela para integrá-lo ao presépio, os esculápios aproximaram a representação plástica do real através da fusão das figuras com a realidade natural. Ademais, a amplitude cênica criada favoreceria o do número de personagens, além da renovação e diversificação filológica.

[117] Documenti estratti dall'Arch. Stor. Del Banco di Napoli, Napoli 1940, p. 459 citado por Borrelli (1970, p. 40).
[118] Ibidem.
[119] S. VOLPICELLA. *Storie dei Monumenti*. Napoli, 1847, T. II, parte II, p. 214 citado em BORRELLI, 1970, p. 41.

Toda essa novidade foi atribuída à experiência romana do padre S. Giuseppe Calasanzio, que chegara a Nápoles em 22 de outubro de 1626 para fundar a Scuole Pie degli Scolopi e no ano seguinte, realizara o complexo. Entretanto, mesmo os romanos ficaram surpresos com as soluções adotadas. Vale ressaltar as repercussões a cerca do conjunto relatadas em janeiro de 1628. Apesar da forte tradição presepial romana, sua escola seguia o cânone tradicional e não aventava soluções inusitadas. Este fato é tão evidente que dois séculos depois Brun (1818, In: MANCINI, 1983, p.26-7) teve o mesmo sentimento ao comparar a produção das duas cidades. Assim, é plausível supor que o padre tenha entrado em contato com as questões que se desenvolviam no ambiente napolitano e as tivesse apresentado no conjunto.

Tamanha preocupação e cuidado com os efeitos e os detalhes cênicos são evidenciados em outro episódio narrado nas crônicas de Patrignani, quando o padre esculápio buscava uma escultura do menino digna de integrar seu presépio. De acordo com a lenda, depois de muito procurar e sem localizar algo que o agradasse, dois jovens forasteiros vieram ao seu encontro trazendo uma bela imagem em cera. Patrignani (1721, In: MANCINI, 1983, p.6) que a vira instalada no complexo relata seu encanto:

> E questa Immagine di cera, non però cavata dalla forma, ma fatta di gettito a proporzione d'un Bambino poco fa nato, con ugni alle dita, che non paiono di cera, ma naturali: il volto è leggiadro, gli occhi sfavillanti, e con tal simmetria nella disposizione delle membra, che non solo pare, ma è veramente un prodigio dell'arte[120].

Certamente seu realismo foi ao encontro dos anseios do padre que saiu a procura de um empréstimo para pagar os quinze ducati cobrados. Nesse intervalo, os dois visitantes partiram, deixando a imagem. Essa peça logo caiu nas graças do povo, principalmente das mulheres grávidas. Segundo consta, a

[120] "E essa Imagem de cera, não esculpida forma, mas feita através de moldes na proporção de uma criança recém-nascida, com unhas nos dedos, que não parecem de cera, mas naturais: o rosto é gracioso, os olhos reluzentes, e com tal simetria na disposição dos membros, que não só parece, mas é realmente um prodígio da a*rte*" Tradução da autora.

Principessa di Piombiono prometera construir um oratório de prata caso engravidasse. Tendo sua prece atendida, realizou "una cassetta d'argento, e cristallo, ove al presente la S. Immagine si conserva, poiché innanzi si conservava in una cassetta di rame dorato."[121] (PATRIGNANI, 1721, p. 7). De acordo com Borrelli (1970, p. 42), a imagem esteve exposta na Igreja, dentro da mesma vitrine para a devoção cotidiana dos fiéis, até meados do setecentos.

De fato, diversos mitos de espalharam-se na época, principalmente em torno da figura do Menino Jesus, fruto do culto a Natividade em voga. Em 1633, existem relatos de visitas a um presépio exposto na casa de Gianandrea Cassetta Notajo, o qual ficou conhecido por conter o menino Jesus que falou ao escravo turco Amedir[122] e o converteu ao Cristianismo. Após sua morte, o menino fora doado para a Congregazione delli mercanti na Igreja jesuíta de Gesù Nuovo[123] onde era exposto todos os anos no período do Natal.

Cerca de oitenta anos após a narrativa de Patrignani (1721), Pietro D'Onofri (1803, In: MANCINI, 1983, p.20) apontou outra versão para os fatos. Ao invés de atribuir a propriedade da peça a Gianandrea Cassetta, ele relacionou sua posse à princesa de Bisignano, D. Elisabetta delle Rovere, doadora do prédio que deu origem à igreja em 1584. Como aponta Mancini (1983, p.20), "una divergenza, apparentemente marginale, che però sposta di circa un secolo l'uso di solennizzare la natività con un presepe anche nelle case private, senza dire che nella seconda versione l'iniziativa viene trasferita dalla borghesia agiata alla nobiltà"[124]. É compreensível que D'Onofri fizesse tal modificação, uma vez que, trabalhando em prol da corte, sempre exaltando a importância do Rei Carlo III na construção e divulgação do presépio, deveria

[121] "uma caixa de prata e cristal aonde atualmente a S. Imagem conserva-se, pois anteriormente, conservava-se em uma caixa de ramos dourados" Tradução da autora.
[122] Segundo relatos de Patrignani (1721) após sua conversão o escravo adotou o nome de Giuseppe.
[123] PATRIGNANI, 1721, p. 8.
[124] "uma divergência aparentemente marginal, que por sua vez desloca cerca de um século o uso de solenizar a Natividade com um presépio também nas casas dos particulares, sem dizer que na segunda versão a iniciativa foi transferida da burguesia à nobreza." Tradução da autora.

atribuir tal legado à nobreza. Borrelli não se atentou a essa ocorrência. Em ensaio, o estudioso entende que naquele momento, "ben due presepi venivano allestiti nella medesima chiesa"[125] (BORRELLI, 1970, p.43), sem observar que se tratava do mesmo objeto relatado em outro contexto.

Apesar dos parcos relatos encontrados nos jornais de época, eles são úteis para demonstrar como o gosto pelos presépios já estava imbuído tanto nas Igrejas como nas casas de particulares, tanto na corte quanto nas camadas populares, além de ajudar a elucidar alguns fatos.

Nas crônicas de dezembro de 1676, a imagem do menino que falou ao escravo é noticiada numa procissão realizada pelos jesuítas para que a escultura fosse integrada ao presépio. Neste momento, o artigo ratifica que Giovanni Andrea Cassetta doara a imagem à Igreja de Gesù Novo, mais uma prova de que D'Onofri fora o responsável pela alteração dos acontecimentos. Ainda, comprova que essa peça estava associada ao presépio da ordem.

A respeito do complexo pertencente à Igreja de Gesù Novo, há menções de que ele ocuparia o equivalente a duas capelas (D'ONOFRI, 1803, In: MANCINI, 1983, p.20), cerca de quatorze metros de frente por cinco de profundidade. Sua composição seguiria o modelo esculápio e fora realizada por volta de 1630 (BORRELLI, 1970, p. 42). Em 9 de janeiro de 1697, a *Gazzette Napoletane* informa que a vice-rainha visitara o conjunto. Devido ao equívoco cometido por Borrelli ao considerar que a Igreja possuía dois núcleos presepiais, ele afirma que ela vira o menino doado por Elisabetta Bisignano, ao invés de relatar que a figura observada era aquela proveniente do presépio do notário Gianandrea Cassetta.

Posterior ao exemplar esculápio e ao jesuíta, não antes de 1632 e nem depois de 1654, quando a continuação da *Napoli sacra* de Cesare d'Engenio Lellis mencionava tal complexo, sabemos que Santa Maria in Portico havia um

[125] "bem dois presépios eram montados na mesma igreja". Tradução da autora

magnífico presépio[126] (Fig. 28). Encomendado pela Duchessa Orsini ao escultor Pietro Ceraso, o núcleo possuía personagens em escala humana (Fig. 29), contemplando as cenas da Natividade, do Anúncio aos Pastores e da Adoração dos Magos e dos Pastores. Do conjunto, perderam-se as figuras do Mago Gaspar, o boi, o burro e um menino. A cerca deste complexo cabem duas considerações. A primeira a respeito do tamanho das peças. Sabe-se, que nesse momento, estava em voga entre os presépios o uso de imagens com aproximadamente 80 cm. Contudo, nem todas as ordens aderiam à moda e ainda há casos, como o de Santa Maria in Portico, da utilização de figuras em escala humana. A segunda relativa à sua técnica construtiva. Ao que tudo indica, o conjunto foi o primeiro realizado com figuras articuláveis com o corpo em madeira e cabeça em tela encolada, um recurso inusitado e muito interessante. De certa forma, o escultor antecipou soluções técnicas que as figuras adquiririam mais de meio século depois, quando os manequins teriam suas cabeças realizadas em cerâmica e seus corpos, em ferro e tecido.



FIGURA 28 – Presépio da Igreja de S. Maria in Portico exposto na Capela Palatina de Nápoles em 1961.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 262-3.

[126] Nicolini (1930, In: MANCINI, 1983, p.189) acha plausível datá-lo por volta de 1640.

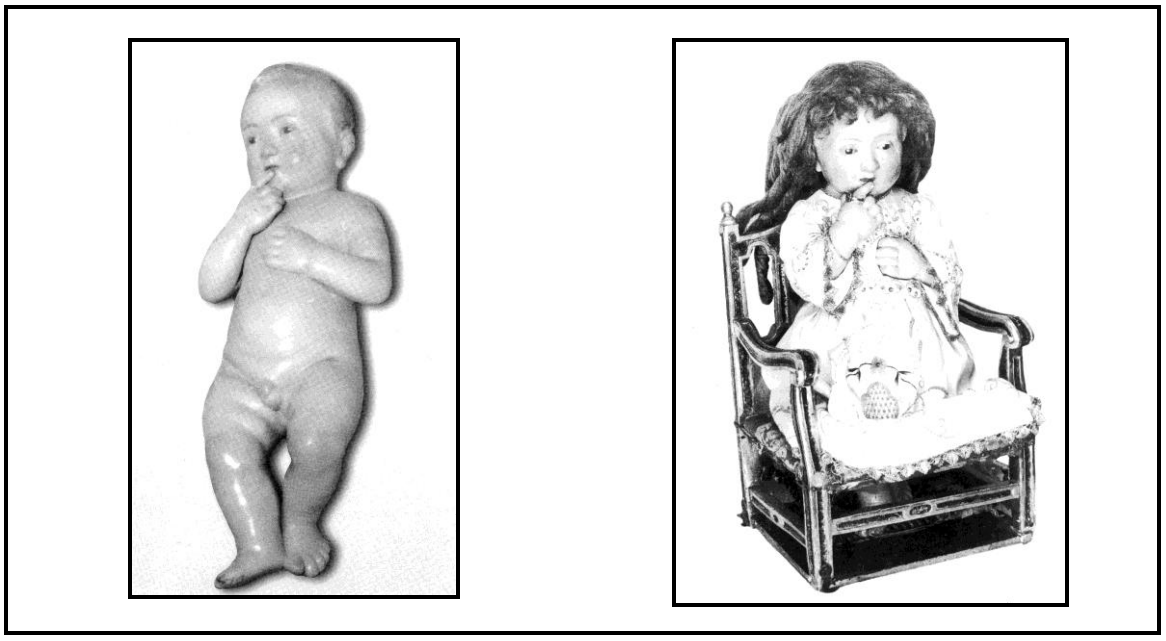


FIGURA 29 - Figura do Menino do Presépio da Duchessa de Santa Maria in Pórtico.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. *Personaggi e scenografie del presepe napoletano.* Napoli: Tullio Pironte editore, 2001. Fig.2 e 3.

Após o trabalho de S. Maria in Portico, Pietro Ceraso realizou, por volta de 1650, um complexo para S. Maria Donnaromita através da mesma técnica. O núcleo era composto pelos episódios da Natividade, da Adoração dos Pastores, o Cortejo dos Magos e do Massacre dos Inocentes em uma composição singular a qual:

> […] poneva le sue radici nei gruppi processionali dei <<pasos>> costituiti da figura tutte poste in primo plano; è questa la vera innovazione dello scultore aperto al nuovo senso della vita seicentesca e proiettato verso soluzioni plastiche e compositive inconcepibili appena qualche decennio prima.[127] (BORRELLI, 1970, p.50)

Do conjunto, restaram apenas as cabeças encolada em tela do Rei Mago Gaspar, de um tagarela, de uma mulher jovem, de uma velha com um recém-nascido nos braços, de uma rapazinho e de uma mocinha, que foram inseridas

[127] "colocava a sua raiz no grupo processional dos <<passos>> constituído de figuras colocadas em primeiro plano; é essa a verdadeira inovação do escultor aberto ao novo senso da vida seiscentista e projetada através de soluções plásticas e compositivas inconcebíveis até poucas dezenas de anos antes." Tradução da autora.

em manequins de ferro e estopa durante o século XVIII e colocadas na Igreja de Gesù Vecchio (BORRELLI, 1970, p.194).

Um inventário recobrado nos arquivos da Igreja de S. Pietro, em Murcia, atesta que a Família Saavedra tinha um presépio em sua capela, o qual contava com a cena da Taberna, além dos demais episódios da Natividade (Ibidem, p. 45). O conjunto foi montado após 1620, ano em o doador, Don Diego Saavedra, esteve em Nápoles decorrente de seu trabalho como representante do Rei e antes de1656, ano de sua morte. Segundo descrito nos documentos, as 67 peças do núcleo provinham de Nápoles e estavam distribuídas em grutas, moradas campestres, casas e palácios urbanos, além do ambiente da Taberna.

Por volta de 1660, o escultor Andrea Falcone executou um conjunto com figuras de vulto em madeira para o culto doméstico que deviam contar com as cenas da Natividade, Anúncio e Adoração dos Pastores. Três figuras contendo a assinatura do autor foram recuperadas: um menino ofertando uma galinha a Jesus (Fig.30), escultura com 30 cm de altura; um pastor descansando, medindo 42 cm; e um camponês do grupo do Anúncio, com 90 cm (Ibidem, p.206).



FIGURA 30 – Andrea Falcone – Menino ofertando galinha.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. fig11.

Em dezembro de 1661, um jornal de Nápoles noticia um presépio na Congregação delli Orefici na Igreja de S. Paolo formado por oito personagens em escala humana e uma cabana. A composição chamava a atenção pela quantidade de jóias expostas, como informa a gazeta(FUIDORO, In: MANCINI, 1983, p.3): "vi era un numero infinito di gioie, che stancava, ma non stancava la vista, e fu stimato comunemente il valore di um milione d'oro"[128] e "li smeraldi erano in abbondanza tale, che faceva vergogna alle verdure stesse"[129]. De fato, sua particularidade residia na presença das jóias do Vice-rei espanhol, o Conde de Pignoranda, constituídas de três diamantes avaliados em quinze mil ducati. Ainda, a Virgem possuía uma coroa com esmeraldas, São José uma auréola de safiras e as ovelhas eram cobertas de pele. Tamanha exuberância demonstra o gosto napolitano pelo excesso e pela ostentação.

Outro informe de dezembro de 1661 menciona a visita do Conde Policastro a um notável presépio localizado na Igreja de San Luise di Palazzo (FUIDORO, In: MANCINI, 1983, p.3). Em 1671, as crônicas narram um milagre ocorrido defronte ao presépio da Igreja de San Gaetano, quando um menino de sete anos que não conseguia caminhar foi currado (FUIDORO, *apud* BORRELLI, 1970, p. 47, nota 53).

Por volta de 1670, o presépio da Igreja de S. Giovanni a Carbonara foi repaginado. Nesse momento, o conjunto ganhou aberturas laterais, permitindo sua inserção na paisagem natural. Infelizmente, o complexo foi destruído durante a Segunda Guerra, restando apenas uma fotografia anterior a 1943.

Ainda, em 1680 a *Gazzette Napoletane* relata um episódio curioso ocorrido na Igreja de Santa Chiara. Na noite de 2 de janeiro um jovem de aproximadamente 20 anos escondeu-se no local e após seu fechamento, roubou

[128] "havia um número infinito de jóias que fatigava, mas não cansava a vista, e foi estimado no valor de um milhão de ouro". Tradução da autora.
[129] "as esmeraldas eram em tamanha abundância, que faziam vergonha ao próprio verde-carregado". Tradução da autora.

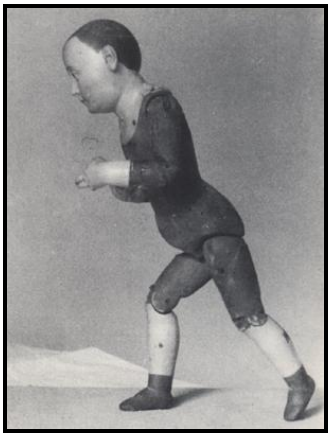
uma jóia que se encontrava junto a imagem da Virgem Santíssima Madre di Dio delle Grazie. Durante todo o período da noite, ele se ocultou junto às figuras do presépio com o intuito de ludibriar a segurança. Contudo, antes de amanhecer um dos padres deu falta da jóia e ao revistar a igreja, encontrou o ladrão dissimulado entre as peças (CONFUORTO, In: MANCINI, 1983, p.4).

Acreditamos que o núcleo relatado seja aquele realizado em 1580 para substituir as peças do século XIV, pois durante todo o século não existe qualquer menção a reformulação ou a troca do complexo quinhentista. Ademais, quatro anos depois, em primeiro de fevereiro de 1684 os Irmãos Diodata Carafa e Elena Pignatelli encomendaram a Pietro Ceraso um conjunto para o convento das clarissas, que suspeitamos não seria realizado caso o antigo núcleo já tivesse se adequado aos gostos de época. O presépio era composto por "Pastori di Presepio, Angeli di Gloria col Dio Padre et altri Angeli dell'altezza di detti Pastori fra uomini e femmine di palmi 3½ et palmi 2 avvantaggiati di tutta perfettive et bontà con altri animali il tutto convenuto in una nota sottoscritta di propria mano di detto Ceraso"[130] (D'ADDOSIO, 1920, p. 198. *apud* BORELLI, 1970, p. 194). De acordo com as descrições contidas no documento, o complexo desenvolvia-se em uma ampla paisagem elaborada em vários planos, com personagens urbanos dirigindo-se à gruta em um longo cortejo. Do conjunto, restaram duas cabras e uma ovelha[131], além de uma *foritana*, de 63 cm de altura, executada de acordo com as especificações descritas no contrato, ou seja, com olhos de vidro, perucas com longas tranças e vestimentas proporcionais ao seu tamanho, executadas com o máximo de perfeição (BORRELLI, 1970, p. 194) (Fig. 31).

[130] "Pastores de presépio, Anjos em Glorio com o Deus Pai e outros anjos da mesma altura dos ditos pastores masculinos e femininos com 3 palmos e meio e 2 palmos prevalecendo de toda perfeição e qualidade com animais e tudo existente em uma nota escrita da própria mão do chamado Ceraso". Tradução da autora.
[131] Essa peças tem proximidade estilística com os exemplares do escultor Domenico De Nardo, que trabalhou no ateliê de Ceraso.



A) *Foritana*, Covento de S. Chiara, Nápoles.



B) Rapaz em adoração.

FIGURA 31 – Figuras realizadas por Pierro Ceraso.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 269.

Para o Convento beneditino de S. Gregorio Armeno, o ateliê de Pietro Ceraso realizou um vasto complexo que esteve exposto aos fiéis até 1920. Posteriormente, apenas a cena da Natividade, alguns pastores e os Reis Magos passaram a ser exibidas no Natal. Segundo Borrelli (1970, p. 48), as peças passaram por uma restauração, suas vestimentas foram trocadas, perdendo muito de seu antigo espírito.

Além de figuras de presépio, entre1640 e os primeiros anos de 1700, o escultor também realizou imagens em madeira policromada e animais de presépio para diversas Igrejas. Atualmente, algumas desta peças encontram-se em coleções particulares. Dentre as quais, um rapazinho em oferenda (63 cm), datada de 1670; uma figura de mulher (55 cm), uma mulher que amamenta um menino (55 cm), um mouro (48cm), uma mulher grávida (55 cm) e um Rei Mago Melquior, peças realizadas em 1695; e um tagarela (30 cm), feito por volta de 1700.

Entre seus discípulos, De Domenici (1840-46, In: MANCINI, 1983, p. 9) aponta a figura de Michele Perrone (1633-1693). Apesar de ser o único artista do período mencionado por sua produção de presépio, pouco se conhece de sua

vida, em especial de sua obra presepial, além das citações De Domenici. Segundo seus relatos, Michele Perrone, irmão de Aniello Perrone, também artista e discípulo de Pietro Ceraso, realizou belos personagens que foram comprados por Antonio Ciappa, secretário do marquês Ferdinando Vandeneinden e, posteriormente, montados na Igreja de S. Brigida. Ao que tudo indica, o núcleo foi erigido por volta de 1678 (BORRELLI, 1970, p. 225), ano em que quatro as capelas laterais ficaram prontas (das quais duas foram ocupadas pelo presépio). Sua cenografia foi criada por seu irmão, Aniello (BORRELLI, 1970, p. 224). Desse exemplar são conhecidos dois anjinhos com 25 cm (Fig.32), uma cabrita que rumina com a cabeça voltada para cima (15x12cm) e três cabeças de querubim de 12 cm. O conjunto tornou-se muito popular, como comprovam as narrativas "ove gran concorso di gente veniva a vedere i pastori, che venivano nominati i pastori di Tonno Ciappa" [132] (DE DOMENICI, 1840-46, In: MANCINI, 1983, p.9). Por fim, sabe-se que o escultor enviou diversos exemplares para a Espanha, tamanho sucesso alcançado por seu trabalho.



FIGURA 32 – Anjos realizados por Perrone. Chiesa di S. Brigida.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. Fig. 20.

[132] "onde um grande número de pessoas vinham ver os pastores, que tinham por hábito chamar de os pastores de Tonno Ciappa". Tradução da autora.

Díspar do mestre, Michele efetuou figuras de gosto realístico, através de uma acurada análise fisionômica (Fig.33) e da representação de episódios do cotidiano, daí o sucesso alcançado, o qual De Domenici (1840-46, In: MANCINI, 1983, p.9) fez questão de salientar: "per la qual cosa ebbe Michele molta lode, come artefice di essi, e molte incombenze ebbe da altre persone per farne altri"[133]. Ao que se sabe, esse novo caminho apresentado pelo artista para a representação dos personagens de presépio, proveio do seu estreito contato com contemporâneos pintores do "gênero". Documentos atestam[134] que Michele conhecera sua esposa, Anna Dò na casa do pintor Giuseppe Mauro e que os pintores Andera e Nicola Vaccaro estiveram em seu casamento ocorrido em 15 de maio 1661. Ainda, suas duas filhas esposaram os pintores Paolo De Matteis e Giovan Battista Lama, o que comprova seus laços com os debates coevos no campo da pintura.



FIGURA 33 – Michele Perrone, Velha com papeira, Coleção Privada, Nápoles.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 270.

[133] "por tal coisa Michele teve muito louvor, como artista desse, e muitas incumbências teve de outras pessoas para fazer outros". Tradução da autora.
[134] PROTA-GIURLEO, U. *Un complexo familiare dell sec. XVIII*, in <<Napoli>>, riv. Municipale, 1952. *apud* BORELLI, 1970, p.225.

A passagem de Caravaggio por Nápoles proporcionou um novo direcionamento à pintura napolitana. Ao inserir mendigos em suas composições religiosas, ele abriu a trajetória para investigações da realidade circunstante. Neste sentido, cabe ressaltar os aprofundamentos alcançados pelo espanhol Juseppe de Ribeira e seus seguidores que orientaram suas pesquisas a partir dos aspectos grotescos, terríveis e vis da natureza e da realidade humana. Posteriormente, estas experiências foram reformuladas para facetas mais cômicas, mais líricas, mais triviais e mais belas do cotidiano. Daí a tendência à humanização do religioso, a inserção de anacronismos nas cenas sacra e a utilização de fatos cômicos (Fig. 34-36). Desta forma, no último quartel do século, podemos citar as contribuições de Aniello Falcone, Micco Spadaro, Giuseppe Recco, Giovan Batista Rupolo, Andrea Vaccaro, Samuel Rosa, Luca Giordano, dentre outros.



FIGURA 34 – Jusepe de Ribera, O Cambaio, óleo sobre tela, 164 x 92 cm, Musée du Louvre, Paris.
Fonte: LACLOTTE, Michel. Treasures of the Louvre. London, New York, Paris: Artabras Edition, 1993. p. 212.



FIGURA 35 – Francesco Solimena, Massacre dos Justiniano em Chios, óleo sobre tela, 275 x 163 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.
Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana – De Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naif., 2002. vol 3. p. 375



FIGURA 36 – Luca Giordano, São Francisco Xavier e São Francisco Borgia, óleo sobre tela, 421 x 315, Museo Nazionale di Capodiminte, Nápoles.
Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana – De Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naif., 2002. vol 3. p. 331.

De fato, a partir dos experimentos de Michele, a tendência a uma orientação realística direcionar ou os trabalhos dos demais presepistas de sua geração e das posteriores e foi a base da produção presepial do XVIII.

Seu irmão Aniello Perrone (1633-1696) era considerado por De Domenici melhor que Michele e por isso, "ansioso di appare bene l'arte, si portò in Roma per osservarvi le ottime statue della veneranda antichità, e le opere stupende che in quel tempo lavorava il Bernino".(DE DOMENICI, 1840-46, In: MANCINI, 1983. p. 9) [135].

Através dos registros e crônicas, sabemos que Aniello foi um importante cenógrafo do seiscentos e "il primo in Italia che coltivi questa professione" [136] (PROTA-GIURLEO, *apud* BORRELLI, 1970, p. 224). Além de preparar o aparato cênico do conjunto esculpido pelo irmão para a Igreja de S. Brigida no ano de 1678, o artista elaborou, no mesmo ano, juntamente com o pintor Luca Giordano e a pedido do Padre Lucchesi, um aparato cênico para o domingo da quaresma dessa Igreja. Em 1680, também com auxílio de Luca Giordano, realizou a cenografia para o espetáculo *"Eteole e Polinice"* apresentado por ocasião das bodas de Carlos II, da Espanha, com Maria Luisa di Borbone. Segundo descreve Prota-Giurleo (*apud* BORRELLI, 1970, p. 224):

> fece comparire un Gigante in sala, il quale parla al Vicerè, e tutto un tempio comincia a comparire sulla scena muda, o per meglio dire, comparire nella nuda sala parte del Proscenio, e, tuttavia parlando in musica il detto Gigante, si vede compita tutta la scena a vista dei spettatori, e dalli musici della Capella Regia si rappresenta, cosa per vero che reca ad ognuno grandissima ammirazione e diletto insieme. L'inventore e magisteri è di Aniello Perrone, scultore di legnami famosissimo.[137]

[135] "ansioso de preparar-se bem na arte, foi a Roma para observar as ótimas estátuas da venerada antiguidade, e as obras estupendas que naquele tempo trabalhava Bernini." Tradução da autora.
[136] "o primeiro na Itália que se dedicou a essa profissão". Tradução da autora.
[137] "fez aparecer um Gigante na sala, o qual fala ao Vice-rei, e todo um templo começa a aparecer sobre a cena muda, ou por melhor dizer, aparecer na sala vazia parte do Proscénio, e, todavia falando musicado o dito Gigante, vislumbra-se encerrada toda a cena aos olhos do espectador, e da música da Capela Régia representa-se, algo que verdadeiramente traz a todos ao mesmo tempo, admiração e deleite." Tradução da autora.

E, em 9 de maio de 1689, ajudou a organizar os eventos da missa fúnebre da Rainha. Como autor de figuras de presépio, apenas dois de seus exemplares foram recuperados: um homem parolado com 58 cm de altura (Fig.37), pertencente a um particular e de um pastor em adoração de 45 cm (Fig. 38), localizado no Museu de Munique da Baviera, ambas datadas de 1680.[138]



FIGURA 37 – Aniello Perrone. Aparolado, Coleção Privada, Nápoles.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 272.



FIGURA 38 – Aniello Perrone, Pastor em adoração, Bayerisches Nationalmuseum.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 274.

Ainda, documentos do período aferem a atividade de outros escultores. Domenico Di Nardo, aluno de Pietro Ceraso, realizou poucas figuras de presépio, mas esteve presente no cenário napolitano entre a segunda metade do XVII e o final do século. A ele são atribuídas duas imagens depositadas na Cappella di S. Anna na Igreja de Gesù Nuovo: um burguês rico e um boiadeiro, ambas com 52 cm de altura. Segundo De Domenici, Giacomo Colombo também aprendeu com Pietro Cesaro. Pietro Pádua foi aluno de Domenico Di Nardo. Apesar de ser conhecido por documentos que atestam sua participação na realização de um importante núcleo para a Igreja de S. Bartolomeo in Sicili, Ragusa, ele ficou desconhecido do cenário tradicional, pois não aparecia nos escritos dos biógrafos napolitanos, mas foi incluído nas investigações de

[138] Baseado nas informações obtidas no esquema cronológico da produção do artista de acordo com Borrelli (1970, p. 224-5.).

Gennaro Borrelli e Rudolf Berliner. Nicola Salzillo partiu de Nápoles em direção a Murcia, na Espanha, divulgando o gosto napolitano na região e, de acordo com Borrelli (1970, p. 55), o uso dos olhos de vidro nas figuras de presépio e nas imagens devocionais. Ainda, Gennarro Borrelli apresenta um levantamento de outros escultores napolitanos com atividades na Espanha, recuperando dados a respeito de Giacomo Oliviero, Pietro Campana e Gaetano Patalano.

Cabe ressaltar a figura de Lorenzo Vaccaro (165?-1706)[139], precursor na utilização de cabeças em terracota policromada para compor figuras de presépio. No Museu de San Martino, existe um *Mandriano* (com 42 cm de altura) de sua autoria datado[140] de 1680, realizado em terracota montado em um manequim de madeira[141]. O próximo passo dado pelo artista foi substituir a estrutura de madeira dos manequins por ferro e estopa, a semelhança da técnica introduzida poucos anos antes pelo escultor Michele Perrone[142]. Essa inovação foi amplamente utilizada nas figuras do XVIII (Fig. 39). Além da produção das peças agilizar-se com a utilização da modelagem em terracota, a introdução do ferro e da estopa na estrutura dos manequins fez com que as figuras ganhassem movimento e a composição, teatralidade.

[139] Segundo De Domenici (1840-46, In: MANCINI, 1983, p.9) este teria nascido em 1655. Entretanto, de acordo os documentos levantados por Prota-Giurleo (*apud* BORRELI, 1970, p.224), no momento de seu casamento em 1677, o escultor declarou ter nascido em 1653.

[140] Borrelli (1970, p. 241) comenta que esta figura foi publicada erroneamente por Sorrentino (SORRENTINO, A. Un nuovo presepe nel Museu di San Martino.) como pertencendo a F. Bottiglieri.

[141] Baseado nas informações obtidas no esquema cronológico da produção do artista (BORRELLI, 1970, p. 241).

[142] A técnica de executar manequins estruturados por ferro e estopa foi introduzida pelo escultor Michele Perrone por volta de 1678. Contudo, até o momento, todos os artistas que a utilizaram, aderiram cabeças de madeira esculpida aos manequins. Coube, a Lorenzo Vaccaro a inovação de trabalhar as cabeças em terracota e depois as inserir na estrutura maleável do ferro.



FIGURA 39 – Exemplo de manequim de vestir realizado com estrutura de arame e estopa pertencente ao Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Após um terremoto ocorrido em 1693, Pietro Pádua foi contratado para conceber um presépio para a Igreja S. Bartolomeo in Sicili, Ragusa, substituindo um antigo exemplar do século XVI (BORRELLI, 1970, p. 54). O complexo era composto por esculturas de vulto, entre 150 e 80 cm, distribuídas de modo a criar um efeito perspectico com uma ampla paisagem de fundo. Todavia, a cenografia original foi renovada no primeiro quartel do século XIX e o episódio da Taberna foi disperso, restando apenas alguns personagens. Atualmente, além da Sagrada Família, existem três anjos, doze figuras diversas e duas ovelhas que pertenceram à composição original.

Em 1695, o escultor Giacomo Colombo (1660-1730) foi contratado para renovar o complexo de S. Maria in Portico, realizado cerca de 50 anos antes por Pietro Ceraso. Nessa ocasião, ele acrescentou figuras do gosto de época como um casal de velhos e um de jovens, um jovem rapaz (*Pachialone*), um *paggetto congolese*, além de substituir os dois Reis Magos (Gaspar e Baltazar), São José e a Virgem. Posteriormente, no século XIX, a Virgem foi novamente permutada e a antiga escultura de Colombo foi guardada nos depósitos da Igreja.

Fora S. Maria in Portico, S. Maria Donnaromita, S. Chiara, Pietro Ceraso também produziu, por volta de 1695, exemplares para a Igreja della SS. Annunziata, dos quais sobreviveram um touro, uma vaca e um burro.

Do exposto, fica evidente que ao longo do século XVII a tradição presepista napolitana desenvolveu todas as características essenciais que costumamos agregar à produção do século XVIII. As figuras reduziram de tamanho, suas cabeças passaram a ser feita em terracota, sua estrutura ganhou a maleabilidade do ferro, seu realismo foi acentuado com a utilização de vestimentas, perucas e acessórios e sua ambientação cenográfica ampliou-se, adquirindo profundidade e perspectiva pictórica. Entretanto, essa expressão artística ganhou reconhecimento e fama com a dinastia dos Bourbons.

1.2.4) Setecentos: o século de ouro da produção napolitana

Dado os conjuntos e documentos recuperados até fins do século XVII, notamos como os presépios estavam consolidados tanto no meio eclesiástico quanto no âmbito doméstico e como a competição entre os seus donos já se acirrara. Este fato é comprovado nos relatos da *Gazzetta Napoletane* de 5 de Janeiro de 1700:

> In queste giorni la curiosità de'fedeli è stata innumerabile à godere in molte di queste Chiese la Sagra vaghezza de'Presepi, anche in molte Case particolari, fra'quella del Sig. Regente Gascone Decano del Regio Collateral Consiglio vi si è affollato tutto il Popolo, e Nobiltà per vederne uno fattone erigere dalla sua devozione per ogni parte de'più belli, che si ansi costrutti.[143] (CONFUERTO, In: MANCINI, 1983, p. 4)

Outra nota de 2 de janeiro 1714 novamente enfatiza como esse costume estava amplamente divulgado:

[143] "Nesses dias, a curiosidade dos fiéis é inúmera a fruir em muitas dessas igrejas a Festa graciosa dos Presépios, e também em diversas residências privadas, entre as quais aquela do Senhor Regente Gascone Decano do Régio Collateral Consiglio a qual se aglomerava de gente do povo, e da Nobreza para ver um feito erigido da sua devoção por todos os lugares de tão belos que são construídos." Tradução da autora.

> Il tempo sereno, e piacevole ci ha fatto godere passare feste, essendosi veduta gran folla di gente di tutti gli ordini di questa Capitale, girando per la devota curiosissima visita de'Presepj; e veramente se ne son fatti bellissimi in varie chiese, e in molte case particolari.[144] (AVVISI… In: MANCINI, 1983, p. 4)

Contudo, ainda no início do XVIII, as informações a cerca da produção presepial são esparsas. Em seus escritos de 1712, Giuseppe Parascandolo (1712, In: MANCINI, 1983, p. 5) descreve a visita do Vice-rei, Conde di Daun, ao presépio do arquiteto Muzio Nauclerio.

Em 2 de janeiro de 1720, outro apontamento dos jornais indica que o *S. E. il Signor Vicerè*, Wolfango Annibale, conde di Schratunbach, visitara dois amplos presépios, um na Igreja de S. Paolo Maggiore e outro em S. Chiara (CONFUORTO, In: MANCINI, 1983, p.4). Este último fora inaugurado naquele Natal pelo Vice-rei com o intuito de substituir o presépio com manequins em madeira realizado anteriormente por Cesaro (Fig. 40). Nesse momento, o presépio transformou-se em um verdadeiro espetáculo, ampliando mais ainda a vasta ambientação, incorporando novas cenas e personagens, fugindo da representação didática do episódio do Nascimento de Cristo para se tornar uma galeria descritiva do cotidiano. O conjunto encomendado pelas clarissas seguia esse novo anseio rococó e se desenvolvia em um cenário montanhoso, no qual mais de cem figuras, entre 48 e 65 cm, eram distribuídas em diversas cenas que retratavam a vida da cidade[145]:

> ... era interamente riproposta con il pescatore e la donna pronta a litigare, la bella <<foritana>> e la mercantessa con il banchetto di vendita al minuto, il mandriano con le sue bestie e la bella comitiva davanti all'osteria, vero pezzo forte dei presepi napoletano ed autentico pretesto per presentare un caleidoscopio di tipi, di maschere, tratta dalla realtà quotidiana.[146]

[144] "O tempo sereno, e agradável facilitou gozar a passagem das festas, havendo uma grande quantidade de pessoas de todas as ordens dessa Capital a andar pela devota curiosíssima visita aos presépios; e verdadeiramente são feitos belíssimos em varias igrejas, e em muitas casa particulares" Tradução da autora.
[145] Borelli (1970, p. 61) citando DI GIACOMO, S. *Taverne napoletane*. Milano ed., 1948.
[146] "...era inteiramente reproposta com o pescador e a mulher pronta a discutir, a bela «foritana» e a mercadora com o banquete de venda a retalho, o boiadeiro com os seus animais, e o belo grupo em frete a taberna, verdadeiro parte forte dos presépios napolitanos e autêntico pretexto para apresentar um calidoscópio de tipos, de máscaras, tirados da realidade cotidiana". Tradução da autora.



FIGURA 40 – Figuras setecentistas pertencentes ao presépio da Igreja de S. Chiara.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 288.

Posteriormente, a Gazzette Napoletana continua a noticiar a visita de nobres aos presépios da cidade. Em 2 de janeiro de 1724, o Príncipe, Cardeal D'Althan, percorreu o presépio do Razionalle della Regia Camera, D. Francesco Radente, considerado "il Presepe più cospicuo, e singolare giammai non fatto, degno da osservarsi da ogni persona"[147] (CONFUORTO, In: MANCINI, 1983, p. 4). Em 3 de janeiro de 1730[148], há menções a cerca do conjunto do Duque de Monteleone Pignatelli, o qual era venerado por suas figuras ricamente vestidas e que fora apreciado pelo Vice-rei. Enquanto, o primeiro era lembrado por sua vasta composição que, certamente fora articulada por um cenógrafo, o segundo era marcado por seus belos personagem que ostentavam um magnífico figurino, decorado com galões e passamanaria.

Entre 1724 e 1726, Giacomo Colombo realizou um presépio com figuras em escala humana para uma igreja napolitana, do qual restou apenas uma peça (BORRELLI, 1970, p.58). Este exemplar atesta que apesar do rápido desenvolvimento do presépio doméstico, com cenário amplo e personagens reduzidos, as ordens religiosas ainda utilizavam figuras imponentes para comover os fiéis. Isto demonstra que no período coexistiram uma variedade de

[147] "o Presépio mais eminente, e singular jamais realizado, digno de ser observado por todos". Tradução da autora.
[148] Gazzette Napoletana de 3/1/1731 p.8 *a*pud BERLINER, 1955. In: MANCINI, 1983. p.324 nota 5.

tipologias presepiais, o que seria suplantado em poucas décadas com a consolidação do gênero reduzido.

Outro conjunto inusitado desse momento de transição foi realizado por Catrina De Julianis (1695-1742) para um oratório doméstico em 1733 (BERLINER, 1955, In: MANCINI, 1983, p. 325). As figuras eram modeladas em cera e o cenário continha uma paisagem, feita parte em cera e parte em tela recoberta com cera e cortiça. De Domenici (*apud* BORRELLI, 1970, p.200) comenta a cerca da autora do conjunto:

> in questa arte del modellare (in cera) ha fatto molta stima la virtuosa Caterina de Julianis, famosa anche presso dei forestieri per i suoi bellissimi e naturalissimi fiori fatti di seta, ... la parte più rara ... è quella di modellare divinamente alcuni bambini di cera di tanta bellezza ed idea di sembiante, e perfezioni di parti, ch'è impossibile il superarli in tal materia[149]

Da descrição, notamos que o conjunto era finalizado com diversas flores, a semelhança dos oratórios e presépios típicos do culto feminino nos conventos e no ambiente doméstico. Berliner fornece algumas informações a cerca da composição que trazia a cena da Natividade dentro de uma gruta em meio a uma ampla paisagem montanhosa permeada de casas, pastores, além da presença de personagens do povo agrupadas em frete às ruínas de uma taberna (BERLINER, 1955, In: MANCINI, 1983, p. 325).

Durante a dominação austríaca (1707-1734), o Príncipe d'Ischitella[150], contratou o engenheiro real Desiderio de Bonis para edificar um presépio em seu palácio em Pontecorvo. Como enfatizou a *Gazzette Napoletane*, em 12 de janeiro de 1734, a Vice-rainha visitou diversos núcleos, dentre os quais o conjunto pertencente ao príncipe, "quale per essere di gran magnificenza, per l'architettura riportata in Piccolo, ed il vestimento de'Pupazzi, riuscì a detta

[149] "nessa arte de modelar (em cera) obteve muita estima a virtuosa Caterina de Julianis, famosa também entre os estrangeiros por suas belíssimas e naturalíssimas flores feitas de seda, ... a parte mais rara ... é aquela de modelar divinamente alguns meninos de cera com tanta beleza e semelhança de semblante, e perfeição das partes, que é impossível superá-la em tal matéria". Tradução da autora.

[150] Pertencente à família de origem portuguesa (Família Pinto) que se estabeleceu em Nápoles no século XVII.

Eccellentissima Signora, e suo nobile treno, di gran soddisfazione;"[151] (CONFUORTO, In: MANCINI, 1983, p.4).

No início do século XVIII, em 1702, as crônicas de jornais apontam para um acontecimento ocorrido durante a estada do Rei Filippo V em Nápoles. Segundo noticiado, Speruti, um rico burguês, presenteou o monarca com figuras de presépio que foram enviadas à Espanha. Esse fato, aparentemente sem maior relevância, permite-nos refletir como o gosto pela arte presepial já estava consolidado entre a burguesia bem antes de todo o status que lhe seria conferido em meados do setecentos. É certo, que no início do século XVIII já existiam alguns núcleos pertencentes à aristocracia, como o Presépio do Príncipe de Ischitella. Também, estava registrado nos jornais de época a visita da nobreza a conjuntos pertencentes a particulares ou ao clero. Todavia, esses eram episódios esporádicos que gradativamente foram ganhando novos adeptos. De fato, a aristocracia desdenhava esse tipo de produção, considerada menor e ligada aos gostos da burguesia em ascensão, como Borrelli (1970, p. 78) comenta:

> Dunque la nuova moda non nacque a corte nella prima meta del '700, ma oltre un secolo prima (...) e la frenesia per il presepe venne crescendo proprio nell'ambiente d'origine, quello della rica e mercantile borghesia, la quale dava a queste figure il medesimo valore che l'aristocrazia attribuiva alle preziose porcellane, argenterie ed a rari oggetti d'arte.(...) a Napoli i nobili hanno sempre limitato le loro scelte nell'ambito dellla cultura ufficiale (...) opponendosi, così, a quelli che erano i movimenti di rotura, rispetto al barocco imperante, prima, ed alla moda rocaille, poi. Ora se riteniamo che la storia della scultura napoletana, come fatto di gusto, si muove sul piano dell'ufficialità, mentre il presepe segue una sua logica che è agli antipodi (pur essendone artefici gli stessi scultori che crearono i grandi e retorici monumenti marmorei) s'intenderà facilmente la ragione per cui i borghesi riservavano tanta predilezione per questa

[151] "o qual por ser de grande magnificência, pela arquitetura retratada em miniatura, e as vestes dos personagens, tem êxito a dita Excelentíssima Senhora, e sua ilustre corte, de grande satisfação;". Tradução da autora.

> forma d'arte, scelta che in definitiva appariva in antitesi a quella operata dai nobili.[152]

Ainda, vale ressaltar, que foi através das figuras doadas por Speruti que Filippo V, pai de Carlo III, construiu um presépio em Madrid e imbuiu no filho o gosto pela arte presepial que seria continuada durante o seu reinado em Nápoles. O exemplo real foi seguido pela nobreza. Assim, por meio da promoção bourbônica, o presépio dissipou-se entre a aristocracia, obteve a devida notoriedade.

Muitos autores tendem a conferir o esplendor do presépio napolitano no XVIII à paixão do Rei Carlo III por essa arte (Fig. 41). Na verdade, ele só pode ser responsabilizado pelo estágio em que o presépio alcançou se considerarmos seu feito como uma tática política aliada ao ambiente devocional. Suas estratégias passavam pela valorização e divulgação presépio como propaganda de seu fervor pessoal, já que este elemento fazia parte da tradição local. Ao se apresentar como um devoto dessa arte, ele aproximou-se do povo, criando a imagem de um rei humano e paternal, que consolidou o seu poder pelo mérito de seu trabalho, quebrando a distância instituída pelos soberanos absolutistas, que impunham seu poder através do divino. Através desta análise, é compreensível como, em pouco tempo, o Presépio Napolitano adquiriu todo o seu potencial que o tornou célebre até hoje.

[152] "Assim, a nova moda não nasce na corte na primeira metade do 700, mas um século antes (...) e o frenesi pelo presépio vem crescendo no próprio ambiente de origem, aquele da rica burguesia mercantil, a qual dava a essas figuras o mesmo valor que a aristocracia atribuía à preciosa porcelana, à prataria e aos raros objetos de arte (...) Em Nápoles, os nobres sempre limitaram suas escolhas dentro do âmbito da cultura oficial (...) opondo-se, assim, aqueles que eram os movimentos de ruptura, primeiramente, a respeito do barroco imperante, e depois, a moda **rocaille**. Então, se consideramos que a história da escultura napolitana, como fato de gosto, move-se sobre o plano da oficialidade, entre os presépios segue uma lógica oposta (sendo artífices os mesmos escultores que criam os grandes e retóricos monumentos marmóreos) entender-se-á facilmente a razão pela qual os burgueses reservaram tanta predileção por essa forma de arte, escolha que em definitivo mostra-se em oposição aquela operada pelos nobres." Tradução da autora.



FIGURA 41 – Retrato de Carlo III entre 1734 e 1749.

Com o intuito de divulgar seu amor incondicional pela construção de presépios, o Rei contou com o apoio de estudiosos locais como Pietro D'Onofri. De acordo com seus relatos, após cumprir suas tarefas como dirigente, o regente dedicava suas horas de lazer à caça, à pesca, ao desenho, à modelagem de peças no torno e à preparação do presépio. A respeito do trabalho com os presépios, ele descreve:

> Era cosa mirabile, e di edificazione grandissima, il venerlo a certe ore sfaccendate del giorno con le regie sue mani impastar de' mattoncino, e cuocerli, disporre i soveri, formar la capanna, architettar le lontananze, situarvi i Pastori, ec., e tener tutto pronto per la sacratíssima notte del **Santo Natale**, che sempre veniva Egli a celebrare in **Napoli**, quantunque si ritrovasse fuori,...[153] (D'ONOFRI, 1789, In: MANCINI, 1983, p 18).

Na verdade, os relatos de D'Onofri atenderam plenamente aos objetivos de exaltação das virtudes reais e também da perpetuação da imagem de que o soberano fosse um homem benevolente. Desta forma, devemos avaliá-los com reserva, principalmente se considerarmos a impossibilidade de um monarca dedicar grande parte de seu dia a atividades manuais. Mesmo que isto fosse

[153] "Era algo admirável, e de edificação grandíssima, vê-lo a certa hora ociosa do dia com a sua mão régia amassar o tijolo, e cozê-lo, dispor o soveri, criar a cabana, arquitetar a profundidade , posicionar os pastores, etc. e ter tudo pronto para a santíssima noite do **Santo Natal** que sempre celebrava em **Nápoles**, ainda que estivesse fora, ...". Tradução da autora.

verdade, seria possível que uma única pessoa construísse um complexo tão grandioso, criando personagem à semelhança de renomados artistas? Parece óbvio que não, até porque existe um problema de ordem técnica, como bem coloca Borrelli (1970, p. 77-8):

> L'altra novella del «**Re provetto che si dilettava ad impastare de mattoncini, a cuocerli, a disporre i soveri, formar la capanna, l'architetture le lontananze, situarvi i pastori**», può essere accettata integralmente solo da chi non ha costruito di propria mano, chiodo su chiodo, sughero su sughero, un presepe, o da chi non riesce a concepire quanto vasto, di scomodo e di veramente faticoso richiedesse la costruzione di un presepe nel'700 (...) Chi ha accolto per buona la noticia evidentemente non ha mai mezo mano ad un'opera d'intaglio. In tal caso si sarebbe reso conto del grado di perizia tecnica necessario, ma anche del disagio, connesso a questo tipo di lavoro e quindi dell'inverosimiglianza della storiella[154]

Neste ponto, concordamos com os escritos de Egineta (1903, In: MANCINI, 1983, p. 126), de que o mais provável seria que o rei apenas assistisse a construção do presépio, delegando as tarefas aos arquitetos e artistas da corte, realizando posteriormente os ajustes necessários.

Borelli (1970, p. 77) também concorda que o monarca não trabalhava diretamente na construção de seu complexo e vai além, afirmando:

> Qui giova mettere in chiaro che la incondizionata passione del Re per questo genere è un fatto antistorico: chi per caso ponga gli occhi ala <<Gazzete>> del tempo, e riesca a portare avanti la lettura per diverse annate, si renderà conto che il radicato amore per la caccie e le residenze estive, aveva preminenza assoluta nel cuore del monarca. Erano innumerevolinle occasioni per una regale passeggiata nelle tenute per la caccia di pelo e di penne, e ciò in tutte stagioni (...) ma non per il reale presepe[155].

[154] "A notícia do «**Rei experiente que se divertia em amassar os tijolos, cozinhá-los, em dispor o soveri, criar a cabana, arquitetar a profundidade, posicionar os pastores**» só pode ser aceita na íntegra por aqueles que jamais construíram pelas próprias mãos, prego por prego, cortiça por cortiça, um presépio, ou daqueles que não conseguem conceber o quão vasto, de incomodo e veramente fatigante era a construção de um presépio no 700 (...) Os que acolhem por bem a notícia evidentemente jamais pois as mãos a executar um entalhe. Em tal caso se tivesse levado em conta o grau de perícia técnica necessária, além da dificuldade, ligada a esse tipo de trabalho, então a inverossimilhança da historieta". Tradução da autora.

[155] "Aqui é preciso deixar claro a incondicional paixão do Rei por esse gênero é um fato anti-histórico: quem por acaso olhar na «Gazzette» da época, e avançar a leitura por diversos anos, se dará conta que o arraigado

Entretanto, discordamos desta argumentação. Em seu texto, Borrelli duvida inclusive da notícia de que a Rainha Amalia tivesse realmente visitado o presépio do arquiteto Nauclerio conforme relatado por Napoli-Signorelli. De fato, não podemos afirmar que o governante não dedicasse qualquer devoção ao presépio apenas por não existirem notícias de jornalísticas. Afinal, quantos não foram os eventos que não foram documentados? Ademais, não conhecemos qual o valor dos relatos dos jornais naquela sociedade. Dentro deste contexto, sabemos que somente os fatos inéditos mereciam destaque jornalístico(BORRELLI, 1970, p.59), daí podermos entender a esparsa divulgação de notícias a respeito dos presépios. Como sua tradição já estava bem consolidada, não é de se estranhar que os jornais não os mencionassem com frequência, fazendo-o apenas quando existia algum fato novo a seu respeito. Dentro deste raciocínio podemos ir além. Se entendermos que a política do soberano era demonstrar sua paixão pelo presépio como uma atividade corriqueira, realmente, ela não deveria ser motivo de notícia. Assim, é plausível supor que uma vez estabelecida uma diretriz política que passava pela divulgação de sua devoção pela arte presepial, ele ficasse atento ao seu complexo, impetrando as modificações necessárias, orientando suas diretrizes para que o espetáculo natalino fosse o mais adequado possível.

Outro aspecto, influenciado pelos escritos de D'Onofri, foi a difusão entre os autores que o domenicano, Padre Rocco fora o responsável pela divulgação do culto pelo presépio nos diversos extratos sociais, durante o reinado de Carlo III. Todavia, cabe ressaltar que ao longo dos séculos precedentes o gosto pelo presépio doméstico já se consolidara gradativamente e naquele momento era algo recorrente. Portanto, não coube ao padre a difusão da adoração ao mistério

amor pela caça e as residências de verão, tinham preeminência absoluta no coração do monarca. Eram inumeráveis as ocasiões por um passeio real no campo para a caça de pelo e de pena, e isso em todas as estações (...), mas não para o presépio real." Tradução da autora.

da Natividade. De fato, através de seus atos de fé, ele favoreceu a propaganda bourbônica e deu a continuidade a essa tradição.

Independentemente da precisão dos relatos de D'Onofri e das suas interpretações posteriores, o presépio do Rei Carlo III deveria ser magnânimo. Projetado pelo pintor Nicola Maria Rossi, ele era montado em diversas salas[156], dentro de um amplo cenário montanhoso, povoado com diversos personagens de episódios do cotidiano napolitano, provavelmente causaria impacto ao público. Em um artigo, Angelo Stefanucci (1944, In: MANCINI, 1983, p. 283) apresentou uma descrição detalhada do complexo, mas não informou a cerca da fonte destes dados. Ainda assim, vale apreciar sua exposição para construir mentalmente o conceito desse núcleo:

> La costruzione reale doveva essere di una magnificenza incomparabile. Occupava vari saloni e consisteva in una lunghissima catena di montagne di sughero, che imitavano l'Appennino, con gli sfondi in rilievo, strade, ponti, praterie, campane e paesetti con taverne ed i mercati.
>
> I damaschi che tappezzavano le pareti regali, venivano ricoperti con serici drappi Bianchi ed azzurri, disposti in modo da dare l'illusione di un cielo sul quale navigassero delle nubi. Sull'azzurro, poi, luccicavano molte stelle d'argento.
>
> La vastissima scena era popolata da un'immensa folla di figurine.
>
> Un vuolo di centocinquanta angeli, sembrava trasportare un lembo di cielo sulla terra, e Izaskun spirito, con le ali color dell'iride spiegate, agitava incensieri d'argento o soffiava in bùccine d'oro.
>
> Avanti al Bambino, erano allineatia decine i doni dei Magi, in metalli preziosi quasi vigilati dai suonatori di cornamusa che stavano all'ingresso della grota.
>
> Il corteo dei Magi – oltre cento figure – era splendente di gioie. Uno dei re indossava esattamente quello di Carlo III in uniforme di Gran Maestro dell'Ordine di San Genaro.
>
> I costumi, in seta finissima, erano ricamati in oro zecchino; le scimitarre e le corone di preziosi metallo, erano cesellate e sfavillavano di perle e turchesi. Su lettighe di avorio, bronzo, argento e stoffe

[156] Em nota aos escritos de Sharp (1911, In: MANCINI, 1983, p.1) sobre Nápoles, Mancini (1983) afirma que o conjunto real ocupava de duas a três salas do Palácio de caserta e se apresentava em bom estado de conservação.

> antiche, si adagiavano mollemente le georgiane attorniate da principi, paggi e armati.
>
> Sulle montagne, l'ingegno reale aveva riprodotto varie scene bucoliche, con mandrie di vacche, bufale, pecore e capre vegliate dai mastini; mentre pastori di tutte le età, chi seduto, chi sdraiato, chi in piedi, suonavano la cornamusa o vegliavano il gregge.[157]

De fato, não só os napolitanos ficavam estupefatos com os maiores núcleos presepiais. Ilustres viajantes que passaram pela cidade produziram entusiásticos relatos, principalmente no que concerne ao uso da cena em perspectiva e da presença de elementos e personagens da vida cotidiana concomitante aos acontecimentos sacros (Fig. 42).

[157] "A construção real deveria ser de uma magnificência incomparável. Ocupava vários salões e consistia de uma vasta cadeira de montanhas em cortiça que imitavam os Apeninos com fundos em relevo, estradas, pontes, pradarias, campos e aldeias com tabernas e mercados.
Os adamascados que estofavam as paredes reais eram recobertos com tecidos de seda, branca e azul, dispostos de modo a criar a ilusão de um céu atravessado de nuvens.
A vastíssima cena era povoada de uma imensa multidão de figuras.
Um voo com cento e cinquenta anjos parecia transportar uma nesga de céu sobre a terra, e cada espírito, com as asas com as cores do arco-íris estendidas, sacudia incensórios de prata ou assopravam trombetas de ouro.
Na frente do menino estavam alinhadas dezenas de mulheres dos Magos, com metais preciosos quase vigiadas pelos tocadores de cornamusa que ficavam na entrada da gruta.
O Cortejo dos Magos – outras cem figuras – era resplandecente de joias. Um dos Reis vestia exatamente aquele uniforme de Carlo III de Grande Mestre da Ordem de San Gennaro.
As vestes, em finíssima seda, eram bordadas com ouro puro; as cimitarras e as coroas de metais preciosos eram cinzeladas e resplandeciam de pérolas e turquesas. Em liteiras de marfim, bronze, prata e tecidos antigos, acomodavam-se confortavelmente os georgianos rodeados de príncipes, pajés e soldados.
Nas montanhas, engenheiro real reproduzira diversas cenas bucólicas com rebanhos de vacas, búfalos, ovelhas e cabras vigiadas por mastins; entre pastores de todas as idades, ora sentados, ora deitados, ora em pé, tocavam a cornamusa ou vigiavam o rebanho." Tradução da autora.

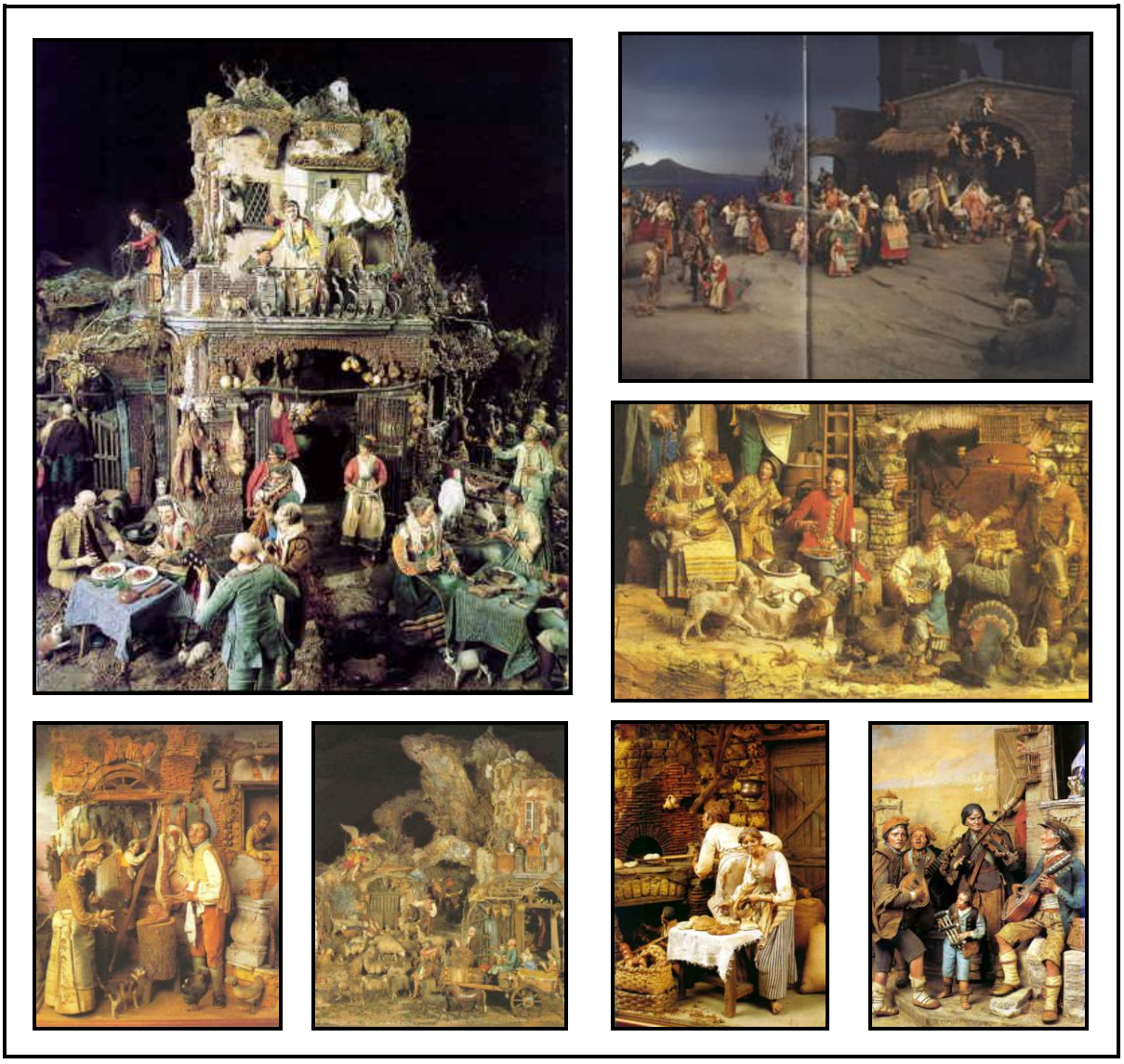


FIGURA 42 – Cenas da vida cotidiana nos presépios napolitanos.
Fonte: www.o-presebio.com.

Entretanto, o fator preponderante para a virada em direção ao presépio moderno ocorreu com a introdução dos manequins com corpos articulados. Ao contrário das figuras de talha inteira, em que a única variabilidade permitida era a troca de sua localização na cena e, dos primeiro manequins articulados em madeira, em que a movimentação das imagens ocorria apenas nos membros, a nova técnica do corpo estruturado em arame e estopa levou as

figuras a conquistarem definitivamente a ambientação espacial. Atendendo as exigências de caráter teatral, outra modificação ocorrida foi a redução das medidas dos manequins para 30-40 cm. Isto permitiu a expansão da composição através do aumento do número de personagens e de sua variabilidade tipológica como pode ser percebida na descrição de Ângelo Stefanuccio acerca do presépio real.

Esses novos manequins eram estruturados da seguinte maneira: sua cabeça era modelada em terracota policromada, seus membros (mãos e pés), talhados em madeira, e seu corpo, composto por uma estrutura de ferro recoberta com estopa (*cascami di canapa*).

A realização do modelado em cerâmica era o procedimento de maior delicadeza e costumava ser feito por renomados escultores do mármore. Estes artistas utilizavam-se de toda sua maestria para produzir peças com requintados detalhes fisionômicos. Assim, quando conferimos uma peça a um determinado escultor, na verdade, estamos atribuindo-o apenas a fatura da cabeça modelada em terracota.

Na década de 20, Morazzoni (1921-22, In: MANCINI, 1983, p. 146) dedicou seus estudos à compreensão dos pormenores técnicos da fatura dos rostos e apresentou suas etapas executivas da execução de sua policromia[158]:

> Nell'argilla dunque rapidamente colla stecca vien plasmata la testa ed il busto, che, sottoposti alla prova del fuoco, sono tolti dalla fornace con una bella tinta arrossata caratteristica alle terrecotte. I piccoli difetti di cottura facilmente riparano pochi colpi di finissima carta vetrata, di modo che la superficie da dipingere sia piana e perfettamente liscia. La testa viene allora immersa in leggerissima soluzione di acqua gommata e in seguito l'uniforme tinta della terracotta si fa scomparire sotto una duplice mano di colore ad olio; delle quali, la prima – che serve di fondo – è la data con colote diluito in olio finissimo di noce, mentre per il secondo strato si richiede abbondanza di colore molto denso a guisa di pasta. Il colore naturalmente varia di tonalità a secondo del sesso e del carattere che

[158] MORAZZONI, Giuseppe. *Il presepe napoletano.* in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*t. p. 146.

> la figura deve rappresentare e ogni artista anche in questo si distingue per maggiore o minore vivacità di tavolozza. Per la Vergine, gli Angeli, le <<georgiane>> predomina il rosa pallidissimo con belle velature celesti, mentre assai più calda è la carnagione del Bambino; l'ocra, il rosso, la terra gialla bruciata serviranno per l'epidermide abbronzata dal sole dei pastori e dei contadini, e attraverso a numerose gradazioni, si arriverà al nero dei Mori.
>
> Sottilissimo pennello tinto di bistro segnerà le ciglia; le labbra e le guancie saran ravvivate dal cinabro sapientemente sfumato sulle gote. Ma la testa ancora è priva della morbida e vellutata patina che le rende quasi simile ad uno smalto, del quale però manca l'algidità e il traslucido vitreo. Per la densità del colore, il pennello ha lasciato tracie visibili, che scompaiono per la paziente e delicata cura dell'artista; il quale prima che il colore sia completamente asciutto passa e ripassa un pennello bagnato d'acqua sulla superficie dipinta, sino a che questa non appaia perfettamente liscia; attende che si asciughi e finalmente strofina leggermente con pannolino, e ne ottiene il lucido.[159]

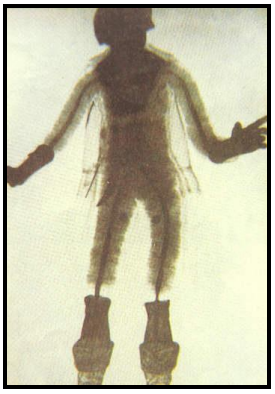
De posse das cabeças modeladas e policromadas, os olhos de vidro eram incrustados e os rostos eram levados a um artesão para serem aplicadas ao corpo de estopa juntamente com as mãos e os pés, que geralmente eram feitos em madeira por outro artífice. Em seguida, um especialista em vestimentas cozia os trajes, vestia as figuras e depois acrescentava os acessórios necessários para completar sua iconografia (Fig. 43). Dessa forma, cada profissional dava

[159] "Na argila, rapidamente, com a esteca, a cabeça e o busto eram modelados, submetidos à prova do fogo, retirados do forno com uma bela cor rosada característica da terracota. Os pequenos defeitos de cozedura são facilmente reparados com poucos retoques através de lixas finas, de modo que a superfície a ser pintada fique plana e perfeitamente lisa. A cabeça fica agora imersa em ligeira solução de água gomada e em seguida, a uniforme cor da terracota é recoberta de uma mão dupla de cor a óleo; da qual, a primeira – que serve de fundo – é aplicada com a cor diluída em óleo finíssimo de nogueira, enquanto para o segundo estrato exige-se abundância de cor muito densa à madeira de pasta. A cor naturalmente varia de tonalidade de acordo com o sexo e característica que a figura deve apresentar e cada artista também nisso se distingue por maior ou menor vivacidade na paleta. Para a Virgem, os anjos, os «georgianos» predomina o rosa pálido com belas veladuras celestes, já a carnação do Menino é muito mais viva; o ocre, o vermelho, a terra amarelada queimada servem para a epiderme bronzeada pelo sol dos pastores e camponeses, e através de numerosas gradações chega-se ao negro dos Mouros.
Finíssimo pincel tinto de bistre desenharão os cílios; os lábios e as bochechas que serão revivados de cinábrio sabiamente esfumado sobre a face. Mas a cabeça ainda está privada da suave e aveludada pátina que lhe confere a aparência quase similar a de um esmalte, do qual por outro lado falta a algidez e o translúcido vítreo. Dada a densidade da cor, o pincel deixa traços visíveis que desaparecem através do paciente e delicado cuidado do artista; o qual antes que a cor esteja completamente seca passa e repassa um pincel banhado em água na superfície pintada até que esta fique completamente lisa; espera que seque e finalmente, esfrega ligeiramente com um paninho, e obtém o brilho." Tradução da autora.

sua contribuição, que seria admirada no todo. Por outro lado, isso também influenciou muitos pesquisadores a não conceberem as figuras dos Presépios Napolitanos como um objeto artístico, pelo contrário, trataram-nas como exemplares de cunho popular, já que compreendiam a divisão das etapas do trabalho como um fator da produção artesanal. Entretanto, apesar do conjunto não ser trabalhado em sua totalidade por artistas, ao menos suas cabeças eram modeladas por renomados escultores. Se associarmos os escritos de Benjamin (2002, p. 91) de que

> os avanços da Reforma obrigaram muitos artistas – que até então haviam produzido para a Igreja – a 'reorientarem a sua produção pela demanda de objetos artesanais' e a fabricarem 'objetos de arte menores para a decoração doméstica, em vez de obras de grande formato,

notaremos facilmente como o apreço pelas coisas minúsculas difundiu-se não só nos países anglo-saxões reformados, mas também nos países tradicionalmente católicos, levando renomados artistas do mármore a aderirem ao gosto pela modelagem do presépio. Neste cenário, podemos citar em Nápoles o nome dos irmãos Bottiglieri, de Giuseppe Sanmartino, Francesco Celebrano, dentre outros, e, em Portugal, a figura de Machado de Castro.



A) Radiografia do manequim.



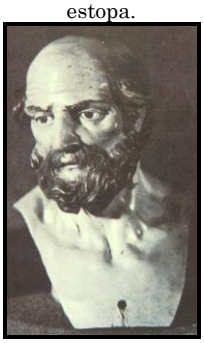
B) Estrutura de arame e estopa.



C) Colocando as vestes.



D) Cabeça em terracota. Pronta para ser fixada ao corpo.



E) Notar furo para fixação no centro do busto.



F) Algumas cabeças possuem inscrição com a assinatura do artista na parte posterior.



G) Figura após receber as vestes.



H) Após a colocação das roupas, as figuras recebem seus acessórios.

FIGURA 43 – Detalhe do processo construtivo das peças.
Fonte: www.o-presebio.com.

A historiografia tradicional costuma dividir a evolução das figuras em três etapas. A primeira geração seria aquela dos escultores que trabalharam com manequins de madeira, ou seja, aquela até Lorenzo Vaccaro (Fig. 44). A fase de transição entre os chamados 'primitivos' e o ilustre período de Sanmartino ficou conhecida como segunda geração. Situado nesta época, encontramos a figura de Matteo Bottiglieri (1686-1756) (Fig. 45). Aluno de Lorenzo Vaccaro, ele produziu diversos trabalhos marmóreos para as igrejas napolitanas. No que concerne à modelagem de figuras de presépio, diferenciou-se de seus antecessores por não se limitar a uma tipologia específica. Seus personagens são conhecidos pela diversidade de suas características e tipos[160]. Seu irmão e colaborador, Felice Bottiglieri (Fig.46) ficou mais conhecido pela atividade de arquiteto do que pela modelagem de figuras, já que suas peças não foram dignas de grande destaque.

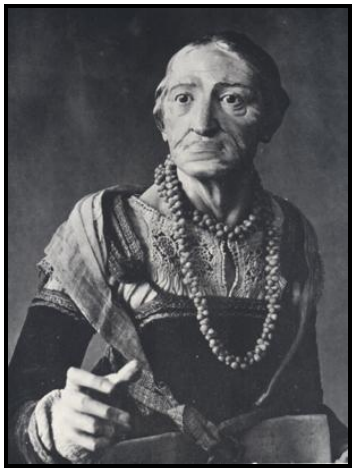


FIGURA 44 – Lorenzo Vaccaro. Coll. A. Laino.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 305.



FIGURA 45 – Matteo Bottiglieri. Coll. A. Lebro.
Fonte; BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 316.



FIGURA 46 – Felice Bottiglieri. Coll. A. Laino.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 324.

Neste contexto de transição, cabe destacar a figura de Lorenzo Mosca (? – 1789). Funcionário do Arquivo da Secretaria da Guerra e da Marinha e

[160] Assim, sua produção passa de jovens pastores a velhos mendigos, de camponeses a Virgem e anjos.

autodidata, a partir de 1760, tornou-se um dos maiores modeladores do presépio (Fig. 47 e 48), apesar de alguns autores considerarem-no um diletante (CORRERA, 1889, In: MANCINI, 1983, p. 103). Especializou-se em reproduzir personagens das diversas regiões que circundavam Nápoles, especialmente de *Procida*, de *Torre del Grecco*, de *Terra di Lavoro*, de *Albruzzo* e da *Calábria*. A grande fama alcançada por estas peças e a necessidade de suprir a demanda das encomendas, levou-o a contratar um ajudante e a utilizar o recurso de reproduzi-las através de moldes em gesso. Isto também lhe rendeu diversas críticas.

A partir de *Giuseppe Sanmartino* (1720-1793), uma nova geração de escultores setecentistas emergiu. O elevado nível de suas peças garantiu-lhe prestígio e ele chegou a ser considerado por *Di Maddaloni* (1889, In: MANCINI, 1983, p. 69) o "Donatelo dos pastores". Sua obra de maior renome é o Cris*to Morto* marmóreo (1753) da Capela de Sanservero. Contudo, também executou maquetes para esculturas em prata e diversos grupos para outras importantes igrejas napolitanas. Como modelador de figuras para presépio, tornou-se célebre por sua capacidade de expressar os pormenores da alma humana. Assim, seus personagens superaram os demais artistas de seu tempo pela variedade e pela intensidade de sentimento e de espiritualidade (Fig.49 e 50). Suas figuras são conhecidas pela forma pontiaguda das orelhas, pelos cabelos formados por blocos muitas vezes modelados apenas com os dedos sem o auxílio da esteca, pela proporção dos olhos em relação ao rosto e pelo colorido do esmalte. Entre seus discípulos[161], podemos citar os nomes de Ângelo Viva (Fig. 51), Salvatore di Franco (Fig. 52 e 53), Giuseppe Gori, Nicola Somma[162] (Fig. 54) e Michele Trilloco.

[161] Napoli-Signorelli (1810-11, In: MANCINI, 1983, p.30) confere apenas três discípulos à Sanmartino: Angelo Viva, Salvatore Di Franco e Giuseppe Gori.

[162] Ao recuperar uma peça do escultor datada de 1806, Berline (1955) ratifica os escritos de Perrone (1896) de que Nicola Somma teria pertencido a primeira geração presepista. De fato, como coloca Borelli (1970, p. 91): "si può affermare che il Somma, se pure è annoverabile tra i più antichi maestri, segue di un decennio l'opera del Sanmartino, dal quale fu fortemente influenzato."



FIGURA 47 – Lorenzo Mosca.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig. 37



FIGURA 48 – Lorenzo Mosca.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig. 47.



FIGURA 49 – Giuseppe Sammartino.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig. 10



FIGURA 50 – Giuseppe Sammartino.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig. 13.



FIGURA 51 – Angelo Viva.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig. 66.



FIGURA 52 – Salvatore di Franco.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig. 24.



FIGURA 53 – Salvatore di Franco.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 358.



FIGURA 54 – Nicola Somma.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 350.

O mais importante aluno de Sanmartino foi Giuseppe Gori (segunda metade do século XVIII). Muitas vezes, ele é considerado superior ao mestre pelo tratamento dado aos cabelos e o acabamento de suas figuras, com rostos semelhantes a peças de *biscuit*. Ao contrário dos demais artistas de seu tempo, não trabalhou o mármore, limitando-se a modelar figuras para presépio, em

especial os tipos nobres como orientais (Fig. 55), pajens, samaritanas, odaliscas. Também ficou conhecido por produzir alguns exemplares de animais, além de pequenos objetos em porcelana quando integrou a Real Fábrica de porcelana.

O grande rival de Sanmartino foi o pintor e escultor Francesco Celebrano (1729-1814). Aluno do arquiteto e pintor Francesco Solimena, mas possivelmente foi sua amizade com o padre Rocco que o levou a dedicar grande parte da sua produção aos presépios. Ele era especialista em reproduzir os pormenores físicos de personagens populares (Fig. 56), procurando acentuar as marcas de seu trabalho árduo, muitas vezes exagerando em detalhes como uma ruga, uma verruga.

Apesar de seu filho Camilo Celebrano ter priorizado a modelagem de figuras (Fig. 57) em detrimento da escultura tradicional, ele não atingiu a fama do pai, sendo considerado um artista secundário na historiografia dos presépios[163]. A qualidade da fatura de suas cabeças é muito criticada pelo seu formato alongado, sem curvatura na parte posterior e achatado nas laterais, mesmo assim, trabalhou cerca de vinte e seis anos na Real Fábrica de Porcelanas, até seu fechamento em 1806.

[163] A este, somam-se os nomes de Giovan Batista Polidoro, Emanuele Marino, Nicola Ingaldi, Gaetano Sessa, Il Tiraferri e Giovani il *Caporale* (PERRONE, 1896, In: MANCINI, 1983, p.84)



FIGURA 55 – Giuseppe Gori.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig.36.



FIGURA 56 – Francesco Celebrano.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 374.



FIGURA 57 – Camilo Celebrano.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig. 72.

Paralelamente à produção de figuras humanas, havia artistas que se especializaram em retratar animais, outros em produzir acessórios que eram utilizados nos ambientes cenográficos. Dentre os especialistas em animais, os irmãos Nicola Vassalo e Saverio Vassallo eram os mais renomados. Eles possuíam um estúdio no *Sedile di Porto* e eram conhecidos por terem sido discípulos de Francesco Di Nardo[164]. Enquanto, Nicola executava suas peças em madeira policromada priorizando a representação de animais de porte médio e grande, tais como vacas, cavalos, camelos, touros, jumentos, bois, cabra e ovelhas (Fig. 58). Saverio preferia modelar suas esculturas de em terracota valorizando o realismo no acabamento da pelagem de animais menores, tais como, frangos, coelhos, pássaros, cães (Fig. 59).

[164] Todavia, a tradição oral atribui a fundação de Nicola a Pietro Ceraso.



FIGURA 58 – Nicola Vassalo.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig.83.



FIGURA 59 – Saverio Vassalo.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig. 81.

Depois dos irmãos Vassallo, Francesco Gallo foi um dos maiores especialistas em animais do período (Fig.60). Trabalhou na Real Fábrica de Porcelana de Nápoles, aonde executou diversos animais. A qualidade de seu modelado rendeu-lhe o cargo de professor junto aos príncipes. A proximidade dos Bourbons conferiu-lhe o privilégio de estudar in loco os mais exóticos animais confinados nos jardins de Capodimonte. Assim, realizou elefantes, macacos, dromedários, lobos, javalis, leões, além de vacas, galinhas, coelhos, ovelhas, cabras, cães, etc. Sua produção também passava pela elaboração de acessórios, tais como, cestas, gaiolas, frutas, hortaliças, verduras, queijos, frutos do mar, carnes, etc. (Fig.61).

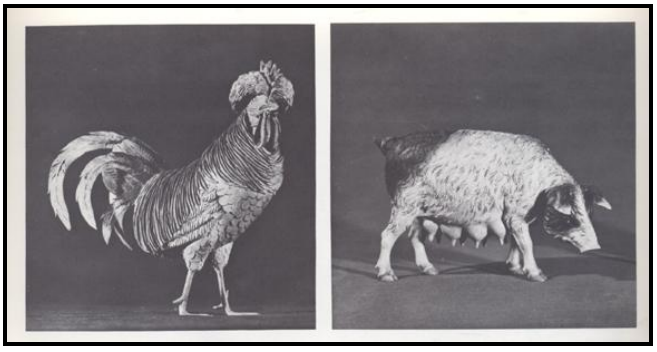


FIGURA 60 – Francesco Gallo.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig.87.



FIGURA 61 – Francesco Gallo.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 404.

Tommaso Schettino, funcionário da Real Fábrica de Porcelana produziu tanto belos animais[165] (vacas, aves, cavalos e touros) (Fig. 62) quanto acessórios (carnes, legumes, frutas, cestos, frutos do mar, queijos, etc.). De acordo com a tradição, seria o terceiro animalista em escala de importância. Entretanto, a crítica costuma enfatizar a falta da qualidade do acabamento de seus trabalhos.

Dentre os artistas que trabalharam com os acabamentos e acessórios das cenas, Giuseppe De Luca era o maior especialista (Fig. 63). Além disso, a crítica atribui-lhe alguns animais e uns poucos personagens.



FIGURA 62 – Tommaso Schettino. **Fonte:** BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 426.

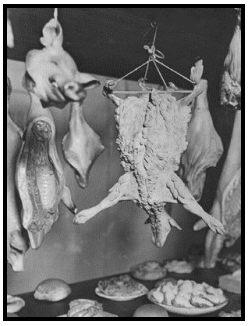


FIGURA 63 – Giuseppe de Luca. **Fonte:** BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 407.

Por volta de 1734-1750[166], dois presépios ficaram conhecidos devido à acirrada competição entre seus donos e cenógrafos, os engenheiros Muzio Nauclerio e Niccola Canale Tagliacozzi[167]. De acordo com os relatos dos Napoli-Signorelli (1810-11, In: MANCINI, 1983, p.29), esses núcleos atraíam a visita de multidões a suas casas e o presépio de Nauclerio fora visitado pela Rainha de Nápoles e, posteriormente, pela rainha da Espanha.

[165] Seus animais são conhecidos pelo admirável realismo.
[166] Berliner (1955, In: MANCINI, 1983, p. 334) aponta que o presépio de Nauclerio provavelmente fora feito em meados do setecentos. Borrelli (1970. p. 81) também afirma que se tem notícia de Nauclerio entre 1734 e 1756 e que ele e Tagliacozzi realizaram seus complexos entre 1745 e 1750. Entretanto, em 1712, Parascandolo (1712, In: MANCINI1983, p.5) glorificou em versos latinos a visita do Vice-rei (o conde di Daun) ao conjunto de Nauclerio.
[167] Segundo Napoli-Signorelli (1810-11, In: MANCINI, 1983, p. 29), ambos foram responsáveis pela planta de diversos edifícios napolitanos da época.

Em seu ensaio, Perrone (1986, In: MANCINI, 1983, p. 85-93) aponta outros célebres presépios construídos entre os séculos XVIII e XIX. Além do presépio de Carlo III, ele informa a respeito dos presépios da Família Terres, de Antonio Cinque, da Família De Giorgio, de Nicola Ruggiero, do Not. Raffaele Servillo, de Mannini, de Sagambati, do sacerdote D. Domenico Sdanghi, dentre outros, levantados através de seus contatos com colecionadores e antiquários.

Por volta de 1760, o comerciante de seda Nicola Ruggiero possuía um presépio em sua residência localizada em S. Onafrio dei Vecchi, próximo a Sedile di Porto que anualmente era visitado pelos membros da corte. O conjunto era ambientado em um cenário, contendo uma ampla vista em profundidade misturada a paisagem natural, que fora elaborado pelo pintor Nicola Fazio, conforme descreve Napoli-Signorelli (1810-11, In: MANCINI, 1983, p.29):

> I mercanti di seta fratelli Ruggiero facevano ogni anno costruire nella loro casa a seggio di Porto un presepe che incantava colla copia ed eccellenza delle figure scolpite e modellate da'più celebri professori, colle vistose prospettive e lontananze, col gusto e colla ricchezza de'vestimenti, co'pezzi di antica architettura che talora v'inserivano, o con campagne sparse di rari edifizzi e di rupi, e con minutezze naturali od artificiali di ogni specie per accreditare per tutte le vie l'imitazione.[168]

Ao comparar a descrição de Napoli-Signorelli (1810-11, In: MANCINI, 1983, p. 29) com os escritos de Sharp (1911, In: MANCINI, 1983, p. 11), o estudioso Rudolf Berliner (1955, In: MANCINI, 1983, p. 334) notou que o viajante provavelmente realizou uma descrição do presépio da família Ruggiero, principalmente no que concerne à integração da representação cenográfica ao ambiente natural para favorecer noção perspectica de profundidade:

[168] "Os irmãos mercantes de seda Ruggiero construíam todos os anos na sua casa a Sedile di Porto um presépio que encantava devido a abundância e excelência das figuras esculpidas e modeladas pelos mais célebres mestres, com vistosa perspectiva e profundidade, com o estilo e com a riqueza das vestimentas, com peças de arquitetura antiga que por vezes o inseriam, ou com campos com raras edificações e penhascos espalhados, e com minúcias naturais ou artificiais de todas espécies para valorizar por todos os meios a imitação" Tradução da autora.

> Un certo commerciante ha in casa un di questi presepi il quale, aperto da un lato, finge così bene la prospettiva che il paese e le montagne che si vedono in distanza ne divengono una continuità e sembrano far davvero parte del presepe stesso. Si dice che costò cinquecento sterline pochi anni fa.[169]

A casa dos irmãos Ruggiero situava-se em uma região próxima ao ateliê dos irmãos Vassalo. Ao que tudo indica, eles executaram diversos animais para os comerciantes, inclusive reproduziram cães pertencentes às matilhas do príncipe D. Antonio Borbone e do Rei Ferdinando IV. Durante a primeira visita do Rei ao conjunto, os irmãos orgulharam-se de mostrar este pormenor (PERRONE, 1896, In: MANCINI, 1983, p. 87). Segundo Perrone, a coleção permaneceu com a irmã dos comerciantes até sua morte em 2 de Agosto de 1873, quando foi desmembrada e vendida a antiquários. Posteriormente, a família de Perrone adquiriu parte do conjunto[170].

Além do presépio de Ruggiero, o pintor Nicola Di Fazio também dirigiu o riquíssimo núcleo da família De Giorgio (NAPOLI-SIGNORELLI, 1810-11, In: MANCINI, 1983, p. 29). Este era notório pela qualidade de suas peças, todas de autores de renome, montadas em um amplo cenário, com "la splendidezza della gloria per la copia e la vaghezza degli angeli che la componevano, i magi con costosissimo e bizzarro seguito di uomini e di Cavalli e di cammelli, la ricchezza e proprietà degli abiti."[171] (Ibidem). Além disso, o complexo abrigava uma caverna que aludia aos espectadores uma visão das profundezas do inferno (DI MADDALONI, 1889, In: MANCINI, 1983, p. 67). Entretanto, dada a polêmica

[169] "Um certo comerciante possui em casa um desses presépios o qual, aberto de um lado, finge tão bem a perspectiva que os países e as montanhas que se encontram distantes tornam-se uma continuidade e de fato, parecem fazer parte do próprio presépio. Dizem que custou cento e cinquenta **sterline** poucos anos atrás." Tradução da autora.

[170] De acordo com o autor, os três Reis Magos foram comprados pelo antiquário Cav. Scognamiglio e posteriormente vendido à Família Perrrone. Os animais e pastores passaram ao filho, o Sr. Michele Ricciardi e depois foram adquiridas pelos Perrone e os demais personagens pertencentes ao Cortejo ficaram de posse da cunhada.

[171] "o esplendor da glória para o Casal Sacro e o encanto dos anjos que a componham, os Magos com caríssimo e extravagante cortejo de homens e cavalos e camelos, e a riqueza e elegância das vestimentas." Tradução da autora.

causada, este grupo fora substituído tempos depois por um longo Cortejo. A este respeito, Di Maddaloni (1889, In: MANCINI, 1983, p. 67) escreve:

> ...di sotto al paesaggio una caverna, un pandemonio, ardente di vivo fuoco, con gli spiriti infernali, che nel loro rovello, si graffiavano, si accapigliavano, davano di capo nella roccia, tementi di avere a chiuder bottega nel mondo, pel sorger del Cristianesimo...Che diavoli ciuchi!
>
> Quell'inferno era un paradiso pel nostro popolino! Ed anche pe'signori, che non erano poi tutti dotti, per quanto fossero coltissime allora e la nobilita e la borghesia. Ma fu dismesso di lì a poco, pel grande baccano che vi faceva la bruzzaglia. E vi pose invece la Visitazione dei Magi, i quali arrivavano in carrozzoni dorati (come quelli che il Cavalier Melanconico e l'Abate Solimena istoriavano per la Real Corte) e con grande codazzo di ciambellani, scudieri, paggi, con servi bianchi e neri e copia di cavalli, di elefanti, di cammelli e carri da bagagli, coperti da ricche gualdrappe, tratti da muli barbati di pomperà e d'oro. Magnificenze borboniche![172]

Além do Pintor Nicola Di Fazio, Lorenzo Mosca, artista de figuras de presépio e organizador de complexos pertencentes a nobreza, como do Duque de Diano, de Calà Ossorio e do Duque Collecovino, também dirigiu esse núcleo por alguns anos. O conjunto permaneceu no paço da família, localizado na Rua Toledo, até 1826, quando foi desmembrado e negociado aos poucos. Primeiramente, o grupo do Cortejo dos Magos passou ao atravessador Rosicariello que o revendeu ao Sr. Toralbo (PERRONE, 1896, In: MANCINI, 1983, p. 86). A segunda parte foi negociada, em julho de 1869[173], com o antiquário Cav. Francesco Scognamiglio por intermédio do escultor Eugenio Biancardi e Antonio Perrone adquiriu diversos exemplares. Grande parte das peças da coleção foi organizada em

[172] "sob a paisagem, uma caverna, um pandemônio, ardente de fogo vivo, com espíritos infernais, que nos seus furores, arranhavam-se, agarravam-se, batiam de cabeça contra a rocha, com medo terem que acabar com seus negócios no mundo, pelo erguer do Cristianismo ... Que demônios ignorantes!
Aquele inferno era um paraíso para as nossas pessoas do povo! E também para os senhores que não eram de tudo doutos, por quanto fossem cultíssimos naquele momento e a nobreza e a burguesia. Mas foi retirado de lá há pouco tempo, devido à grande balbúrdia que causava. E foi substituído pela Visitação dos Magos, os quais chegavam em carruagens douradas (como aquelas que o Cavalheiro Melanconico e o Abade Solimena historiavam pela Corte Real) e com grande séquito de cortesões, escudeiros, pajés, com criados brancos e negros e abundancia de cavalos, de elefantes, de camelos e carroças de bagagens, cobertas de ricas gualdrapas, tracionadas por mulas selada de púrpura e de ouro. Suntuosidades borbonicas!" Tradução da autora.

[173] As peças pertencentes a este lote foram vendidas pelo antiquário a diversos particulares, dentre eles a Família Perrone.

grupos temáticos como a Natividade, o Anúncio aos Pastores, a Taberna, dentre outros, os quais ficaram de posse do sobrinho de De Giorgio, acondicionadas em seu paço em Petraio. Outra porção ficou com o primo Cav. Alfonso De Giorgio e após a sua morte, em 1890, foi vendida ao antiquário Carlo Varelli, o qual as incorporou a um presépio que montou na Galleria Umberto I.

Apesar de não possuir a mesma fama dos complexos tratados acima, Napoli-Signorelli, Di Maddaloni e Correra apontam um conjunto pertencente ao mercante Marco Torres, o qual fora arquitetado pelo escultor Michele Gaudioso e, no final do século XVIII, já estava desmontado. Outro núcleo abordado era o do Abade Domenico Mainetti, localizado em sua residência em San Potito. Segundo os autores, com a ajuda de seu criado, ele teria planejado, desenhado e executado o complexo que seguia o modelo apresentado nos quadros de Salvador Rosa e Micco Spadaro.

Por outro lado, no último quartel do setecentos, um dos presépios mais documentado e popular pertencia à família dos irmãos editores de livros de sobrenome Torres (ou Terres)[174], situado na Via di San Biagio dei Librai próximo à Igreja de San Filippo e Giacomo. Sua livraria era ponto de encontro dos intelectuais da época e os irmãos colecionavam gravuras e scagliola (estuque imitando mármores antigos). Seu complexo presepial foi construído pelo arquiteto-cenógrafo Francesco Viva em abril de 1785, conforme consta em uma inscrição no verso de uma gravura realizada por Domique Vivant Denon, a qual retratava uma cena do conjunto (BORRELLI, 1970, p. 88) (Fig. 64).

[174] O sobrenome dos livreiros era Terres, mas em seu relatos Gorani o escreve como Torres. Isso pode gerar uma confusão com o núcleo de Marco Torres. Para tanto Napoli-Signorelli (op.cit. p. 29) esclarece que o presépio de Marco Torres fora construído na segunda metade do XVIII pelo artista Michele Gaudioso e bem antes do final do século já estava desmontado. Ao passo que o presépio dos irmãos Terres continuou a ser montado até o século XIX.



FIGURA 64 – F. Viva. Representação de uma cena do presépio pertencente aos Torres, 1785. Museo Nazionale di San Martino, Nápoles.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 336.

O núcleo era composto por diversas cenas cotidianas, paisagem dos arredores de Nápoles, representações de diferentes épocas e estações do ano (primavera, inverno, verão) e diversos períodos do dia (amanhecer ao anoitecer) que estariam dispostas em uma cenografia circular que permitia vislumbrar pontualmente cada segmento à medida que se caminhava ao seu redor. Além disso, como atestou o Abade Zani (1819, In: MANCINI, 1983, p. 31) em 1792, ele possuía partes que se movimentavam. Essa diversidade impressionou Gorani (1793, In: MANCINI, 1983, p. 22-3) que atestou: "Ho visto molti presepi a Natale. Quello che più mi ha colpito appartiene al signor Torres, libraio"[175]. E o levou a produzir uma minuciosa descrição da composição. Além de Zani (1819) e Gorani (1793), Goethe[176] e, provavelmente, Brun[177] renderam-lhe admiradas notas e o núcleo também recebeu visitas ilustres, tais como a do Rei

[175] "Vi muitos presépios no Natal. Aquele que mais me agradou pertence ao senhor Torres, livreiro". Tradução da autora.
[176] Carta de 9 de maio de 1787. Goethe (1999, p. 17).
[177] Brun (1818 In: MANCINI, 1983, p. 26-7) também descreve um presépio que se desenvolve através de diversas cenas isoladas ao longo de diversos períodos do dia (amanhecer, dia , entardecer, noite). Neste ponto, parece presumível supor que ele estivesse referindo-se ao presépio dos Terres.

Carlo XIII da Suíça e de *Elettore Palatino*[178]. De acordo com Perrone (1896, In: MANCINI, 1983, p. 86), parte da coleção foi vendida ao senhor De Rosa e posteriormente, ao Barão Di Donato. A cena da Natividade, composta por 35 pastores, alguns animais e três anjos foi montada em uma *scarabattola* e vendida a D. Pasquale Scala e após a sua morte, foi adquirida pela Família Perrone em 14 de Dezembro de 1879.

1.2.5) Principais núcleos montados no final do setecentos e as montagens oitocentistas

O erudito livreiro, Sr. Francesco Marotta, tinha um admirável conjunto de peças produzidas por renomados artistas. Através dos relatos de seu filho, Conselheiro Saverio Marotta, secretário da antiga *Azienda di Marina*[179] e estudioso das artes, Napoli-Signorelli (1810-11, In: MANCINI, 1983, p. 29-30) noticia esse complexo e posteriormente, Di Madaloni aprofunda seus comentários ao abordar suas narrativas sobre Lorenzo Mosca e outros autores de presépio. Ao que se sabe, após diversas montagens, o livreiro conservou consigo apenas o grupo do Cortejo dos Magos, o qual era acompanhado de anjos em Glória com belíssimos instrumentos musicais em miniatura. O restante das peças foi doado à Ordem Religiosa das Donnaromita, provavelmente devido às seus problemas de saúde que o levou a falecer em setembro de 1810.

O comerciante de peles de animais, Antonio Cinque, também possuía um ilustre exemplar em sua casa na Via della Marinela. Durante a ocupação francesa, por volta de 1810, Carolina e Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat visitaram o complexo. Segundo consta, Murat pensou que a rocha pintada na tela de fundo fosse uma rocha verdadeira e a tocou com a ponta de suas botas perfurando-a (CORRERA, 1889, In: MANCINI, 1983, p. 105). Em 1822, o conjunto foi desmontado, quando a família empenhou-o e Raffaello

[178] De acordo com Gorani (1793), ambos forneceram medalhas em homenagem ao presépio.
[179] Empresa da Marinha

Perrone, avó de Antonio Perrone, adquiriu o grupo do Mistério (PERRONE, 1896, In: MANCINI, 1983, p. 86). Já o grupo do Cortejo, realizado por Sammartino, foi comprado pela Princesa Maria Cristina, filha do Rei Francisco I, e enviado à Espanha quando esposou Ferdinando VII.

Em seu ensaio, Perrone noticia o conjunto pertencente à Família Catalano. Apesar de não ser um grande complexo, o núcleo era admirado pela qualidade artística, já que era dirigido pelo arquiteto Francesco Cappello e possuía diversas peças realizadas por Giuseppe Gori que morava na edificação da família (CORRERA, 1889, In: MANCINI, 1983, p. 98). Dentre os exemplares feitos por Gori, vale ressaltar a camponesa que ele retratou a mãe de Saverio Catalano (PERRONE, 1896, In: MANCINI, 1983, p. 86). Segundo Perrone, apenas o Cortejo dos Magos e pastores feitos por Bottiglieri foram vendidos e a maior parte da coleção ficou com o Sr. Filipo Catalano. Posteriormente, ela foi transmitida ao sobrinho, o advogado Francesco Catalano, que no final do século XIX havia colocado-as em vitrines.

Outro notável presépio pertencia ao Not. Raffaele Servillo, o qual não economizava recursos para enobrecê-lo, tanto que costumava pagar 50 ducati mensais ao paisagista Raffaele Gentile para que a paisagem do cenário fosse modificada continuamente. O núcleo foi iniciado em sua primeira residência localizada na strada Maiorani a Forcella e depois, passou a strada Egiziaca Pizzofalcone nº 59. Foi neste local que a composição enriqueceu-se e ganhou notoriedade, sendo amplamente visitada pela corte. Todo o complexo arquitetava-se em uma ampla profundidade obtida com a abertura do fundo à paisagem natural, o que lhe rendeu grande fama com o efeito obtido durante uma nevasca ocorrida na cidade. Tamanho era seu sucesso que alguns soldados da Guarda Real ficavam permanentemente no local para controlar o acesso e evitar tumultos. Para se ter ideia de sua suntuosidade, Perrone noticia que o escultor Nicola Ingaldi ocupava-se de escolher peças feitas pelos melhores artistas; os instrumentos da Banda dos Músicos eram réplicas perfeitas e foram

confeccionados em Paris; um dos cavalos do Cortejo dos Magos possuía cela e acessórios idênticos ao exemplar utilizado em 1812 por Gioacchino Murat; uma freira recebia nove ducati mensais para que as roupas fossem confeccionadas e ajustadas; dez liras diárias eram pagas ao Sr. Giuseppe Ferraro para distribuir galhos frescos vindos de Pietramelara nos arbustos do cenário. Ainda, há relatos que certa vez, o escultor Giuseppe Gori fora contratado para distribuir as figuras no cenário. Na ocasião, ele inovou os efeitos da composição ao acrescentar vinho nas garrafas de bebidas da taberna, que emanavam seu odor específico, trazendo um maior realismo. Tamanha ostentação acabou por levar seu dono à falência e por volta de 1832, o conjunto foi desmontado e se dispersou por diversos compradores listados por Antonio Perrone (1896, In: MANCINI, 1983, p.87).

O autor ainda noticia outros complexos pertencentes aos senhores Sgambati, Mannini, Fornari e Carlo Persico. O núcleo do Sr. Sgambati possuía diversos animais feitos por Vassallo e seu cenário contava com uma cripta com a réplica em cortiça das três colunas sobreviventes do Templo de Castore e Polluce do Foro Romano, feitas por Padiglione, além das Fortalezas de Gaeta e de Messina. Em 1877, a família Perrone adquiriu do negociante Francesco Camerlingo a Banda e o Cortejo dos Magos com a cripta. O conjunto pertencente ao Sr. Fornari era montado pelo escultor Emmanuele Marino que o enriquecia com minuciosos detalhes. Já o complexo do Sr. Carlo Persico tinha a particularidade de conter peças em miniaturas, um quarto menor que as demais composições. Após sua morte, em janeiro de 1862, seus exemplares passaram a Carità di Montecalvario em Nápoles e em 1875, foram vendidos aos Sr. Giuseppe Catiello e ao Sr. Francesco Camerlingo (Ibidem, p. 88).

Por fim, cabe ressaltar o presépio conhecido como *O'presebbio d'ò Prevete*, pertencente ao sacerdote *Don Domenico Sdanghi*, o qual era exposto na Igreja de *S. Giacomo degli Spagnuoli*, aonde era capelão (PERRONE, 1896, In: MANCINI, 1983, p. 88). O primeiro grupo exposto foi uma *scarabattola*

contendo a cena da Natividade. Nos próximos anos, outras vitrines foram incorporadas, até atingir o número de quatorze, quando passou a edificar o conjunto em sua residência, localizada na Via Trinità degli Spagnuoli. Esse foi o último dos grandes presépios a continuar aberto à visitação, daí seu grande sucesso. Contudo, em 1840, Sdanghi decidiu não mais exibi-lo ao público, encerrando-se uma tradição que perdurara por décadas. Com a sua morte, suas peças ficaram com seu sobrinho até seu falecimento em 1882, quando foram vendidas ao antiquário Carlo Varelli. Primeiramente, ele as expôs gratuitamente no palazzo Carminello localizado na Rua Toledo nº 62. Em seguida, os exemplares ficaram disponíveis ao público, mediante pagamento de ingresso, no andar térreo da Galleria Umberto 1º e depois em seu segundo andar. Com a morte do antiquário, em 1895, seu filho negociou o conjunto com o banqueiro de Munique, Max Schmederer, o qual as repassou para o Bayerishen Nationalmuseum de Munique[180] (Fig.65 e 66).

[180] Atualmente, as peças estão expostas no Museu, em uma vitrine com cerca de 2,3 m de diâmetro e 2 m de altura, mas elas não seguem totalmente a composição original.



FIGURA 65 – Presépio que pertencera a Sdanghi. Natività.Bayerischen Nationalmuseum.
Fonte:BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 420.



FIGURA 66 – Presépio que pertencera a Sdanghi. Taberna. Bayerischen Nationalmuseum.
Fonte:BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 422.

Em 1833, de passagem por Nápoles, Mayer (1948, In: MANCINI, 1983, p. 36) descreveu um presépio que visitara. Ao que tudo indica, ele estava relatando o complexo pertencente a Sdanghi:

> L'inverno passato visitai, ..., uno splendido presepe che stava al centro della stanza ricoperto da una cappa di vetro, in modo che gli si poteva girare attorno, e ammirare a ogni lato nuove rappresentazioni. Vi erano in esso almeno cento figure molto graziosamente eseguite. In una grotta si vedeva Maria col Bambino Gesù e Giuseppe, gli angeli e i pastori da una parte, e i tre magi inginocchiati davanti alla Vergine. Sul monte veniva il loro seguito, in parte bianchi, in parte mori, a piedi e a cavallo, su bestie da soma e cammelli, e portava ogni sorta di tesori: splendide suppellettili, pietre preziose, bacini colmi di carlini nuovi e di monete d'oro napoletane. Il proprietario del presepe, un prete molto anziano, spende tutto il suo avere in questi ornamenti, che formano tutta la sua ricchezza. Stenta tutto l'anno, per poter aggiungere ogni Natale ancora un paio di figure e di pezzi d'oro, ed è felice al pensiero di possedere il più bel presepe di Napoli, che vale

> qualche migliaia di ducati. Si dice che lo abbia lasciato per testamento al Re.[181] (MAYER, 1948, In: MANCINI, 1983, p. 36).

De acordo com Correra (1889, In: MANCINI, 1983, p. 99), muitos exemplares desse conjunto pertenceram ao complexo de Carlo III, disperso durante o motim popular de 1799. Entretanto, esta hipótese carece de respaldo histórico se ponderarmos que o Rei Ferdinando II visitou-o e jamais reclamou ou reconheceu qualquer peça como sendo de sua família. Inclusive, ele tentou adquiri-las para edificar seu complexo de Caserta. Ao que tudo indica, essa história surgiu com o intuito de valorizar a coleção, durante a venda por parte do filho de Sdanghi ou pelo próprio Varelli ao expor o conjunto na Galleria Umberto I em 1890. Afinal, o conjunto montado por Varelli na Galeria possuía diversas peças de renome, inclusive exemplares que pertenceram ao presépio de De Giorgio. Entretanto, à luz de uma publicação[182] o complexo ganhou respaldo e obteve o reconhecimento público de que suas peças pertenceram ao Rei Carlo III. Resumidamente, a edição atesta (PRESEPE..., 1890, In: MANCINI, 1983, p. 71-2):

> Il presepe del Varelli non é altro che quello famosissimo di Carlo III di Borbone, che, al tempo della Repubblica Partenopea, venne tolto, con tante altre cose, alla reggia. Quasi tutti i pastori di quel presepe aveva vestito la regina Amalia, siccome leggiamo negli scritti del Padre Pietro degli Onofri. Essi vennero accattati, sul cominciare del secolo, dal canonico Domenico Stanchi. [...] Carlo Varelli il quale

[181] "O inverno passado visitei, ... um presépio esplendido que ficava posicionado no centro do aposento recoberto por uma vitrine de vidro, de modo que se podia girar ao redor e admirar a cada lado novas representações. Nele havia pelo menos cem figuras muito graciosas. Em uma gruta via-se Maria com o Menino Jesus e José, anjos e pastores de um lado e os três Magos ajoelhados em frente a Virgem. Sobre o monte vinha o seu cortejo, constituído de parte de branco, parte de mouros, a pé ou a cavalo, sobre animais de carga e camelos, e traziam todo tipo de tesouros: suntuoso utensílios, pedras preciosas, bacias repletas de carlini (antiga moeda do Reino de Nápoles) novas e moedas de ouro napolitanas. O proprietário do presépio, um negro muito idoso, gastou tudo o que possuía nesses ornamentos, que eram toda a sua riqueza. Com dificulta de, junta todo ano, para poder acrescentar a cada Natal um novo par de figuras e peças de ouro, e é feliz ao pensar possuir o mais belo presépio de Nápoles, que vale quase mil ducati. Dizem que o deixou em testamento ao Rei.". Tradução da autora.

[182] PRESEPE ideato e costruito dal Varelli. Galeria Umberto I. n. 8 p.p. isolato A. Napoli (s.n.t. ma Napoli, 1890 c.a.). In MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimoniance dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 71-3.

> lo ha poi arricchito di altri moltissimi pastori ed animali di prego grandissimo e d'un infinità di accessorii. [...] Carlo Varelli ha spesso somme favolose per potere esporre degnamente al pubblico quel monumento d'arte che è il suo presepe. Egli stesso ha ideato e costruito l'immenso **scoglio**, che misura 14 metri di larghezza e 6 di altezza, che comprende tutto quel popolo lillipuziano.[183]

A respeito do presépio real, a Gazetta noticia em 17 de Janeiro de1772, um magnífico presépio construído em Portici a pedido de Ferdinando IV, o qual foi visitado pela nobreza. Quanto ao conjunto do Rei Carlo III, alguns autores afirmam que suas peças foram enviadas à Madri durante a revolução de 1799 e, posteriormente, trazidas de volta à Nápoles aonde permaneceram guardadas na residência real até serem utilizadas no complexo de Caserta em 1840 (STEFANUCCI, 1944, In: MANCINI, 1983, p. 293). Borrelli (1970, p. 121) aponta que o Rei Ferdinando IV fugiu para Palermo e construiu um presépio de trinta metros quadrados, que foi completado com novos personagens vindos de Nápoles no ano de 1800.

De fato, depois de tanto esplendor, o fervor do presépio começou a perder sua força na cidade, como Brun (1818, In: MANCINI, 1983, p. 27) notou ao passar pela cidade: "Ho saputo che ogni anno nel palazzo reale di Napoli veniva costruito un presepe estremamente sontuoso, ma già da molto tempo ciò non accade più."[184] E depois comentou a cerca do núcleo real construído em Madrid anos antes: "Alcuni spagnoli mi hanno assicurato che in un'intera ala del palazzo reale di Madrid, era allestito un presepe con una prospettiva per la

[183] "O presépio do Varelli não é outro senão aquele famosíssimo de Carlo III de Borbone, que, no tempo da República Napolitana, foi tirado, como tantas outras coisas, da corte. Quase todos os pastores daquele presépio foram vestidos pela Rainha Amália, como lemos nos escritos do Padre Pietro degli Onofri. Essas foram recolhidas, no começo do século, do cônego Domenico Stanchi. [...] Carlo Varelli, o qual posteriormente, enriqueceu-as de muitos outros pastores e animais de grandíssimo valor e de uma infinidade de acessórios. [...] Carlo Varelli gastou altas somas para poder expor dignamente ao público aquele monumento de arte que é o seu presépio. Ele mesmo idealizou e construiu o imenso rochedo, que medida 14 metros de largura e 6 de altura, que contém toda aquela multidão liliputiana." Tradução da autora.

[184] "Soube que por alguns anos no palácio real de Nápoles era construído um presépio extremamente suntuoso, mas já há muito tempo isso não acontece mais." Tradução da autora.

quale era stato abbattuto um muro verso il fondo."[185] (BRUN, 1818, In: MANCINI, 1983, p. 27)

Com a restauração, Ferdinando I procurou refazer a coleção e, em 1817, adquiriu o presépio Busco, composto por 600 peças, dentre elas, cerca de 150 figuras humanas, além de animais e acessórios conforme consta no **l'Inventario generale di tutti i pastori di Gabriele Busco acquistati da S.M. Ferdinandi I nel 23 dì dicembre 1817, e situati in registro a regola d'arte.** Os exemplares ficaram guardados no Palácio de Caserta. Após anos sem a devida atenção real, em um último impulso político, o Rei Ferdinando II decidiu arquitetar um magnífico complexo, nos moldes das montagens setecentistas, para promover a inauguração da malha ferroviária entre Nápoles e Caserta em 1845 (Fig. 67). Para tanto, outros exemplares foram adquiridos de particulares e antiquários e incorporados à coleção. Nesse momento, o rei também manifestou seu desejo em comprar as peças pertencentes ao famoso presépio de Sdanghi, mas não obteve êxito. O núcleo, idealizado por Giovanni Cobianchi, contava com uma série de extravagância cênicas que lhe renderam mais críticas do que deleite. Assim, o presépio foi desmontado e as peças colocadas em vitrines no Palácio de Capodimonte.

[185] "Alguns espanhóis garantiram-me que numa ala completa do Palácio Real de Madri, foi montado um presépio com perspectiva. Para tanto foi derrubado o muro do fundo.". Tradução da autora.



FIGURA 67 – Sebastiano Fergola. Cena do presépio real de 1844. Caserta.
Fonte: www. o-presebio.com

Com o final da dinastia bourbônica, o auge da tradição presepista napolitana também se esgotou. Após meados do XIX, esta cultura renovou-se transmutada no gosto nostálgico impetrado pelo colecionismo. Nesse momento, surgiram colecionadores como Fernando Granniello, Francesco Camerlingo, a Família Perrone, Michele Cuciniello, Duca Gatti Farina, dentre outros que trataram de reunir o melhor da produção anterior, realizar estudos catalográficos e autorais, além de valorizar a promoção de mostras para sua exibição e priorizarem a reunião de cenas específicas em vitrines isoladas (Fig. 68-70), em detrimento a magnânimos cenários.



FIGURA 68 – Scarabatolla. A partir destes oratórios domésticos que surgirá o gosto pela montagem de cenas em vitrines.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Prancha 3.



FIGURA 69 – Vitrine contendo a cena da Natividade.
Fonte: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Prancha 4.



FIGURA 70 – Vitrine com cena pastoril realizada pelo colecionador Antonio Perrone no séc. XIX. A caixa é de mogno e o cenário realizado em madeira , papel e cortiça pintados à têmpera.
Fonte: GARGANO,

Ao contrário dos colecionadores do século anterior, que eram os mecenas das peças produzidas para integrarem seus núcleos, os colecionadores oitocentistas não incentivaram a escassa produção do momento e valorizaram a aquisição de exemplares pertencentes às principais composições do final do setecentos. Essa nova atitude não só refletia o esvaziamento qualitativo dos exemplares, produzidos como cópias rápidas a partir de um molde, mas também auxiliou nesse processo. Desde então, os artistas do momento passaram a ser considerados meros artesões, sem a devida mestria, o que levou muitos autores a tratarem os presépios, independente do período, como um feito artesanal, ao invés de um produto artístico. Por outro lado, o ato de colecionar favoreceu a salvaguarda da tradição setecentista, pois permitiu a reunião de importantes exemplares da produção do século XVIII e sua posterior divulgação através de doações a coleções públicas, como foi o caso do *Museo Nazionale di San Martino*.

Dentre os colecionadores dessa geração, o mais conhecido foi Antonio Perrone (1807-?), que produziu o livro *Cenni Storici sul presepe per A.P.*, o qual apresentava um histórico do presépio em Nápoles, das antigas coleções, dos autores das peças, além de relatar os colecionadores de sua época. Sua família adquiriu a cena do Mistério pertencente ao Presépio dos irmãos Terres, composta de 35 pastores; o grupo do Mistério do núcleo de Antonio Cinque; alguns pastores, animais e acessório do conjunto da Família De Giorgio; os Reis Magos, os animais e os pastores do Presépio de Nicola Ruggiero; parte do Cortejo dos Magos, um camelo e alguns pastores e oito grupos de personagens colocados em vitrines isoladas que integravam o conjunto do notário Raffaele Servillo; o Cortejo dos Magos com a Banda e a Cripta do núcleo Sgambati, dentre outras. Em 1971, seu herdeiro doou a coleção ao *Museo Nazionale di San Martino.*

Em seus relatos, Perrone informa que Ferdinando Granniello foi um dos primeiros colecionistas a adquirir peças das antigas composições. Posteriormente, seus exemplares foram comprados pelo pai do arquiteto Michele Cuciniello. Em 1853, Cuciniello ficou exilado na França e mesmo com poucos recursos não se desfez da coleção herdada. Por fim, doou-a ao Museo di San Martino em 1879, quando foi convidado a elaborar a cenografia do conjunto.

Outro grande colecionador foi o comerciante de farinha, senhor Francesco Camerlingo. Por muitos anos, ele expôs seu presépio em duas salas em frente a estação ferroviária Napoli Castellammare. Depois, construiu uma espécie de claustro na em Santa Maria degli Angelli alle Croci, apresentando a coleção através de uma composição octogonal e outras peças em vitrines isoladas. Todavia, em 1877, teve que se desfazer de sua coleção devido a problemas financeiros. Parte do conjunto foi adquirido por Tommaso Ricciardi e em 1917, consignada por seu filho, Eduardo Ricciardi, ao *Museo di San Martino*.

Em seus escritos Di Maddaloni indica dois presépios montados no final do século XIX, um pertencente aos sacerdotes Carlo e Raffaele Pellegrino Schipano e outro ao advogado Alessio Papale. O conjunto Pellegrino-Shipano era realizado em um cenário semelhante aos circulares, mas desenvolvido apenas em duas faces, o que denota como os colecionadores começaram a impetrar adaptações na expografia dos conjuntos para atender aos seus desejos pessoais. De um lado, a Natividade era representada com os pastores a adorar o Menino, na outra face, a Natividade aparecia junto a Adoração dos Reis Magos, na presença de seu Cortejo de orientais. Já o núcleo pertencente a Alessio Papale era muito belo e possuía peças feitas por Lorenzo Mosca e Giuseppe Gori. Outro conjunto, apontado tanto por Perrone (1986, In: MANCINI, 1983, p. 91) quanto por Don Fastidio (1900, In: MANCINI, 1983, p. 107), pertencia ao Monsenhor Gaetano Sanfelice di Bagnoli. Montado em uma grande scarabattola de 3 metros, possuía cerca de 300 personagens distribuído em um cenário, no qual Don Fastidio lamentava a falta da cena da Fonte.

Ainda, cabe ressaltar a coleção napolitana pertencente ao *Bayerisches Nationalmuseum*. Proveniente do núcleo que pertenceu ao Sacerdote Domenico Sdanghi, ela foi adquirida pelo banqueiro alemão Max Schmederer do antiquário Varelli em 1895. A semelhança da composição original, o conjunto foi montado seguindo o formato circular.

1.2.6) Desdobramentos do colecionismo no século XX

Durante o primeiro quartel do século XX, além da Família Perrone e da Família Catalano, novos colecionadores continuaram essa tradição adquirindo exemplares disponíveis no mercado, já que era frequente as antigas famílias desfarezem-se dos grandes conjuntos e guardarem apenas algumas peças para a montagem durante os festejos do Natal. Assim, temos notícia que o advogado Riccardo Papale possuía uma bela coleção composta apenas por figuras de pequena dimensão; que na residência do Duque Carlo Gatti Farina, localizada

no Corso Vittorio Emmanuele, havia um conjunto de mais de cem pastores, feitos por autores de renome; e que o Sr. Vincenzo Catello tinha uma importante coleção disposta em vitrines. Ainda, segundo os artigos de Mario Morelli (1923, In: MANCINI, 1983, 155) e de Giuseppe Liguori (1927, In: MANCINI, 1983, p. 161; 165) foram listadas os seguintes colecionadores napolitano: Sr. Giusso della Schiava, Conde Luigi Statella, Sr. Mariano Scuotto, Barão Antonio di Donato, P. Agresti; além outros da região de Torre del Greco, Portici, Resina e S. Severo di Puglia.

Em 1929, foi realizada em Veneza uma exposição abordando a arte italiana do século XVIII. A mostra "**Il Settecento italiano**" apresentou algumas figuras de presépio pertencentes ao Museu de San Martino e onze vitrines da coleção Catello. Como o estudioso Giuseppe Catello (1929, In: MANCINI, 1983, p. 173) apontou, pela primeira vez o Presépio Napolitano foi dentro do panorama artístico, juntamente com outras obras do período:

> con criteri precisi di scelta e di disposizione: farvi figurare il maggior numero di autori con pezzi originali e di sicura attribuzione e collocarli in modo che rispondessero a tutte le esigenze. Quindi non un presepe unico, [...], ma gruppi fedeli alla tradizione e che presentavano al tempo stesso i pezzi all'osservazione diretta e vicina del visitatore.[186]

Apesar do sucesso da mostra junto ao público, Catello dirigiu críticas a falta de estudos aprofundados para ampliar o conhecimento do público e ao tratamento dado aos diferentes materiais que foram apresentados dentro de um mesmo contexto.

No final do século XIX e durante o século XX, outros museus, na Itália e no mundo, reuniram peças napolitanas setecentistas. Trataremos dessas coleções no capítulo 3. Já a história da coleção pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo será abordada no capítulo 4.

[186] "com critérios precisos de escolha e de disposição: figurando o maior número de autores com peças originais de atribuição segura e colocados de modo que respondessem a todas as exigências. Portanto, não em um presépio único, [...], mas em grupos fiéis à tradição e que apresentavam as peças a uma observação direta e próxima do observador." Tradução da autora.

CAPÍTULO 2 – Presépio Napolitano: desdobramentos de sua cenografia e grupos recorrentes

2.1) CRONOLOGIA DOS CONJUNTOS NAPOLITANOS

Antes de abordarmos as questões cenográficas relativas aos Presépios Napolitanos, apresentaremos uma cronologia simplificada para facilitar a visualização dos núcleos existentes e auxiliar na compreensão das modificações cenográficas que serão discutidas a seguir. Além dos núcleos tratados no Capítulo 1, item 2 – História dos presépios em Nápoles, apontaremos outros conjuntos levantados pelos autores que estudaram o assunto.

- **Século XIV**

- Anos 40 (aproximadamente) → Presépio na Igreja de S. Chiara – Virgem remanescente encontra-se no Museu de San Martino → *Cena ambientada segundo a iconografia dos Evangelhos Apócrifos*.

- 1384 (15 de fevereiro) → Presépio em madeira policromada encomendado por Vanni Mainardi ao Frade Giovanni Bartoloni di Monterubbiano para a Igreja de Santa Catarina.

- **Século XV**

- 1458 → Presépio encomendado por Alberico de Miroballis a Martino de Simone de Jadena para a Igreja de Sant'Agostino alla Zecca → *Cenografia com diversos personagens (presença de pastores).*

- 1478 → Presépio executado por Pandolfello da Solofra para a Capela dei Bajani a Igreja del Corpo de Cristo.

- 1478 → Presépio encomendado por Jaconello Pepe a Pietro e Giovanni Alemanni para a Igreja de S. Giovanni a Carbonara → *Composto por 42 personagens, com a presença do estábulo*.

- 1484 (aproximadamente) → Presépio para a Igreja dell'Annunziata executado por Pietro e Giovanni Alemanni.

- 1484 (aproximadamente) → Presépio para a Igreja de Sant'Eligio executado por Pietro e Giovanni Alemanni.

- 1484 (aproximadamente) → Presépio para a Igreja de S. Maria la Nova executado por Pietro e Giovanni Alemanni.

- **Século XVI**

- 1507 (4 de agosto) → Presépio encomendado por Ettore Carafa a Pietro Belverte da Bergamo para a Capela do Crocifisso em S. Domenico Maggiore → *Composto por 28 personagens com a contando com a cena da Natividade colocada em uma gruta e aceno ao episódio da Taberna*.

- Entre 1516 e 1559 → Entalhador Cristiano Moccia trabalhou em diversos projetos presepiais.

- 1516 → Cristiano Moccio realizou um conjunto para a Igreja de S. Maria del Soccorso.

- S.D. → Complexo realizado para a Igreja de S. Maria del Pozzo in Somma Vesuviana.

- Antes de 1524 (aproximadamente) → Presépio encomendado por Iacoppo Sannazzarro a Giovanni da Nola para a Igreja de S. Maria del Parto →*primeiro Presépio Napolitano a contar com a cena da Adoração dos Pastores*.

- Por volta de 1530 → Presépio executado por Giovanni Merliano da Nola para a Igreja de S. Giuseppe dei Falegnani.

- 1532 → Presépio pertencente ao sorrentino Matteo Mastro Giudice, descrito em um documento de 1532 pelo escultor Domenico Impiccianti, artista do círculo de Giovanni da Nola →*cenografia com a gruta posicionada em baixo com a Virgem e São José, e alguns pastores a adorar o menino, o boi, o burro, anjos músicos, e o Magos e alguns pastores ,na parte superior , dirigindo-se à Natividade*. (CATELLO, 1999, p. 11)

- 1534 → Presépio encomendado por San Gaetano Thiene para o Oratório da Igreja de S. Maria della Stalleta.

- 1558 → Presépio executado por Annibale Caccavello para as Clarissa de Santa Maria della Sapienza.

- 1576 (15 de abril) → Presépio executado para a Igreja de S. Bartolomeo di Sicili.

- Por volta de 1580 → Novo presépio realizado para o convento de S. Chiara para substituir o antigo exemplar do século XIV.

- 1589 →Presépio encomendado por Ottavio Carafa a Giuseppe Torres para o Oratório da Igreja della SS. Trinità dei Pellegrini.

- Entre 1580 e 1610 (aproximadamente) → atuação do Mestre de S. Bartolomeo (exemplares acondicionados na Igreja das clarissas de S. Bartolomeo a Castellammare di Stabia).

- 1593 → Presépio encomendado por Gio. Battista Longo para a capela da Igreja della Croce di Palazzo.

- **Século XVII**

- 1606 → Presépio executado por Aniello Spezzato a pedido de Giovanna de Capua → *Composto por 15 figuras de vulto.*

- 1616/1617→ Presépio executado por Aniello Spezzato para Igreja de San Giuseppe dei Ruffo → *As peças permaneceram no local até 1826, quando foram transferidas para Croce di Lucca*.

- 1618 → Presépio encomendado por Lucio di Strada a G. B. Brancaccio → *pela primeira vez o nome de um burguês aparece junto às encomendas de presépio*.

- 1618 (aproximadamente) → F. A. Dettalo realizou algumas figuras de presépio a pedido de Maria Solino.

- 1618 (aproximadamente) → Presépio para a Capela do frade Alfonso di Maddaloni localizada em S. Domenico Maggiore.

- 1627 (aproximadamente) → Presépio montados pelos Esculápios para a Igreja da Duchessa → *Primeiro presépio ambientado em uma paisagem natural*.

- 1630 (aproximadamente) → Presépio realizado na Igreja de Gesù Novo.

- 1633 → Presépio exposto na casa de Gianandrea Casetta Notajo.

- 1640 (aproximadamente entre 1632 e 1654) → Presépio encomendado pela Duchessa Orsini a Pietro Ceraso para a Igreja de Santa Maria in Portico → *Realizado com figuras com a cabeça em tela encolada aderida a um corpo articulado em madeira*.

- 1645 → Presépio realizado por Ottavio d'Amico a pedido de Giovan Luise Cercione → *composto por 47 exemplares em papier-machê com vestes de seda* (BORRELLI, 2001, p. 10).

- 1650 (aproximadamente) → Presépio realizado por Pietro Ceraso para Igreja de S. Maria Donnaromita.

- 1658 → Presépio pertencente ao Vice-rei Castrillo com 112 figuras realizadas por Michele e Donato Perrone [187].

- Após 1620 e antes de 1656 → Presépio da Família Saavedra, posteriormente doadoa a Igreja de San Pietro di Murcia (Espanha) → *Primeiro núcleo documentado a conter o episódio da Taberna*.

- 1660 (aproximadamente) → Presépio realizado pelo escultor Andrea Falcone.

- 1661 → Presépio realizado para a Congregação delli Orefici na Igreja de S. Paolo Maggiore → *primeiro conjunto a ser ornado com pedras preciosas*.

- 1661 → Presépio realizado na Igreja de San Luise di Palazzo → *foi visitado pelo Conde Policastro.*

- 1670 (aproximadamente) → Atualização do presépio da Igreja de S. Giovanni a Carbonara → *o conjunto ganhou aberturas nas laterais para inserir a paisagem natural*.

- 1671 → Presépio realizado para a Igreja de San Gaetano.

- 1673 → Presépio do Vice-rei, localizado na Capella Palatina do Palácio Real → *Cristofaro Carasena realizou uma* ***Tarantella a cinque voci con***

[187] Catello (1999, p. 11) e Borrelli (2001, p.11).

violini per la Nascita del Redentore *em frente ao conjunto* (BORRELLI, 1970, p.47).

- 1676 → Presépio realizado dentro de uma scarabattola pertencente ao mercante Pompeo d'Anna (BORRELLI, 2001, p. 11).

- 1678 (aproximadamente) → Presépio realizado por Michele Perrone e adquirido por Antonio Ciappa para a Igreja de S. Brigida → *cenografia realizada por Aniello Perrone*.

- 1684 (aproximadamente) → Presépio encomendado pelos irmãos Diodata Carafa e Elena Pigbatelli a Pietro Ceraso para o Covento de S. Gregorio Armeno → *continha a cena de Deus Pai com os anjos em glória*.

- 1684 → Presépio realizado para a Igreja de S. Chiara → *composto por exemplares feitos por Pietro Ceraso, projetado pelo engenheiro abade Alessio Turris e executado pelo pintor Gaetano Baculo, o qual realizou uma pintura com paisagem em profundidade e em perspectiva*[188].

- 1686 → Presépio pertencente a Giuseppe Pandolfo → sua cenografia foi desenvolvida pelo mestre presepista Domenico Turris e contava com flores e vidro (BORRELLI, 2001, p. 11).

- 1689 (aproximadamente) → Pietro Ceraso realizou exemplares para o presépio da Igreja della SS. Annunziata → *presépio o qual o arquiteto Andrea Mastelloni escreveu o volume* ***Il presepe architettato in Nove ragionamenti historico-morali****, em 1889* .

- 1693 → Pietro Pádua realizou um conjunto para a Igreja S. Bartolomeo in Sicili, Ragusa, para substituir o exemplar do século XVI após a ocorrência de um terremoto.

- 1695 → o escultor Giacomo Colombo renovou o presépio de S. Maria in Portico realizado cerca de 50 anos antes por Pietro Ceraso.

- 1698 → Presépio pertencente a Francesco Sfera (Ibidem, p. 12).

- 1698 → Presépio colocado em uma scarabattola pertencente a Francesco Montecorvino (Ibidem).

[188] Catello (1999, p.11-12) e Borrelli (2011, p. 11)

- **Século XVIII**

- 1701 → Quatro *scarabattoli* com fundo da cidade de Belém e com figuras de Tommaso Gaudiello e Nicola Muollo, recuperadas através do testamento de Giovan Leonardo Rodoero (BORRELLI, 2001, p. 11).

- 1702 → Presépio pertencente à Família Speruti (Ibidem).

- 1705 → Presépio pertencente a Francesco Ferrigno, com exemplares feitos por Domenico Muollo (Ibidem).

- 1706 → Presépio pertencente a Ospedale del'Incurabili (Ibidem).

- 1708 → Visita do Vice-rei Conde Martinitz ao presépio do arquiteto Muzio Nauclerio (Ibidem).

- 1709 → Vitrine de presépio desenhada pelo pintor quadraturista Gennaro Grieco e executada por Giuseppe Ricciardelli → *possuía 2,25 m de altura, sugerindo que se tratasse de um grande complexo* (Ibidem).

- 1710 → Presépio pertencente a Giacinto Clariani, contendo figuras de Francesco de Nardo (Ibidem).

- 1712 → Visita do Vice-rei, Conde di Daun, ao presépio do arquiteto Muzio Nauclerio.

- 1714 → Presépio pertencente a Matteo Barafich, contendo figuras feitas por Andrea Pappalardo (Ibidem, p. 13).

- 1720 → Presépio inaugurado na Igreja de S. Chiara pelo *Vicerè*, Wolfango Annibale, conde di Schratunbach, para substituir o antigo conjunto com manequins em madeira realizado por Pietro Ceraso → *Constituído por um amplo cenário montanhoso, com figuras entre 48 e 65 cm e diversas cenas relativas ao cotidiano urbano, dentro do novo gosto vigente*.

- 1723 → Inventário do presépio pertencente a Giovanna d'Aragona Cortes, Duquesa de Monteleone (Ibidem).

- 1724 → Visita do Príncipe, Cardeal D'Althan, ao presépio de D. Francesco Radente (Razionalle della Regia Camera).

- Entre 1724 e 1726 → Giacomo Colombo realizou um presépio em escala humana para uma igreja napolitana.

- 1730 → Presépio do Duque de Monteleone → *venerado por suas figuras ricamente vestidas, foi projetado pelo pintor paisagista Michele Pagano para ampliar o presépio herdado de sua mãe a Duquesa Giovanna d'Aragona Cortes*.

- 1730 → Presépio pertencente a Andrea di Maione (BORRELLI, 2001, p.13).

- 1730 → Presépio pertencente a Francesco Pacelli (Ibidem).

- 1730 → Presépio do Marquês Don Lorenzo Tommasis Costa (Ibidem).

- 1733 → Presépio realizado por Catarina De Julianis para um oratório doméstico → *as figuras e parte do cenário eram modelados em cera*.

- 1734 → Visita da Vice-rainha ao presépio arquitetado pelo engenheiro real Desiderio De Bonis para o Príncipe d'Ischitella.

- 1737 → Realizada pela primeira vez a ninna-nanna *Dormi Benigno Puer* de Domenico Giordano, a cinco vozes com violino em frente ao presépio da Igreja de San Domenico Maggiore (Ibidem).

- 1739 → Presépio do Príncipe Doria d'Angri → *continha figuras vestidas com trajes típicos das aldeias da terra* (Ibidem).

- 1739 → Presépio do duque Filipo Calà Ossorio, com figuras realizadas por Domenico Muollo (Ibidem, p. 14).

- 1740 (aproximadamente entre 1734 e 1750) → Presépios coordenados pelos donos e cenógrafos, os engenheiros Muzio Nauclerio e Nicola Canale Tagliacozzi.

- 1740 → Presépio do Rei Carlo III, projetado pelo pintor Nicola Maria Rossi.

- 1741 → Presépio pertencente a Giuseppe Martinez La Cabas, com figuras executadas por Carmini Lantriceni (Ibidem).

- 1743 → O presépio do Príncipe d'Ischitella foi acrescido de 111 figuras (animais e personagens em madeira) (Ibidem).
- 1744 → Presépio pertencente a R. Arciconfraternita dell'Immacolata Concezione dei Nobili di Montecalvario (Ibidem).

- 1750 → Presépio do Duque de Diano → *reconhecido pela beleza da vestimenta de suas figuras e da fatura dos pastores* (BORRELLI, 2001, p. 14).

- 1750 → Presépio pertencente a Francesco Torre.

- 1751 → Presépio pertencente a Raffaele Tammaro, com animais feitos por Gennaro Reale (Ibidem).

- 1754 → Presépio pertencente a Nicola Torre (Ibidem).

- 1756 → Presépio pertencente a Felice Giannattasio, com animais feitos por Nicola e Saverio Vassalo (Ibidem).

- 1758 → Presépio de Antonio Spinelli, Marquês de Fuscaldo, contendo animais de Nicola Vassalo (Ibidem).

- 1760 (aproximadamente) → Presépio do comerciante de seda Nicola Ruggiero, localizado em sua residência em S. Onafrio dei Vecchi → *ambientado em um amplo cenário, com a paisagem natural misturada à pintura de fundo realizada por Nicola Di Fazio*.

- 1761 → Antonio Borelli adquire 156 peças de presépio (entre figuras e acessórios) → *diz-se que eram de melhor fatura do que os exemplares do Príncipe d'Ischitella* (Ibidem).

- 1762 → Presépio pertencente a Giovanni Gentile (Ibidem. P. 15).

- 1764 → Presépio pertencente a Domenico D'Aquino (Ibidem).

- 1769 → Presépio pertencente a Antonio e Emanuele Terres.

- 1770 → Presépio de Marianna Monti, contendo figuras feitas por Francesco Buonfiglio (Ibidem).

- 1771 → Presépio encomendado pelo Rei Ferdinando IV para o Palácio Real de Portici → *citado na Gazzette como um "Superbo Presepe"; era amplamente visitado pela corte*.

- Terceiro quartel do século XVIII → Presépio da Família De Giorgio, dirigido pelo pintor Nicola Di Fazio → *montado em um amplo cenário, possuía uma caverna que remetia a uma visão das profundezas do inferno*.

- Entre o terceiro e quarto quartel do século XVIII (aproximadamente) → Presépio pertencente a Marco Terres→ *projetado pelo escultor Michele Gaudioso*.

- Entre o terceiro e quarto quartel do século XVIII (aproximadamente) → Presépio do Abade Domenico Mainetti, localizado em sua residência em San Polito → *seguia o modelo apresentado nos quadros de Salvador Rosa e Micco Spadaro*.

- 1781 → Presépio pertencente a Filippo Cerillo, contendo figuras feitas por Giovanni Colombo (BORRELLI, 2001, p. 15).

- 1782 → O arquiteto Gaetano Barba atualizou o conjunto realizado por Giovanni da Nola durante o século XVI na Igreja de S. Giuseppe Maggiore dei Falegnani → *a Sagrada Família deixou de ser representada na gruta e passou a se situar sobre as ruínas de um templo de gosto arqueológico*.

- 1785 (abril) → Presépio dos irmãos Terres, projetado pelo arquiteto-cenógrafo Francesco Viva → *Realizado em um cenário circular, composto por diversas cenas cotidianas e paisagens dos arredores de Nápoles*.

- 1786 → Presépio pertencente a Bernardino Bruni, contendo exemplares feitos por Giovan Battista Polidoro (Ibidem).

- Entre 1786 e 1788 → Antonio Moreschi encomenda centenas de peças (personagens, animais e acessórios) para o Presépio de Carlo III em Madri.

- 1795 → Presépio projetado por Giuseppe De Luca (Ibidem).

- 1795 → Presépio para uma capela pertencente a Duque Giacomo Fusco, contendo figuras realizadas por Giuseppe Sarno (Ibidem).

- Final do século XVIII, início do XIX → Presépio pertencente ao livreiro Francesco Marotta → *peças doadas à Ordem das Donnaromita antes de seu falecimento em 1810 por problemas de saúde*.

- Final do século XVIII, início do XIX → Presépio pertencente ao Sr. Sgambati → *Animais feitos por Vassalo e Domenico Padiglione projetou uma réplica do Templo de Castore e Polluce do Foro Romano para posicionar a Sagrada Família*.

- **Século XIX.**

- 1810 → O presépio pertencente ao Sr. Sgambati foi doado à Ordem das Donnaromita.

- 1810 (aproximadamente) → Carolina e Giuseppe Bonaparte e Giochino Murat visitaram o presépio de Antonio Cinque.

- Primeiro quartel do século XIX → Presépio da Família Catalano, com exemplares de Guiseppe → *Conjunto projetado pelo arquiteto Francesco Cappelo*.

- Primeiro quartel do século XIX → Presépio pertencente ao Not. Raffaele Servillo → *A paisagem pintada por Raffaele Gentile mesclava-se a paisagem natural, efeito que lhe rendeu grande fama durante uma nevasca na cidade*.

- 1822 → O presépio pertencente a Antonio Cinque foi desmontado e a Família Perrone adquiriu o grupo do Mistério.

- 1824 → Presépio projetado por Luigi Fergola (BORRELLI, 2001, p. 16).

- Após o primeiro quartel do século XIX → colecionadores começaram suas coleções, adquirindo os núcleos que eram desmontados.

- Após o primeiro quartel do século XIX → Ferdinando Grannielo foi o primeiro colecionador a reunir peças. Posteriormente, seus exemplares fora comprados pelo pai de Michele Cuciniello.

- 1826 → Presépio pertencente ao sacerdote Domenico Sdanghi → *exposto em 14 vitrines, primeiramente na Igreja de S. Giacomo degli Spagnuole e depois em sua residência. Suas peças hoje integram o núcleo*

adquirido por Max Schmederer para o Bayerischen Nationalmuseum em Munique.

- 1826 → Desmontagem do núcleo pertencente à Família De Giorgio.

- 1826 → Presépio de Don Placido Baccher na Igreja de Gesù Vecchio → *Figuras em escala humana provenientes da Igreja de Santa Maria Donnaromita, acrescida de peças realizadas por Nicola Ingaldi* (BORRELLI, 2001, p. 15).

- Entre o segundo e o terceiro quartel do século XIX → Presépio pertencente ao Sr. Fornari → *Conjunto projetado pelo escultor Emmanuele Marino*.

- Entre o segundo e o terceiro quartel do século XIX → Presépio pertencente ao Sr. Mannini.

- Entre o segundo e o terceiro quartel do século XIX → Presépio pertencente a Carlo Persico → *após a sua morte suas peças passaram a Carità di Montecalvario*.

- 1832 → Desmontagem do núcleo pertencente ao Not. Raffaelle Servillo.

- 1840 → O conjunto pertencente ao Domenico Sdanghi deixou de ser exposto ao público.

- 1844 → Presépio de casa Perrone.

- 1845 → Presépio projetado por Giovanni Cobianchi para o Rei Ferdinando II para promover a malha ferroviária Nápoles-Casserta → *montagem baseada nos conjuntos da primeira metade do século XVIII e documentada através das pinturas de Salvatore Fergola*.

- 1853 → Michele Cuciniello exilou-se na França, mas não se desfez de sua coleção.

- 1860 (aproximadamente) → Presépio dos sacerdotes Carlo e Raffaele Pellegrini-Schipano → *realizado em um cenário semelhante ao circular, mas com duas faces* (Ibidem).

- 1862 → As peças do conjunto pertencente a Carlo Persico passaram à Carità di Montecalvario.

- 1869 → Venda da segunda parte do núcleo pertencente à Família De Giorgio.

- 1873 → O núcleo pertencente a Nicola Ruggiero foi desmembrado e a Família Perrone comprou uma parte.

- 1875 → As peças do presépio de Carlo Persico que estavam na Carità di Montecalvario foram vendidas a Giuseppe Catiello.

- 1877 → O colecionador Francesco Camerlingo desfez a sua coleção que foi comprada por Tommaso Ricciardi que depois passou a seu filho Eduardo Ricciardi.

- 1877 → A Família Perrone adquiriu a Banda e o Cortejo dos Magos com a cripta realizada por Padiglione do presépio que pertencera ao Sr. Sgambati.

- 1879 → Michelle Cuciniello doou sua coleção ao Museu de San Martino e coordenou a montagem do cenário.

- 1879 → A cena da Natividade do antigo núcleo dos irmãos Terres (montada em uma scarabattola) foi adquirida pela Família Perrone.

- 1880 (aproximadamente) → Presépio da Igreja de San Francesco localizada na Corso Vittorio Emmanuele (BORRELLI, 2001, p. 16).

- 1882 → Peças do antigo presépio de Domenico Stanghi foram vendidas a Carlo Varelli.

- 1890 → Última parte do conjunto da Família De Giorgio foi vendida a Carlo Varelli.

- 1890 → Carlo Varelli organizou a exposição de suas peças na Galeria Umberto I.

- 1895 → Com a morte de Carlo Varelli as peças do antigo presépio de Domenico Stanghi foram vendidas ao banqueiro alemão Max Schmederer e doadas ao Bayerischen Nationalmuseum em Munique.

- 1896 → Antonio Perrone publicou seu livro abordando o colecionismo e a história do presépio napolitano.

- **Século XX.**

- 1917 → Eduardo Ricciardi consignou suas peças ao Museu de San Martino em Nápoles.

- 1923 → O Museu de San Martino incorporou 39 peças em seu acervo.

- 1929 → Exposição "Il Settecento italiano" realizada em Veneza, na qual foram expostas exemplares pertencentes ao Museu de San Martino e onze vitrines pertencentes à Coleção Catello.

2.2)ASPECTOS CENOGRÁFICOS NOS PRESÉPIOS NAPOLITANOS

Nos primórdios da representação presepial existia uma ligação entre a sua representação cênica e as demais produções como pintura, relevos, gravuras que tratavam do tema da Natividade. Iconograficamente, as soluções assemelhavam-se. Conduto, já no período renascentista houve divergências entre estes campos. Nesse momento, era comum pinturas conterem cenas anacrônicas ao nascimento de Cristo, com episódios de caçadas, a inclusão de mecenas e poderosos no cortejo dos magos ou a inserção de monarcas nas cenas da Adoração, além de animais exóticos, cenas de caças, orientais e músicos (Fig.71 e 72). Por outro lado, essas renovações iconográficas não foram incorporadas de imediato nas representações presepiais, levando esses dois meios, pintura e escultura, a traçarem soluções plásticas diversas.



A) Lorenzo Monaco.Adoração dos Magos. Têmpera sobre madeira, 1422, 115 x 170 cm, Galleria degli Uffizi, Florença.
Fonte – ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana – De Gioto a Leonardo*. São Paulo: Cosac & Naif., 2002. vol 2. p. 161.



B) Fillipo Lippi e Fra Angelico. Adoração dos Magos. Têmpera sobre madeira, 137,4 cm. National Gallery of Art, Washington.
Fonte - WOOD, Jereny. *The Nativity*. London: Scala Books, 1992. p.48

FIGURA 71 - Cena da adoração dos Magos seguida pelo cortejo. Vele ressaltar a inserção de elementos exóticos, como o pavão da cena de Fippi.



FIGURA 72 – Gentile da Fabriano. Adoração dos Magos. Têmpera sobre madeira, 1423, 300 x 282 cm, Galleria degli Uffici, Florença.
Fonte - WOOD, Jereny. *The Nativity*. London: Scala Books, 1992 .p. 45.

A princípio, ao invés de diversificar as cenas e incorporar novos personagens, a produção de presépios ligou-se mais ao campo do teatro e trabalhou no sentido de organizar os planos e os tamanhos das figuras. Como as imagens ganharam autonomia, tinha-se que elaborar a sua distribuição ao longo da profundidade do cenário. Geralmente, a Sagrada Família, com dimensão próxima a humana[189], era disposta em primeiro plano dentro de uma gruta. Ao fundo, em escala reduzida e por meio de representações pictóricas, desenvolvia-se o Anúncio aos Pastores, inserido em uma paisagem montanhosa com árvores. A articulação física entre pintura e escultura, que ocorria nos conjuntos, teve uma influência das inovações cênicas do teatro renascentista italiano.

Até o renascimento, as apresentações teatrais costumavam ocorrer ao ar livre. A retomada da antiguidade clássica e "redescoberta" dos tratados de Vitrúvio levou a valorização do teatro clássico. A transladação dos espetáculos para espaços fechados acabou por favorecer o desenvolvimento dos recursos cenográficos, particularmente da iluminação e dos cenários. Esses passaram a ser projetados com o intuito de se obter uma amplitude espacial, conseguida por meio da pintura, em especial pela utilização das técnicas da perspectiva. Assim, cenas bidimensionais, pintadas no fundo do palco, continham narrativas de ambientes externos, muitas vezes apoiadas na representação de arquiteturas para auxiliar a criação do plano de fuga e a obtenção da profundidade.

Através da utilização desse recurso teatral, os presépios ganharam profundidade. Agora, a problemática estava em integrar figura e fundo, em unir elementos tridimensionais aos espaços bidimensionais. Este recurso foi utilizado na Natividade da escola de della Robbia que contem um afresco ao fundo de Benozzo Gozzolli (Fig.73a). Outras vezes, esse jogo era feito entre escultura de vulto e relevo ao fundo, como percebemos no presépio de Federico

[189] Com personagens com dimensões próximas a 135 cm.

Brandani do Oratório de San Giuseppe em Urbino (Fig.73b). Neste exemplo, a arquitetura presente ajuda a criar a noção de um amplo espaço. Contudo, vemos que ainda a articulação entre os planos intermediários, não está devidamente resolvida. Assim, o primeiro plano está desarticulado do plano de fundo, pois não existe uma passagem gradual. Isto foi trabalhado nos cenários presepiais posteriormente.



A) Natividade da escola de della Robbia com afresco de Benozzo Gozzolli.



B) Presépio quatrocentista de Federico Brandani. Oratório de San Giuseppe, Urbino.

FIGURA 73 – Articulação figura/fundo nos presépios do século XV.
Fonte – GARGANO, Pietro. *O presépio – oito séculos de história, arte e tradição.* Lisboa: Reaplicação, 1997. p.18.-9 e p.28-29.

Após a avaliação do histórico dos presépios em Nápoles, que realizamos anteriormente, passaremos às questões que permearam suas montagens, abordando os recursos cenográficos utilizados nas diferentes épocas.

2.2.1) Evolução dos presépios até o século XVI

Conforme comentamos, a mais antiga imagem, remanescente de um Presépio Napolitano, pertenceu à Chiesa di S. Chiara e foi concebida por volta de 1340 (Fig.20). Como era recorrente na época, o conjunto seguia um esquema iconográfico semelhante ao encontrado nas pinturas. Baseado nos Evangelhos Apócrifos, a Virgem era apresentada deitada ao lado do menino, logo após o

parto, sendo amparada pela parteira. Ao seu redor, encontravam-se São José, o boi e o burro, e em alguns casos, anjos e pastores (Fig.1).

Por volta do século XV, representação da cena da natividade já incorporara as modificações iconográficas colocadas por artistas como Taddei Gaddi. Ao invés de seguir o antigo esquema Apócrifo, a Virgem era representada de joelhos adorando o menino. Em Nápoles, a primeira obra a apresentar essa inovação foi o relevo realizado entre 1402 e 1412 para compor o sepulcro do Cardeal Arrigo Minutolo. De fato, os relevos seguiram os caminhos apresentados pelo campo da pintura. Um exemplo era o relevo presente no túmulo de Maria de Aragão na Capela de Piccolomini em Sant'Anna dei Lombardi, o qual inseriu a cena da Natividade em um estábulo, ao invés a gruta, outra variação iconográfica elaborada pelos pintores. Ou ainda, o pertencente à Capela de Caracciloi Marchesi di Vico na Igreja de S. Giovanni a Carbonara, o qual incluía anacronicamente o semblante de um dos representantes da Dinastia de Aragão junto à figura de um dos Reis Magos.

Dentre os presépios de figura destacável, do ponto de vista material, o núcleo encomendado por Jaconello Pepe a Pietro e Giovanni Alemanni para a sua capela na Igreja de S. Giovanni a Carbonara[190] pode ser considerado o mais antigo remanescente do quatrocentos (Fig.74). O conjunto possuía 42 figuras e fora descrito por Jean de Tournay (BARON DE LA FONS-MILICOQ, 1892, p. 139). De acordo com os seus relatos, a cena desenvolvia-se a partir de uma gruta entalhada em pedra. Borrelli (2001, p.24) comenta os detalhes da composição cênica:

> Questa grotta sorgeva da un piano, alto un metro, e raggiungeva l'altezza di circa quattro metri, in modo che nella parte superiore (nei restanti due metri fino a raggiungere l'altezza della volta) erano ambientati i pastori e le pecore con l'angelo che annunziava il lieto

[190] Prot. di Not. A. Cassanova, an.1478, a cart. 181, Arch. Not. di Nap. (FILANGIERI, 1888, In: MANCINI, 1983, p. 60).

> evento, sullo sfondo di un paesaggio montano animato da quattro alberi «cum tortanis».[191]

Na gruta, além da Sagrada Família, havia a presença dos dois profetas e das duas profetizas. A montagem original do século XV já não existe, pois foi modificada em no século XVII para aderir às inovações cenográficas daquele momento.



B) Profetisa **C)** Profeta.

FIGURA 74 – Imagens realizadas pelos Alemanni para S. Giovanni a Carbonara.
Fonte – MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. prancha 1 e 2.

No século XVI, apesar dos parcos relatos referentes a descrições cenográficas dos Presépios Napolitanos, é de se esperar que eles sigam o modelo renascentista que articulava esculturas de vultos em com fundos pintados ou em relevo que traziam a ilusão de profundidade. Isto é confirmado

[191] "Essa gruta surgia de um plano a um metro de altura, e alcançava cerca de quatro metros de altura, de modo que na parte superior (no restante dos dois metros restantes para alcançar a altura da abóboda) estavam ambientados os pastores e ovelhas com o anjo que anunciava o bem-aventurado acontecimento, sobre um fundo com uma paisagem montanhosa contendo quatro árvores «cum tortanis»". Tradução da autora.

analisando o complexo realizado por Giovanni da Nola para a Igreja S. Giuseppe dei Falegnami. De acordo com relatos, o conjunto era formado parte em baixo relevo e parte por figuras destacadas, o que nos leva a supor que o baixo relevo mencionado fosse uma cena trabalhada ao fundo para criar o ilusionismo espacial. Durante o quinhentos, observamos um gradativo aumento do número de personagens em cena. Além da representação da Natividade e do Anúncio aos Pastores, alguns presépios inseriram a cena da Adoração dos Pastores. Em Nápoles, o primeiro conjunto que incorporou este novo elemento iconográfico foi o presépio em madeira executado, a pedido de Sannazzaro, por Giovanni da Nola para Igreja de S. Maria del Parto por volta de 1524.

Ao longo do século, os presépios continuaram a apresentar o mesmo esquema que contava com o episódio da Natividade, a cena da Adoração dos Pastores e o grupo do Anúncio aos Pastores.

2.2.2) Caminhos cenográficos do século XVII

Desde suas primeiras manifestações até o princípio do século XVII, o culto ao presépio reformulou-se de diversas formas. A iconografia da cena da natividade deixou de ser representada à maneira Apócrifa para se ocupar da adoração do Casal Sacro ao Menino. Gradativamente, novos personagens foram incorporados aos conjuntos que continham acenos à paisagem pastoril, apresentavam o episódio do Anúncio e posteriormente, a cena da Adoração dos Pastores.

Até esse momento, os núcleos, realizados em madeira policromada, tinham dimensões próximas as humanas. Assim, eles ainda não possuíam os atributos do presépio desmontável moderno, ou seja, eles não eram articulados, nem feitos em escalas diminutas. Foi a introdução destes elementos que redirecionou a tradição presepial, pois permitiu um maior naturalismo nas representações e uma maior teatralidade na composição.

De fato, a busca pelo naturalismo, tanto nas imagens que os compunha quanto em seu cenário, já estava presente nas representações napolitanas seiscentista e foi o fator determinante para a consolidação do culto presepial na cidade e para a fama que ele atingiu no século XVIII. Como aponta Catello (1999, p. 12):

> Questi i fatti più salienti del presepe napoletano pre-settecentesco fino alla semplice e insieme geniale invenzione del manichino in filo di ferro dolce e stoppa vestito di stoffa che conferirà speciale plasticità ai pastori, imponendo anche una svolta laica al presepe napoletano, che va quindi considerato nella sua giusta prospettiva storica dalla quale scaturisce che l'esplosione settecentesca non fu casuale, improvvisa e difficile da decifrare, ma fu piuttosto l'epilogo del naturale evolversi di una tradizione che a Napoli ha origini molto antiche.[192]

No campo da cenografia, a grande inovação ocorreu em 1627 quando os Esculápios realizaram o primeiro presépio móvel ambientado em uma ampla paisagem (Fig.75). De acordo com os relatos de Patrignani (1721, In: MANCINI, 1983, p. 6-7):

> La prima volta che detti Padri fecero questa pia Rappresentazione, fu a tutto il popolo graditissima per la nuova invenzione d'una prospettiva in lontananza, favorita dallo sfondo d'una cappella, che guarda il giardino della loro Casa. Questa invenzione piacque tanto, che molti poscia presero ad imitarla, talmente che non v'è città nell'Italia, ove più faccia spicco in rappresentare il S. Presepio di Cristo l'ingegnosa devozione, quanto in quella di Napoli.[193]

[192] "Esse fato mais saliente do Presépio Napolitano pré-setecentos até a simples e genial invenção do manequim de fio de ferro doce e estopa vestido com roupas que conferiria especial plasticidade aos pastores, impondo também um direcionamento laico ao presépio napolitano, que considerado na sua justa perspectiva histórica da qual deriva que a explosão do setecentos não foi casual, improvisada e difícil de decifrar, mas foi, acima de tudo, um epílogo natural do desenvolvimento de uma tradição que em Nápoles tem origem muito antiga." Tradução da autora.

[193] "A primeira vez que o dito padre fez esta representação, foi a todo o povo grandíssima pela nova invenção de uma perspectiva em profundidade, favorecida do fundo de uma capela, que dá para o jardim da Casa. Esta invenção agradou tanto, que muitos passaram a imita-la, de tal forma, que não há cidade na Itália, aonde se faça representar o Presépio de Cristo de forma tão engenhosa, quanto naquela de Nápoles.".Tradução da autora.



FIGURA 75 – Presépio realizado pelos Esculápios na Igreja della Duchesca em 1627.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 260.

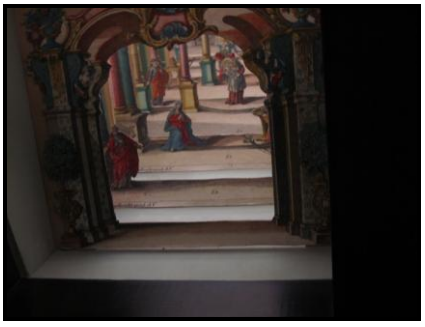
De fato, integrar paisagem natural com as figuras de presépio deve ter causado um grande impacto visual. Ainda mais se lembrarmos que as representações teatrais desconheciam tal recurso. Se no renascimento o teatro trabalhava com pinturas de fundo em perspectiva para compor seus cenários, no início do séc. XVII, eles já ganharam outros recursos com o trabalho tridimensional de painéis reguláveis pintados e postos nas laterais do palco. Algo semelhante ao teatro de brinquedo, a exemplo da peça realizada pelo austríaco Matthias Trentsensky por volta de 1825 ou da caixa de presépio com cenas em papel realizada no Tirol em 1758 por Fraz Borg (Fig. 76). A respeito destes efeitos cênicos e técnicas teatrais, Nicola Sabbattini (1574-1654) escreveu um tratado em 1638: **Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri.** (Fig.77). A publicação seria a primeira e mais avançada iniciativa de sistematizar um compêndio de como se projetar e construir conjuntos para cenário.





A) Teatro de brinquedo realizado por realizado por Matthias Trentsensky por volta de 1825. Museum of Childhood, Londres.





B) Caixa de presépio com cenas em papel realizada no Tirol em 1758 por Fraz Borg. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.

FIGURA 76 – Exemplo de como era o recurso teatral do século XVII para a criação do ilusionismo espacial através da inserção de painéis laterais, perpetuado posteriormente nos brinquedos e caixas de presépio.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



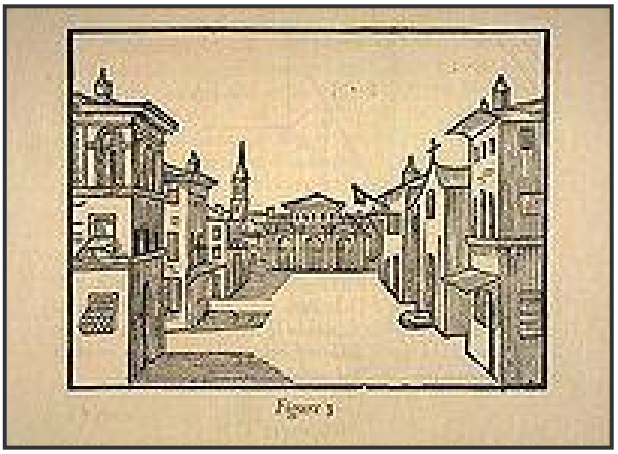


FIGURA 77 – Desenho da perspectiva produzida com um complexo cenário. Capa do livro de Sabbatini de 1638.
Fonte – http://www.internetculturale.it/opencms/viewItemMag.jsp?case=&id=oai%3Awww.imss.fi.it%3A17%3AFI0029%3A920827. Acessado em 18 de dezembro de 2011.

Ainda que o período renascentista tenha oferecido elementos para as montagens presepiais, nas primeiras décadas de 1600 seus recursos não atendiam mais aos anseios naturalistas napolitanos. Nesse momento, os conjuntos exploravam novas soluções, como a realizada experimentalmente pelos Esculápios, há pouco vindos de Roma, de inserir o presépio na paisagem natural.

Entretanto, tal iniciativa não foi adquirida no círculo romano. De fato, a conjuntura específica do ambiente napolitano levou o padre esculápio S. Giuseppe Calasanzio a elaborar e exibir essa proposta em 1627. Apesar de Roma possuir uma forte escola presepial, ela seguia o cânone tradicional, o qual não era adepto da utilização de soluções inusitadas, tanto que esse recurso cênico fora recebido como novidade. Assim, é plausível supor que o padre tenha entrado em contato com os questionamentos e recursos napolitanos em voga e os tivesse traduzido naquele complexo. Como há um escasso material sobre a produção do período, fica difícil saber a que ponto encontrava-se a moderna representação presepial. Certamente, nas primeiras décadas do XVII, vários avanços cenográficos ocorreram e não foram devidamente documentados e coube ao Esculápio o mérito desse registro.

Outra colocação levantada pelo conjunto da Igreja della Duchesca foi o tratamento da iluminação. Ela era feita de forma que a luz viesse do alto, o que favorecia a noção de profundidade e de teatralidade, recurso ainda desconhecido das representações teatrais. Ao tratar a questão da abertura da janela e da iluminação Borelli (1970, p. 41) coloca:

> A tale apertura – ci pare indubbio – accenna il Patrignani nella descrizione sopra riportata, essa infatti consentiva di convogliare la luce sulla cena dall'alto, fatto che a noi del sec. XX appare del tutto normale, ma ritenuto giustamente eccezionale, e rivoluzionario, da chi viveva nel sec. XVII, ed a tal punto che fu presto da tutti imitato.[194]

Se pensarmos que o gosto pelo naturalismo paisagístico também já estava voga em Nápoles, ao aproveitar o jardim de fundo da capela para integrá-lo ao presépio, os Esculápios conseguiram atingir esse anseio através da fusão das figuras com a realidade natural. Além disso, a amplitude cênica permitiu o aumento no número de personagens e a consequente renovação e diversificação filológica que ocorreu nos núcleos seiscentistas desde então. O complexo, bem como outros edificados nos anos e décadas seguintes, apresentava três núcleos centrais: a cena da Natividade com a Adoração dos Magos, o Anúncio aos pastores que ocorria na vastidão do fundo do cenário e a vinda dos pastores ao encontro do Cristo para sua adoração. Contudo, ainda não contava com um núcleo típico dos presépios napolitanos: a cena da taberna.

O episódio da Taberna articulou-se ao longo do século XVII. Apesar de já estar presente em alguns conjuntos em meados do seiscentos, ele foi recorrente nos complexos erigidos nas últimas décadas. Antigos inventários apontam para sua existência em um grupo montado anteriormente ao ano de 1656, ano da morte de seu dono, o senhor Don Diego Saavedra. O conjunto contava com 67 figuras, demonstrando um aumento significativo no número de personagens e indicando que deveriam estar montados em um amplo espaço cênico.

Apesar ser mencionada como um segmento profano dentro das representações sacras, a presença da taberna tem uma justificativa no

[194] "Tal abertura – sem sombra de dúvidas – acenada por Patrignani na descrição acima, esta, de fato, consentia de trazer a luz através da cena do alto, fato que a nós do séc. XX parece totalmente normal, mas justamente para os que viviam no século XVII era tido como excepcional e revolucionário, a tal ponto que logo foi amplamente imitado". Tradução da autora.

Evangelho de Lucas (Lucas II, 8-15), quando ele se refere a recusa de hospedagem ao casal em Belém. Em Nápoles, a cena veio de encontro aos anseios teatrais e naturalísticos locais. Dentro da fantasia barroca, ela passou a anotar os detalhes desse espaço típico da vida cotidiana napolitana, ao invés de remeter ao ambiente das hospedarias de Belém. Isso ampliou ainda mais o número de personagens nos núcleos e serviu de pretexto para os artistas ostentarem sua habilidade de reproduzir os diversos tipos do povo e os detalhes do cotidiano. Além de versar a natureza-morta, com a representação miniaturizada de salames, carnes, queijos, verduras e demais pormenores cênicos. Assim, a ambientação ficou mais realística, o que acarretou na posterior propagação de que esses presépios valorizavam mais os eventos laicos do que os episódios canônicos.

Em dezembro de 1661, um jornal de Nápoles informou sobre um presépio montado na Congregação delli Orefici composto por oito personagens e com um número infinito de joias[195]. A Virgem possuía uma coroa de diamantes, São José uma auréola de safiras, as ovelhas eram cobertas de pele. Tamanha exuberância confirmava o gosto napolitano pelo excesso e pela ostentação.

Por volta do último quartel, as inovações apresentadas na primeira metade do século XVII já estavam incorporadas no meio cenográfico. Assim, por volta de 1670-80, o antigo complexo de S. Giovanni a Carbonara passou por uma reforma para se adequar ao gosto de época. O núcleo, que inicialmente deveria se articular como as arcaicas cenografias, ou seja, em um nicho semicircular, contendo uma gruta ou uma gruta com alpendre, na qual estava disposta a Sagrada Família, passou a contar com aberturas laterais e com uma pintura em afresco ao fundo (4,75 m x 2,70 m). As aberturas permitiram sua inserção na paisagem natural e a pintura remetia ao panorama da redondeza,

[195] Neste presépio, contemplavam-se as jóias do Vice-rei espanhol, o conde de Pignoranda, compostas de três diamantes avaliado em quinze mil ducati.

com algumas árvores secas, casas camponesas, uma torre, e, ao fundo, colinas e ruínas de um aqueduto romano (Fig.78). Como Borrelli (1970, p. 47) ressalta:

> [...] basta tenere presente che immediatamente fuori la cinta muraria di D. Pedro de Toledo, ovvero l ´odierna via Foria, appariva l´insieme qui presentato, colto nel dato realistico della casa colonica, con la decorazione esterna e, in fondo, resti dell´acquedotto romano identificabili in quelli che oggi sono chiamati i <Ponti Rossi>. [196].



A) Vista panorâmica, foto anterior a 1943. Esta cenografia não é a original do século XV, mas uma remodelação do XVII, quando o conjunto ganhou aberturas laterais, permitindo sua inserção na paisagem natural.



B) Paisagem de fundo do presépio da Igreja de S. Giovanni a Carbonara.

FIGURA 78 - Presépio de Igreja S. Giovanni a Carbonara.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 255 e 267.

De fato, esta descrição mostra a proximidade com a pintura paisagística seiscentista napolitana que realizava livremente os detalhes do ambiente circundante, atentando para as ruínas, não com um sentido arqueológico, mas dentro de um gosto pré-romântico, a exemplo da pintura de Salvador Rosa (1615-1673) ou de Viviano Codazzi (1604-1670) (Fig.79).

[196] "[...] basta ter presente que imediatamente fora dos muros de D. Pedro Toledo, aonde é atualmente a via Foria, encontrava-se o mesmo aqui representado, baseado nos dados realísticos da casa colonica, com a decoração externa e, no fundo, os restos do aqueduto romano identificável naquela que hoje é conhecida como Ponte Rossi.". Tradução da autora.



FIGURA 79 - SALVADOR ROSA (1615-1673). *Il ponte rotto*, Florença, Galeria Palatina.
Fonte - GRIFFO, Alessandra. "Il Presepe Napoletano – personaggi e ambienti". Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 1996. p. 21.

Os Presépios Napolitanos também sofreram uma influencia indireta da de outras vertentes da pintura. A presença de Caravaggio na cidade favoreceu uma abertura para a observação da realidade circunstante, redirecionando a pintura napolitana. Se inicialmente os pintores tratavam das questões vis e grotescas da humanidade, posteriormente, os aspectos populares, líricos e cômicos da realidade cotidiana inspiraram os registros pictóricos, favorecendo a humanização do religioso e o aparecimento de anacronismos nas representações das cenas sacras. Recurso amplamente utilizado na construção das cenas presepiais.

Entre os autores de figuras para presépio, o diálogo com os caminhos tomados pela pintura napolitana do último quartel do seiscentos é evidente nas peças produzidas por Michele Perrone, o qual realizou personagens através de uma acurada análise fisionômica e de episódios do cotidiano. De fato, foi através do trabalho do artista que se instaurou, entre os demais presepistas de sua geração e das posteriores, o gosto pela representação realística. Ainda, o

artista foi o responsável por uma inovação que seria amplamente utilizada no século XVIII. Ele substituiu a estrutura de madeira dos manequins por ferro e estopa, favorecendo os efeitos naturalísticos dos gestos de seus personagens e valorizando sua teatralidade.

Dos registros e crônicas que se tem notícia, sabemos que seu irmão, Aniello Perrone (1633-1696), era um grande cenógrafo. Em 1678, ele colaborou com o pintor Luca Giordano na elaboração de um aparato cênico para o domingo da Quaresma da Igreja de S. Brígida; no mesmo ano e na mesma igreja, ele auxiliou na montagem cenográfica do complexo criado pelo irmão a pedido de Antonio Ciappa, secretário do marquês Ferdinando Vandeneinden; e em 1680, realizou a cenografia para a ópera «*Eteole e Polinice*».

Assim, percebemos que já neste momento, os grandes complexos eram montados não pela mão leiga dos colecionadores, e sim por arquitetos, cenógrafos e pintores, como Aniello Perrone e Luca Giordano. A eles cabia articular a cenografia e os efeitos luminotécnicos do grande teatro que era o presépio. Tudo era realizado através de minuciosos desenhos preparatório, seguidos de esboços e relevos feitos em terracota para estudos tridimensionais da volumetria. Todavia, esse fato não foi devidamente registrado nas crônicas e jornais de época que preferiram dar ênfase aos donos dos núcleos, o que levou a conclusões incorretas de que os conjuntos eram realizados de forma amadora, por pessoas leigas.

A cerca do trabalho de Luca Giordano como cenógrafo presepial, existe um desenho preparatório para um de seus projetos (Fig.80). Nele, a cena da Natividade estava ambientada em uma ruína com uma cobertura que remetia ao estábulo. Borrelli (2001, tav. 1) acredita que, pelo pintor ter trabalhado com Aniello Perrone em uma montagem cênica na Igreja de S. Brígida, talvez esse desenho aludisse ao presépio de Antonio Ciapa que fora montado na mesma época e no local por Michele Perrone, irmão do escultor-cenógrafo.



FIGURA 80 - Luca Giordano. Esboço para uma montagem de presépio.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 256.

Contudo, esse tipo de representação não era comum a todas as composições. O mais frequente era dispor a Sagrada Família em uma gruta ou em uma gruta-estábulo, a qual possuía uma cobertura semelhante à de um estábulo. Um exemplo, desta tipologia seria o núcleo encomendado, por volta de 1650, pela Duchessa Orsini ao escultor Pietro Ceraso para a Igreja de Santa Maria in Portico. Em sua cenografia, o complexo contava um alpendre sobressalente, o qual apresentava a paisagem do fundo através de uma janela do estábulo.

Em 1684, Ceraso trabalhou em um conjunto para substituir o antigo exemplar do convento de S. Chiara realizado em 1580. A composição contava com figuras entre 90 cm e 25 cm, distribuídas em um amplo espaço, através do qual os habitantes das vilas longínquas eram conduzidos à gruta que estava posicionada ao centro (BORRELLI, 1970, p. 50). A representação do episódio do

Anúncio aos Pastores ocorria concomitantemente a presença do Pai Eterno, ladeado por anjos, no alto da cena (Fig.81). Este pormenor, muito em voga nas montagens do século XVII, foi suprimido das instalações típicas do período bourbonico e não existem mais nas coleções.



FIGURA 81 – Presépio napolitano (em R. Berliner). Detalhe do esquema cenográfico em voga com a cena da Natividade ao centro ladeada pela presença de Deus-Pai. De um lado, o Anúncio aos pastores, de outro, o episódio da Taberna.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 287.

Na última década do século XVII, o presépio de Santa Maria in Portico, construído na década de 50 por Ceraso, foi reformulado para aderir aos novos padrões da época. Nesse momento, foram acrescidos diversos personagens. O conjunto seguia o esquema cenográfico vigente, com a Sagrada Família localizada ao centro em uma gruta-estábulo. De um lado, desenvolvia-se a cena da Taberna e de outro, havia uma paisagem em profundidade, na qual ocorria o episódio do Anúncio aos pastores.

Ainda, no final do seiscentos, um presépio foi erigido na Igreja della SS. Annunziata com a colaboração de exemplares de Pietro Ceraso. Seguindo os aspectos cenográficos em voga, o conjunto apresentava uma gruta com três cavidades. Ao centro, a natividade era apresentada em uma gruta-estábulo, à direita, havia uma paisagem longínqua com colinas e à esquerda, uma

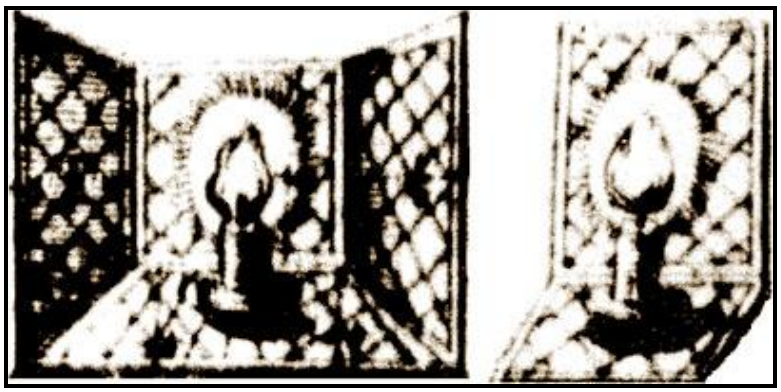
passagem conduzia ao campo (BORRELLI, 2001, p. 26). Em 1689, o carmelita Andrea Mastelloni publicou um volume dedicado a esse núcleo em construção. Avaliando os complexos, ele confirmou que eles eram elaborados por arquitetos cenógrafos e descreveu as composições:

> È una bizzarria degli Architetti, quali accompagnano al vero il verosimile per più vaghezza la presenza di tanti pastori nei presepi, mentre in verità secondo i Santi Vangeli, tre furono i Pastori che si avviarono alla grotta per adorare il Divino Infante. Ma questi pastori sono annunciati da un vangelo e da una stalla che l'uno e l'altro costumati di collocare e rappresentare nei Presepi sfavillar devono di luce, poiché in questa guisa diffonderà splendori, da illuminare chiunque l'ascolta.[197] (MASTELLONI, 1689 *apud* BORRELLI, 2001, p. 25-6)

Este relato é de extrema relevância, pois nos permite compreender com segurança como era a cenografia do final do século XVII. Analisando o trecho, cabem três observações. Primeiro, o frade confirma que os núcleos possuíam diversos personagem. Segundo, ele atenta para o fato de que as composições adequadas eram aquelas desenvolvidas com a cenografia constituída pela gruta-estábulo. Por fim, ele ressalta a questão da iluminação. Para se conseguir este efeito, particular e original dos presépios napolitanos construídos a partir do seiscentos, os cenógrafos escondiam as lamparinas atrás do pano de boca[198] que arrematava as composições. Para alcançar a perfeita iluminação e favorecer os efeitos ilusionisticos de profundidade no cenário, os candeeiros eram espelhados através de chapas metálicas de modo que a luz fosse refletida e concentrada nos locais adequados (Fig. 82). Ainda, algumas chapas funcionavam como espelhos refletindo a paisagem e criando a sensação de amplitude.

[197] "É uma extravagância dos arquitetos, os unem ao verdadeiro o verossimilhante pela imprecisão da presença de tantos pastores no presépio, enquanto, na verdade, segundo o Santo Evangelho, foram três os pastores que chegaram na gruta para adorar o Menino Divino. Mas esses pastores foram anunciados no evangelho por uma estrela que uns e outros costumam colocar e representar nos presépios através de um brilho de luz, dado que dessa maneira difundirá esplendor para iluminar quem quer que seja". Tradução da autora.

[198] Na carta de 4 de janeiro de 1631, Giuseppe Calasanzio comenta sobre a aquisição de tecidos para o presépio.



A) 'The Noble Mirror of Art ' (*Mannhaffer Kunstspiegel*, 1663) by Furttenbach



B) Reconstrução de um refletor para o teatro durante o séc. XVII.

FIGURA 82 – Refletores para teatro durante o seiscentos, de acordo com o arquiteto alemão, que estudou na Itália, Joseph Furttenbach.
Fonte - http://www.stage-lighting-museum.com/. Acessado em 30 de setembro de 2010.

2.2.3) O esplendor no presépio no século XVIII

Entre o final do XVII e as primeiras décadas do XVIII, a moda de compor presépios com amplos cenários e repletos de figuras estava consolidada, tanto nas igrejas, quanto na casa de particulares. Em 2 de janeiro de 1714, encontramos uma nota na *Gazzette napoletane* enfatizando como esse gosto estava amplamente estabelecido. Em 2 de janeiro de 1720, outro apontamento da *Gazzette* atenta para a existência de dois núcleos, um na Igreja de S. Paolo Maggiore e outro em S. Chiara. De acordo com relatos, este último conjunto, recém-inaugurado para substituir o presépio realizado meio século antes por Pietro Ceraso, contava com um amplo cenário contendo mais de cem figuras entre 48 e 65 cm que retratavam dos diversos aspectos cotidianos da cidade, como Borrelli (1970, p. 61) ressalta:

> [...] interamente riproposta con il pescatore e la Donna pronta a litigare, la bella «foritana» e La mercantessa con il banchetto di vendita al minuto, il mandriano con le sue bestie e la bella comitiva davanti all'osteria, vero pezzo forte dei presepi napoletani ed

> autentico pretesto per presentare un caleidoscopio di tipi, di maschere, tratte dalla realtà quotidiana.[199] .

Essas montagens, com diversos personagens, contavam com três grupos básicos: Natividade, Pastores e Taberna, articulando cenário e paisagem natural. Desde o princípio, elas atraíram a atenção dos viajantes que passavam por Nápoles, os quais produziram entusiásticos relatos ou registros gráficos, como o fez o pintor alemão Antonio Clemente Leuneschlosss (1685-1762) em uma série de desenhos realizada em 1713 (Fig. 83).



A) C. Leunenschloss, Presépio Napolitano (em R. Berliner).



B) C. Leunenschloss, Presépio Napolitano (em R. Berliner).

FIGURA 83 – Cenografia do Presépio Napolitano.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 286.

Em outro desenho de época, apresentado por Rudolf Berliner (BORRELLI, 1970, p. 287), notamos uma composição cênica similar a apresentada por Leunescholoss (Fig.81). Aqui, vale ressaltar, a presença no céu da Figura de Deus Pai[200] devidamente iluminado e ladeado de anjos, que, como comentamos anteriormente, era um importante elemento das montagens do final do seiscentos e do início do setecentos.

[199] "[...] inteiramente reproposta com o pescador e a mulher pronta para discutir, a bela «foritana» e a mercadora com a bancada de venda a varejo, o boiadeiro com os seus animais e o belo grupo em frente a osteria, verdadeiro ponto forte do Presépio Napolitano e autêntico pretexto para apresentar um caledoscópio de tipos, de máscaras, tirados da realidade cotidiana". Tradução da autora.
[200] Esta cena está devidamente documentada no presépio do Real Palazzo feito entre 1673 e 1678 e no de S. Maria Arcoeli de 1696.

Do exposto, fica evidente que os presépios da primeira metade do setecentos eram reflexos das composições seiscentistas. Foi na segunda metade do século XVIII que a composição cenográfica seguiu uma nova diretriz. A vastidão de personagens que os complexos alcançaram levou o cenário a ser montado em uma ampla cenografia, dentro de uma paisagem única e contínua, repleta de montanhas, cascatas, ruínas e elementos urbanos, ao invés da antiga subdivisão em três cenas através das aberturas rochosas no primeiro plano como apresentado nos desenhos de Leunenschloss.

Assim, se início do século, o esquema cênico contava basicamente com os grupos da Natividade com a Adoração dos Pastores e Magos, da Taberna, do Anúncio aos Pastores com o seu consequente deslocar em direção a Natividade; as montagens de meados do século passaram a articular concomitantemente esses diversos episódios, sacros e profanos, em um único e vasto espaço. Nesses complexos, tipicamente barrocos, a composição tornou-se uma massa de figuras. O nascimento de Cristo, passado dentro da gruta, antes marcado pela moldura central do rochedo, agora, perdia-se no meio a tantos eventos e restringia-se a uma cena de fundo secundária. Muitas vezes, o único elemento para auxiliar na sua localização era o Cortejo dos Magos. Tudo composto em um cenário com diversos de efeitos pictóricos, ilusionistas e luminosos e com uma riqueza de pormenores.

As figuras eram colocadas em escala, de modo que os exemplares maiores, com cerca de 40 cm, ocupassem o primeiro plano e os demais diminuíssem gradativamente de tamanho dentro da perspectiva até atingirem cerca de 10 cm no fundo do cenário. Ao fundo, a cena abria-se para uma ampla paisagem natural, o que conferia a essas montagens grande realismo. Não obstante, até as figuras de fundo eram executadas com a mesma riqueza de detalhes das pertencentes aos planos frontais, contribuindo mais ainda para uma perfeita unidade e um grande naturalismo. A cerca da produção cenográfica da época Catello (1999, P. 14) comenta:

> Per le scenografie presepiali settecentesche non vi furono freni; Ed è questo l'aspectto che maggiormente colpisce l'osservatore e quindi il viaggiatore del **Gran Tour**, esterrefatto dinanzi allo splendore delle gemme, degli argenti, delle sete e dei ricami. Le fonti indicano anche Ferdinando Sanfelice e Niccolò Tagliacozzi Canale nel ruolo di architetti di presepi. Certo è, in base ai documenti reperti, che pittori di gran nome Gennaro Greco e Nicola Maria Rossi progettarono e dipinsero fondali per il presepe (quando non si ricorreva allo splendido paessaggio naturale) e ancora Michele Pargano per le «lontanze» del presepe Pignatelli di Monteleone, mentre il celebre scenografo parmese Vincenzo Re e, con molta probabilità pure il suo successore, il modenese Antonio Joli, realizzarono scenografie presepiali per la corte borbonica.[201]

Dentre os viajantes que passaram por Nápoles, Samuel Sharp (1911, In: MANCINI, 1983, p. 11) descreveu com suficiente clareza em que residia a beleza do esquema expositivo desses núcleos: "Ma ciò che rende un presepe attraente e interessante per una persona di buon gusto è la disposizione artistica delle figure sullo sfondo di un paesaggio in prospettiva che illude meravigliosamente l'occhio".[202]. Alguns anos depois, Saint-Non (1781-1785, In: MANCINI, 183, p. 13) ocupou-se do tema ao ressaltar que a perfeição dos Presépios Napolitanos advinha do fato deles serem dispostos em amplas paisagens:

> [...] a Napoli, per la sua perfezione, diventa degno dell'attenzione dell'artista e dell'uomo di gusto. Poiché le case sono tutte ricoperte di terrazze, spesso su questa specie di spiazzi si innalzano detti teatri per tale tipi di rappresentazione. [...] L'azzurro naturale del cielo si combina con le tonalità ed il colore delle lontanze che formano lo sfondo, al punto che una montagna, che dista dallo spettatore venti o

[201] "Para a cenografia presepial do setecentos não havia freios; e são estes aspectos os que mais atingem os observadores e também os viajantes do **Gran Tour**, admirados frente ao esplendor das gemas, das pratarias, das sedas e dos bordados. As fontes indicam Ferdinando Sanfelice e Niccolò Tagliacozzi Canale no rol dos arquitetos de presépios. É certo, com base nos documentos encontrados, que pintores de renome como Gennaro Greco e Nicola Maria Rossi projetaram e pintaram fundos para o presépio (quando não se recorria ao esplendor da paisagem natural) e também Michele Pagano para a «profundidade» do presépio Pignatelli di Monteleone, o célebre cenógrafo parmese Vicenzo Re e, com grande probabilidade o seu sucessor, o modenense Antonio Joli, realizaram cenografias presepiais para a corte borbonica." Tradução da autora.

[202] "Mas o que torna um presépio atraente e interessante para uma pessoa de bom gosto é a disposição artística das figuras sobre o fundo de uma paisagem em perspectiva que engana maravilhosamente os olhos.". Tradução da autora.

trenta piedi, sembra essere ad una lega di distanza e nella sua giusta proporzione.[203]



A) Thomas Jones, Casa rústica napolitana, óleo sobre cartão, 1782, 14,3 x 35 cm, Ashmolen Museum, Oxford. (p.226).



B) Giovanni Battista Lusieri. Nápoles, costa de Posillipo, grafite e aquarela sobre papel, séc. XVIII, 35 x 100 cm, Fondazione Maurizio e Isabella Alísio, Nápoles. (p.216).



C) Antonio Joli, Nápoles, vista de Portici, óleo sobre tela, 156 x 230 cm, Collezione della Banca Commerciale Italiana, Milão. (p. 219).



D) Jakob Phillipp Hackert, Jardim inglês de Caserta, óleo sobre tela, 1792, 48 x 100 cm, Palazzo Reale, Caserta. (p. 221).



E) Giovanni Battista Lusieri. Aquarela sobre papel, 1791, 58 x 95 cm, Fondazione Maurizio e Isabella Aloisio, Nápoles (p. 216).



F) Luigi Gentile. Vista da nova estrada de Capodimonte. guache, 1805, 55 x 76,5 cm, Collezione Santangelo, Nápoles (p. 227).



G) Jacob Philipp Hackert. Paisagem próxima a Sorrento. Grafite e aquarela, 1788, 49 x 72 cm, Casa do Goethe, Roma (p.221).

FIGURA 84 – Vista de Nápoles e seus arredores.
Fonte: MARCENARO, Giuseppe; BORAGINA, Piero. Viaggio in Italia – un corteo magico dal Cinquecento al Novecento. Milão: Electa, 2001.

[203] "[..].em Nápoles, pela sua perfeição, torna-se digno da atenção dos artistas e dos homens de gosto. Porque as casas são todas recobertas de terraços, freqüentemente sobre esse tipo de espaço se realiza o dito teatro de tal tipo de representação (...) O azul natural do céu se combina com a tonalidade e a cor da profundidade que formam o fundo, ao ponto de uma montanha, que distancia-se do espectador vinte ou trinta pés, parece ter a distância de uma légua em sua justa proporção". Tradução da autora.

Para obter esses efeitos, era necessário que o cenógrafo arquitetasse a junção do cenário em perspectiva com o amplo panorama natural (Fig. 84) obtido com a abertura de uma janela ao fundo. Para tanto, ela deveria ser perfeitamente dissimulada de forma a criar a real ilusão de que aquele fundo pertencia ao conjunto. Isto era obtido ocultando as bordas do vão com as rochas do cenário de modo a simular uma cratera no interior de uma gruta na qual se podia contemplar a vista da cidade com suas montanhas, o Vesúvio ou seu porto.

Realmente, a inserção da paisagem natural no cenário devia ludibriar a visão do espectador, que sentia dificuldade em separar o projetado do real. A respeito da beleza desses efeitos ilusionísticos da paisagem, Galanti (1829, In: MANCINI, 1983, p. 35) escreve em 1792:

> Consistono nel rappresentare la nascita del Redentore, formando al naturale un paesaggio [...] di una perfetta verosimiglianza [...] con architetture, abitazioni rustiche, antichità, fogge di vestire antiche e moderne, fiumi, ponti, montagne, cielo lontane,utensilii, costumi nazionali, tutto vi è rappresentato con infinita arte, da formare la più gratta illusione.[204]

Já que não há como visualizarmos diretamente como este efeito funcionava, podemos compreendê-lo através da ilusão de perfeita integração entre paisagem e cenário obtida na montagem abaixo (Fig. 85).

[204] "Consistem em representara o nascimento do Redentor, formando ao natural com paisagem [...] com perfeita verossimilhança [...] com arquiteturas, habitações rústicas, antiguidades, modos de vestir antigos e modernos, rio, ponte, montanhas, céu longínquo, utensílios, veste nacionais, tudo representado com infinita arte para formar a mais grata ilusão.". Tradução da autora.



FIGURA 85 – Ilusionismo criado ao integrar a paisagem natural com um cenário.
Fonte: www. www.slideshare.net/.../**a-very-old-city**-from-1950s-5432431-Estados Unidos. Acessado em 04 de outubro de 2010.

Essa vivacidade era responsável pelo grande sucesso dessas composições junto ao público. Outro fator preponderante para a sua popularidade, era a mescla de elementos e personagens da vida cotidiana com os acontecimentos sacros. Estes anacronismos também atraíam a atenção e comentários dos viajantes. A este respeito Brun (1818, In: MANCINI, 1983, 26) escreve:

> Vi è un susseguirsi di immaginazioni drammatiche che, dalla nascita fino all'offerta dei doni da parte dei Magi d'Oriente, formano una successione di scene che mutano colore, brulicano di vita e, continuando per tutto un piano della casa finiscono spesso ad una finestra: per questo più scopo fu persino abbattuto un muro dove quel mundo magico sfocia in una bella prospettiva del golfo di Napoli e del paesaggio circostante o anche sulla selvaggia Capri."[205]

[205]"É um suceder de imaginação dramática que, da Natividade a oferenda da parte dos Magos do Oriente, formam uma sucessão de cenas de mudam de cor, fervilhando de vida e, continuando por todo um plano da casa terminam frequentemente em uma janela: por este objetivo foi quebrado o muro do qual o mundo mágico desemboca em uma bela perspectiva do golfo de Nápoles e da paisagem circundante o também sobre a selvagem Capri.". Tradução da autora.

Assim, mais do nunca cabia ao cenógrafo planejar tais composições, como comenta Napoli-Signorelli (1810-11, In: MANCINI, 1983, p. 26):

> Tra' particolari per moltissimi anni si sono segnalati in costruir presepi curiosi ottimamente architettati gl'ingegneri Muzio Nauclerio e Niccola Canale Tagliacozzi emuli, i quali hanno regolati co'loro disegni varii edificii in Napoli. La loro gara contribuiva a porre ogno studio per riuscire a deprimere il competitore, e tirare la moltitudine nelle loro case; e la stessa regina di Napoli e poi delle Spagne visitò una o due volte il presepe del Nauclerio. Francesco Cappello anche architetto napoletano regolò più anni il sontuoso presepe della famiglia Catalano. I mercatini di seta fratelli Ruggiero facevano ogni anno costruire nella loro casaaseggio di Porto un presepe [...] Finché questo splendido presepe proseguì annualmente ad edificarsi fu regolato dal pittore Niccola di Fazio. [...].[206]

Como não podia deixar de ser, o presépio real de Carlo III foi projetado por um artista. O responsável foi o pintor Nicola Maria Cossi que o coordenou sob supervisão do regente por volta de 1740. Posteriormente, o complexo foi enriquecido por seu filho, Ferdinando IV, em 1771.

Desde o terceiro quartel do século XVIII, outra tipologia espacial surgiu na cenografia presepial napolitana. Ela era marcada por composições circulares ou poliédricas, as quais eram posicionadas no centro de uma sala, permitindo que o espectador circulasse ao seu redor. Ao invés de impor um único ponto de vista central em uma ampla paisagem como era habitual, essa nova estrutura oferecia um novo ponto de vista a cada segmento (Fig. 86). Assim, uma sucessão de cenas podia ser admirada isoladamente dentro do contexto geral do cenário.

[206] "Entre os particulares, por diversos anos, são apontados por construir presépios otimamente arquitetados, os engenheiros concorrentes Muzzio Nauclerio e Niccola Canale Tagliacozzi, os quais orientaram com seus desenhos diversos edifícios em Nápoles. A sua competição contribuía a colocar qualquer estúdio bem sucedido a deprimir os competidores, e atrair multidões a suas casas; a própria rainha de Nápoles e depois da Espanha visitou uma ou duas vezes o presépio de Nauclerio. Francesco Cappelle também arquiteto napolitano coordenou por muitos anos o suntuoso presépio da família Catalano. Os mercantes de seda irmão Ruggiero faziam construir a cada em sua casa de porto um presépio [...] este esplendido presépio continua a ser anualmente edificado e foi coordenado pelo pintor Niccola de Fazio. [...]". Tradução da autora.

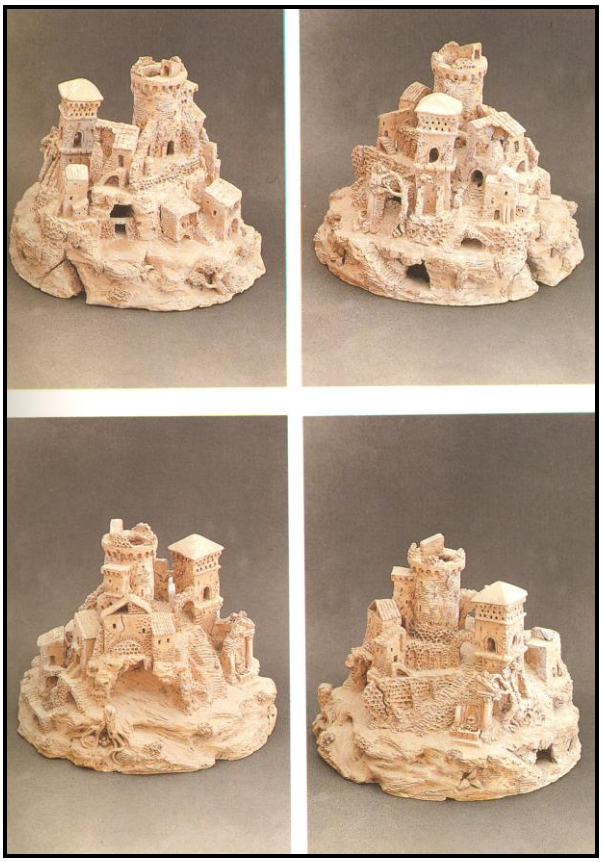


FIGURA 86 – Esboço em argila de um esquema cenográfico circular para o presépio napolitano.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. *Personaggi e Scenografie del Presepe Napoletano.* Napoli: Tullio Pironti editore, 2001. p.95.

Um esboço preparatório de época registra como era articulado o modelo circular. Toda a volumetria desenvolvia-se em um monte. Ao girar ao seu redor, notamos, de um lado, elementos típicos do cenário urbano, como as escadarias, os becos, os terraços e os casarios, e, de outro, aspectos peculiares da vida campestre, como grutas e árvores. Além disso, visualizamos outras cenas características como a fonte ou a ponte que conduzia os cidadãos ao encontro do Cristo. Às vezes, certos detalhes eram avistados tanto de um lado quanto de outro da composição.

O mais comentado desses núcleos pertenceu aos irmãos livreiros da Família Terres. Construído por Francesco Viva no mês de abril de 1785[207], o conjunto desenvolvia-se por meio de diversas cenas independentes. Através

[207]Conforme uma incisão no fundo do *Denon*. (BORRELI, 2001, p. 88).

descrições de Gorani (1793, In: MANCINI, 1983, p. 22-3), compreendemos como ele era repleto de episódios:

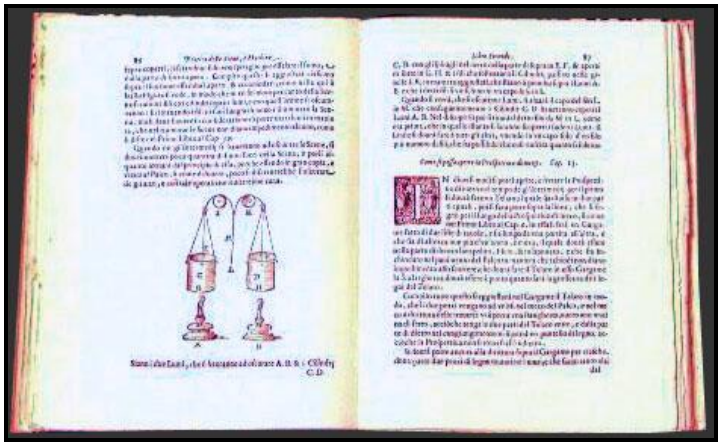
> Questo presepe offre punti di vista molto ben studiati. [...] Si vedono superbe cascate, ruscelli [...] Più lontano, montagne e pianure coperte di neve, [...] Allo sguardo dello spettatore si offrono le vedute più pittoresche dei dintorni di Napoli, il suo castello, il Vesuvio, la montagna di Osma, vascelli con bandiera napoletana, inglese, francese, turca. Queste cose diverse sono eseguite molto bene; [...] Ma come se tali incongruenze non fossero sufficienti, come se esse non offrissero già abbastanza stravaganza di idee, ci si compiace a rappresentare Brighelli, Arlecchini, dottori di Pantalone che danzano [...] mangiando maccheroni; [...] Infine, si vedono negozi colmi delle diverse mercanzie in vendita a Napoli. [...] Quello di Torres comprende anche urne, vasi etruschi e statue antiche.[208]

Sua variedade de passagens cênicas, vistas quadro a quadro, foi característica do esquema cenográfico circular. Em suas descrições, Brun (1818, In: MANCINI, 1983, p. 26-7) aponta que o conjunto mostrava a passagem dos diversos períodos do dia, do amanhecer ao entardecer. Para tanto, tal composição deveria possuir uma iluminação dentro dos recursos de iluminação oferecidos pelo teatro, como a utilização de dispositivos para refletir a luz e o uso de dispositivos com contrapesos para controlar a intensidade luminosa. Desde o século XVII, Nicola Sabbattini[209] descreve como realizar um tipo de dimmer (Fig.87). Na passagem para o século XVIII, diversos efeitos cenográficos e de iluminação foram aperfeiçoados. Sobre os efeitos luminosos conseguidos no complexo, Borrelli (1970, p.111) esclarece: "tali effetti erano ottenuti semplicemente sfruttando un sistema di contropesi che consentivano

[208] "Este presépio oferece pontos de vista muito bem estudados. [...] Vê-se soberbas cascatas, riachos [...] Mais longo, montanhas e picos cobertos de neve, [...] Ao olhar do espectador oferece-se vistas pitorescas dos arredores de Nápoles, seu castelo, o Vesúvio, a montanha de Osma, navios com bandeiras napolitana, inglesa, francesa, turca. Estas coisas diversas são executadas muito bem; [...] Mas como se tal incongruência não fosse suficiente, como se já não oferecesse bastante extravagância imaginativa, tem prazer em representar, mascaras de bobos, arlequins, homens que dançam [...] comem macarrão; [...] Enfim, veem-se negócios repletos dos diversos mercados de Nápoles [...] Aquele de Torres compreende ainda urnas, vasos etruscos e estátuas antigas.". Tradução da autora.

[209] **Pratica di fabricar scene e macchine ne'teatri,** 1638.

di occultare gradatamente la fonte luminosa in un tubo trasparente dipinto in bleù in modo da ottenere il graduale passaggio dal giorno alla semioscurità."[210]



A) O livro descreve a montagem dos cenários e sua iluminação. O dimmer é proposto no capítulo 12, quando o autor trata de como escurecer instantaneamente o cenário.



B) Reconstrução do Dimmer proposto por Nicola Sabbatini no século XVII.

FIGURA 87 – Dimmer proposto por Nicola Sabbatini em seu livro Practica De Fabricar Scene E Machine Ne'teatri, 1638.
Fonte - http://www.stage-lighting-museum.com/. Acessado em 30 de setembro de 2010.

Outro pormenor relatado por Gorani era a presença do desdobrar dos episódios ao longo do cenário. Assim, havia três Cortejos dos Magos demonstrando o percurso de sua viagem até a Gruta. Os pastores eram mostrados durante o Anúncio do anjo, depois seguiam em direção a Gruta e como Borrelli (1970, p. 88) ressalta "erano visti in più quadri in modo da dare una verosimiglianza realistica del moto: un fatto che in qualche modo anticipava l'idea cinematografica consentendo, contemporaneamente, visioni tridimensionali che nemmeno il moderno teatro riesce a dare."[211] De fato, a composição circular favorecia a utilização desse tipo de recurso. Por sua

[210] "tais efeitos eram obtidos simplesmente utilizando um sistema de contrapesos que consentia de ocultar gradativamente a fonte luminosa em um tubo transparente pintado de azul de modo a obter a gradual passagem do dia a semi-escuridão ". Tradução da autora.
[211] "eram vistos em diversos quadros de modo a dar uma verossimilhança realística do movimento: um fato de qualquer forma antecipava a idéia cinematográfica, permitindo visões tridimensionais simultaneamente que o teatro moderno consegue dar." Tradução da autora.

suntuosidade, o conjunto recebeu diversos elogios e visitas ilustres, tais como a do Rei da Suíça e de *Elettore Palatino*. Além de Gorani (1793) e Brun (1818), Goethe[212], Zani (1819, In: MANCINI, 1983, p.31) renderam-lhe algumas notas.

Com as escavações de Pompéia e Herculano a partir de 1738, intensificadas nas últimas décadas do setecentos, não é de se estranhar que mais este elemento cotidiano da província napolitana passasse a fazer parte das composições presepiais (Fig.88). Diferente dos registros anteriores de ruínas antigas que seguiam o gosto da pintura paisagística seiscentista, esses elementos apareciam como descrições arqueológicas fazendo menção tanto a objetos encontrados (vasos, potes, urnas, etc.) e descrições arquitetônicas, quanto a detalhes de costumes observados nas pinturas (tipos de penteados, vestimentas, etc.). Em seus realtos, Gorani comenta a presença de urnas, vasos etruscos e outras peças arqueológicas no presépio dos irmãos Terres.

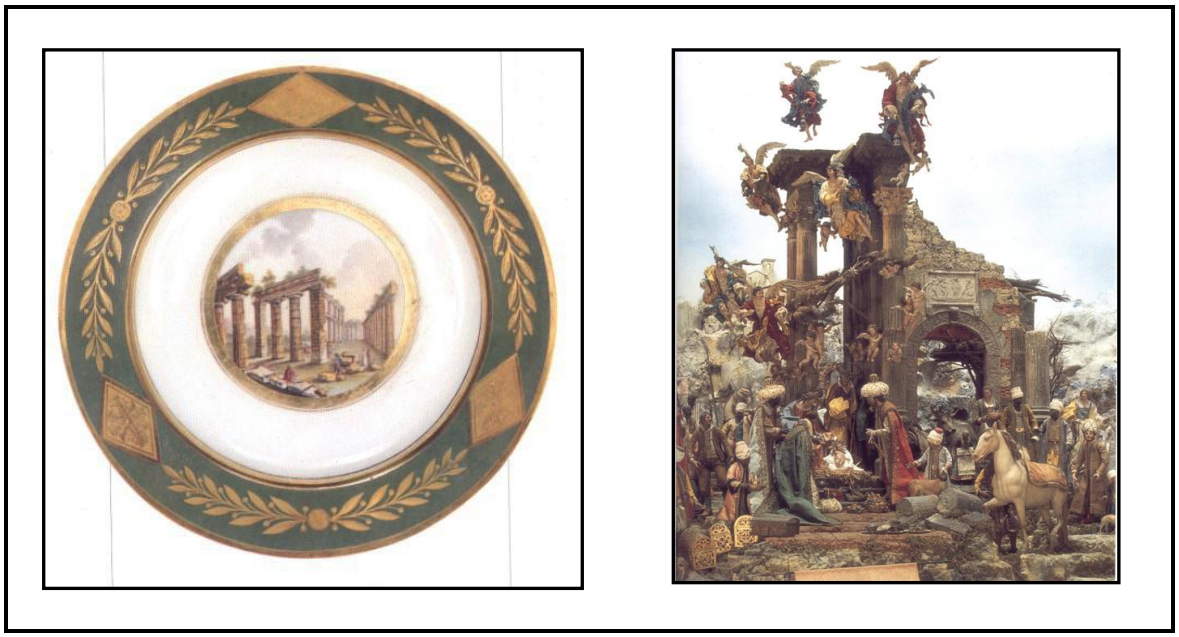


FIGURA 88 – Influência das escavações de Pompéia e Herculano nos presépios e na decoração da porcelana.
Fonte - GRIFFO, Alessandra. "Il Presepe Napoletano – personaggi e ambienti". Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 1996. p. 30 e 31.

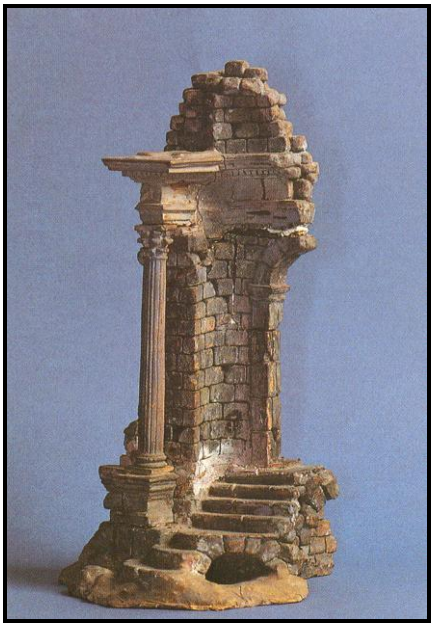
[212] Carta de 9 de maio de 1787. Goethe (1999, p. 17).

A partir de 1782, quando o arquiteto Gaetano Barba foi encarregado de atualizar o conjunto do século XVI, da Igreja de S. Giuseppe Maggiore dei Falegnami, realizado por Giovanni da Nola, a Sagrada Família deixou de ser representada na gruta e passou a se situar sobre as ruínas de um tempo de gosto arqueológico minuciosamente detalhado. A inserção deste elemento no cenário ofereceu um novo destaque ao episódio da Natividade que, desde meados do século XVIII, encontrava-se conturba diante de tantos episódios laicos do cotidiano.

No final do século, o cenógrafo Domenico Padiglione especializou-se na reprodução dos registros arqueológicos. Profundo conhecedor dos tratados de arquiteturas, ele recriava com perfeição tanto as modenaturas das ordens, de forma proporcional, quanto dissimulava o acabamento das pedras utilizadas na época (Fig. 89). Como aponta Perrone (1896, In: MANCINI, 1983, p. 87), ele executou de forma proporcional uma cópia das três colunas do Foro Romano para compor a cripta do conjunto pertencente ao presépio Sgambati. Além deste núcleo, Borrelli (1970, p. 109) revela que o artista trabalhou nos elementos arquitetônicos presente nos presépios da coleção Leonetti e da coleção Laino, além dos volumes arquitetônicos para as festividades do retorno de Ferdinando IV à Nápoles em 1802.



A) Esboço plástico para cenografia. (Coleção privada, Nápoles). Notar que este esboço mostra uma cenografia com ponto de vista central apesar da tendência em se utilizar composições circulares.



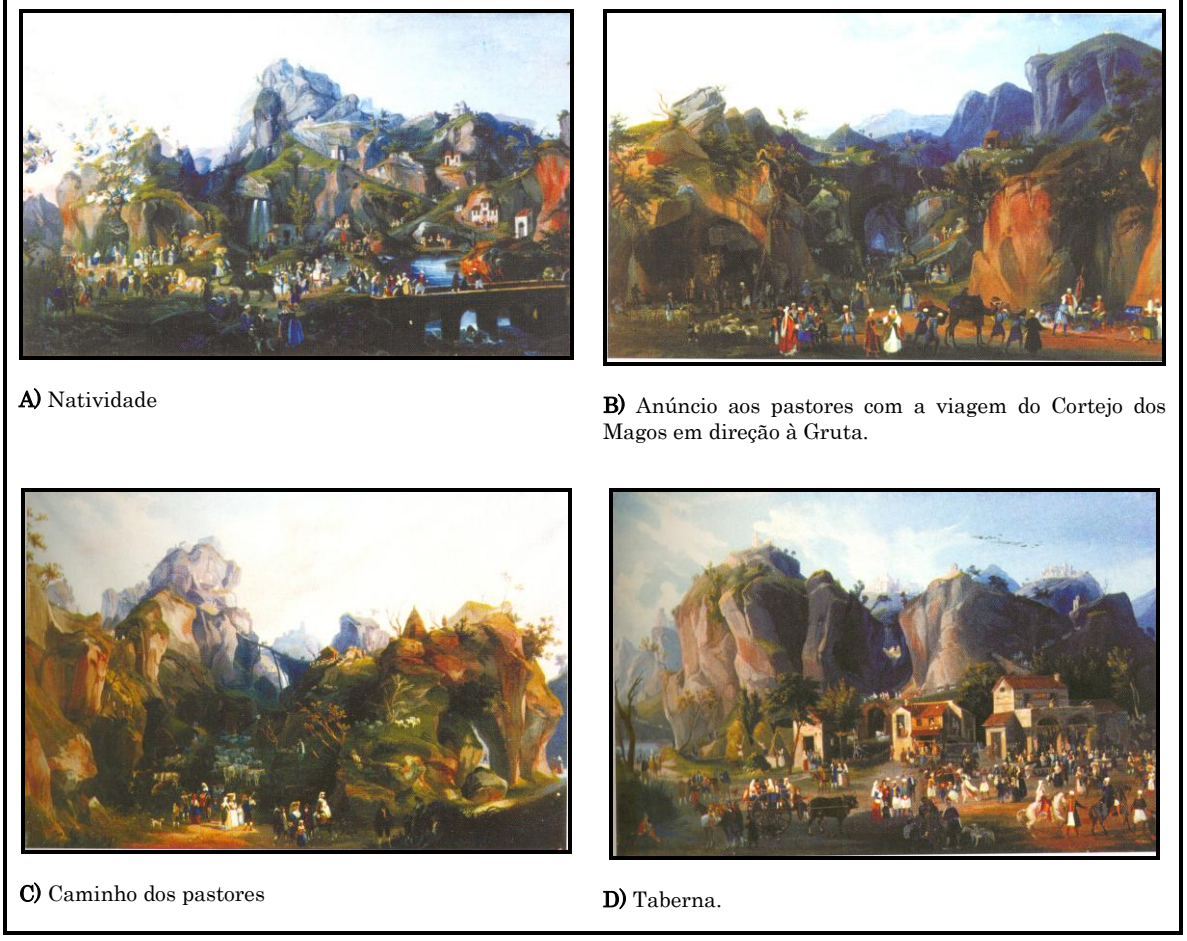
B) Domenico Padiglione. Modelo para uma ruína de templo coríntia.

FIGURA 89 – Presença do tempo em ruína aonde seria colocada a cena da Natividade.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. *Personaggi e Scenografie del Presepe Napoletano.* Napoli: Tullio Pironti editore, 2001. p.99.

Desde meados do setecentos, percebemos como as composições napolitanas foram marcadas pelo alargamento dos episódios profanos, pela valorização dos elementos exóticos e pela ampliação dos aspectos descritivos da sociedade. De fato, o gosto pelo realismo presente anteriormente foi incrementado dentro do gosto rococó desenvolvendo sua variabilidade, tornando-os uma verdadeira galeria de retrato de nobres, da burguesia, dos costumes, além dos mais extravagantes delírios da imaginação de dono e da competição por possuir o mais esplendido o conjunto. Mesmo no final do século, quando houve uma incursão neoclássica nas composições, através das referências às escavações arqueológicas e da ambientação da Sagrada Família nas ruínas de um templo, o gosto pela descrição naturalística não se esvaziou por completo da produção presepial napolitana.

2.2.4) Desdobramentos a partir do oitocentos

Com o final da dinastia bourbônica, o auge da tradição presepista napolitana esgotou-se. Durante a revolução de 1799, as peças do presépio do Rei Carlo III foram retiradas da cidade e após a restauração ficaram guardadas na residência real de Caserta (STEFANUCCI, 1944. In: MANCINI, 1983, p. 293). Em um último impulso político, o Rei Ferdinando II decidiu construir um suntuoso núcleo para comemorar a malha ferroviária entre Nápoles e Caserta. O conjunto, idealizado por Giovanni Cobianchi, retrado pelo pintor Salvatore Fergola (Fig.90) e construído por Giovanni Ferri, fazia uma menção nostálgica às primeiras montagens setecentistas realizadas através de um amplo panorama com a representação da Natividade não entre as ruínas de um templo, mas na gruta. Conforme relata Stefanucci (ibidem, p. 293), na tentativa de proporcionar uma maior magnitude ao complexo foram colocados três grupos de Reis Magos. O primeiro grupo era mostrado à distância, a caminho do evento sacro, um segundo grupo encontrava-se na Taberna e por último, os Magos apareciam adorando o Menino. Todavia, essa extravagância não surtiu o efeito desejado e se tornou alvo de severas críticas. Por fim, o conjunto foi desmontado e cenas isoladas foram montadas em vitrines no Palácio de Capodimonte.



A) Natividade

B) Anúncio aos pastores com a viagem do Cortejo dos Magos em direção à Gruta.

C) Caminho dos pastores

D) Taberna.

FIGURA 90 – Sebastiano Fergola. Cenas do presépio real de Caserta realizado em 1844.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. *Personaggi e Scenografie del Presepe Napoletano.* Napoli: Tullio Pironti editore, 2001. p.186 e 187 .

Depois de tanto esplendor, o fervor do presépio começou a perder sua força na cidade, mas sem se extinguir por completo. Por meio do colecionismo, a tradição perpetuou seguindo outros moldes. Em meados do oitocentos, importantes colecionadores realizaram estudos, catálogos e mostras que visavam valorizar o período áureo da produção presepial. Ao realizarem exposições para exibirem seus objetos, eles instituíram um novo formato expositivo. Ao invés de priorizarem a elaboração de suntuosos cenários, eles valorizavam os detalhes de suas peças. Aproveitando o conceito lançado pelas composições circulares de segmentar a visualização das cenas, favorecendo a

observação de seus pormenores, eles passaram a reunir em vitrines isoladas cenas específicas (Fig. 91) e recorrentes nas montagens anteriores. Dessa forma, conseguiram ostentar a singularidade individual de seus exemplares.



A) Natividade (Coleção Perrone. Nápoles, Museo Nazionale di San Martino).



B) Taberna (Coleção Perrone. Nápoles, Museo Nazionale di San Martino).

FIGURA 91 – Vitrines isoladas com cenas específicas idealizadas para colecionadores.
Fonte - Catello, Elio. *Il presepe Napoletano* in *Civiltà del prespe a Napoli*. Napoli: Electa Napoli, 1999. p.24 e 26 .

De fato, desde o século XVII já era documentada a presença de scarabattola dentro do contexto doméstico napolitano, ou do contexto ibérico, em especial, às obras encomendadas e enviadas a Madri. Elas ajudaram a difundir o gosto doméstico do culto presepial e também contribuíram para a redução do tamanho das figuras. Entretanto, essas antigas vitrines possuíam uma dimensão conceitual diferente das que surgiram com o colecionismo do século XIX, pois os grupos expostos pelos colecionadores visam unicamente valorizar cenas e suas peças, sem uma preocupação de recriar um cenário único como as antigas montagens. Quando muito uma cena de paisagem era incorporada ao fundo, sem qualquer preocupação realística ou com a ilusão da perspectiva típica das composições anteriores.

Não obstante a valorização do uso de vitrines, alguns conjuntos foram montados em grandes cenários. O famoso presépio Cuciniello, doado em 1877, por Michele Cuciniello (1823-1889) ao Museu di San Martino em Nápoles, é um exemplo deste tipo de disposição (Fig.92). Embora seu amplo cenário conte com algumas desproporções em sua perspectiva e volumetria, ele mantém o conceito primordial das antigas montagens que residia na presença de uma ampla paisagem ao fundo.



FIGURA 92 – Presépio Cuciniello – Museu San Martino, Nápoles.
Fonte - www .opresebio.com

Nem todos os conjuntos modernos conseguiram atendem a esse quesito. Diversos colecionadores e museus, que realizaram suas montagens ao longo do século XX, não compreenderam que a essência das composições napolitanas residia na ilusão da profundidade conseguida com o jogo perspéctico entre cenário e paisagem. Partindo da compilação de relatos de instalações antigas, procurando retornar suas peças a um momento que inexistente, mesclando modelos cenográficos anacrônicos, sem o devido cuidado de se ater a uma única época, ou filtrados por seu gosto pessoal, acabaram por esvaziar o conteúdo

dessa produção. De fato, foi através do viés do colecionismo que o Presépio Napolitano passou a ser observado não como um objeto pertencente a uma tradição artística específica, mas como um objeto folclórico, do gosto popular, um brinquedo, montado para enaltecer o ego de seus donos.

Dentro deste contexto, está a coleção doada em 1964 por Loretta Hines Howard ao Metropolitan Museum of Art em Nova York, na qual as peças napolitanas foram incorporadas a uma árvore de Natal (Fig. 93). Outro exemplo é a coleção do Museu de Arte Sacra de São Paulo, doada por Francisco Matarazzo. Durante a primeira montagem na década de 50, seu doador orientou o cenógrafo a pautar a volumetria do conjunto nos moldes do Presepe Cuciniello. Todavia, na nova montagem realizada em 2001, a instalação rendeu-se aos caprichos do cenógrafo. A falta do conhecimento histórico, para entender como esses núcleos eram montados, acarretou numa concepção equivocada dos grupos cênicos e na realização de um cenário em formato de 'L', fora de qualquer padrão conhecido.



FIGURA 93 – Presépio napolitano doado por Loretta Hine Howard ao Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Para um melhor aprofundamento sobre as questões cenográficas das coleções atuais, elas serão tratadas no capítulo 3, fruto da observação in loco de alguns núcleos, acrescida de demais informações obtidas na literatura.

2.3) GRUPOS CÊNICOS E PERSONAGENS TÍPICOS DOS PRESÉPIOS NAPOLITANOS

2.3.1) Natividade

A representação tridimensional do episódio do nascimento de Cristo já é suficiente para conceber um presépio. As primeiras "*scarabattolas*" para o culto

devocional doméstico e cotidiano continham apenas esse grupo e ou, quando muito, incluíam a cena da Adoração dos Pastores (Fig. 94 e 95).



FIGURA 94 – Giuseppe Sanmartino. Scarabatolla com a Sagrada Família e a Adoração dos pastores. Bayreschen Nationalmuseum.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 95 – Scarabatolla proveniente da Certosa di San Martino, contendo o grupo da Natividade e da Adoração dos pastores. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 96 – Scarabatolla com a Adoração dos pastores e personagens urbanos. Meados do século XVIII. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 97 – Scarabatolla proveniente da Coleção Perrone realizada entre o final do século XVIII, início do XIX. Notar a presença de diversos personagens urbanos na cena.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

A princípio, as grandes composições eclesiásticas utilizaram-se apenas do núcleo da Sagrada Família, para depois enriquecerem a composição com a Adoração dos Magos e dos Pastores. A introdução do Cortejo dos Magos favoreceu a abertura aos elementos exóticos, a contaminação pelos temas profanos e a posterior descrição dos episódios cotidianos e dos pormenores cênicos (Fig. 97 e 98).

Como comentamos anteriormente, os aparatos cênicos do conjunto da Natividade variaram ao longo dos séculos. De uma gruta rochosa posicionada no centro da composição, o grupo sacro passou a ser representado em um estábulo ou em uma gruta-estábulo em meados do século XV. Ao inserir a paisagem natural, os cenários ampliaram-se e os Presépios Napolitanos ganharam uma ambientação composta por rochas que articulavam três cenas: o Anúncio aos Pastores, a Natividade e a Taberna. A Sagrada Família, localizada na abertura central, era o foco da composição. Entre o final do seiscentos e início do setecentos, outro aparato cênico destacou ainda mais o Casal Sacro: a presença de Deus Pai no céu, ladeado por anjos, localizado na gruta aberta no centro da cavidade rochosa. Um exemplo, desta tipologia cenográfica foi o presépio construído na Igreja de S. Chiara em 1684. Todavia, em meados do setecentos, a figura do Pai Eterno já havia desaparecido das representações e a Sagrada Família também perdeu sua força expressiva frente a valorização dos episódios laicos. Nesse momento, os elementos rochosos foram removidos dos primeiros planos e todas as cenas eram montadas em um amplo cenário. A Natividade, renegada ao fundo da composição, perdia-se no meio a tantos personagens e muitas vezes, só era passível de reconhecimento através Cortejo dos Magos. Somente no último quartel do século, ela voltou a ganhar destaque. As primeiras composições circulares favoreceram um certo isolamento dos demais episódios. Todavia, a partir de 1782[213], o grupo sacro deixou a gruta e

[213] Ano em que o arquiteto Gaetano Barba foi encarregado de atualizar o conjunto quinhentista pertencente à Igreja de S. Giuseppe Maggiore dei Falegnami.

passou a figurar-se entre as ruínas de um templo, não mais no fundo da cena, e sim no plano frontal, no ápice de um monte. A presença de Anjos em voo e do Cortejo dos Magos dava-lhe maior destaque.

Vale ressaltar, que o posicionamento do episódio da Natividade entre ruínas não é uma solução instituída pelos presépios do final do século XVIII. No campo da pintura, diversos artistas trabalharam com esse elemento desde o século XV. Entretanto, a proposta dos pintores era referir-se nostalgicamente a ruínas clássicas, mas sem um intuito descritivo. No âmbito cenográfico presepial do final do setecentos, a intenção era outra. Os elementos arquitetônicos inseridos pelos cenógrafos almejavam imitar com exatidão as antigas construções locais, dentro de uma preocupação de gosto arqueológico, amparada pelas escavações que ocorriam em Pompéia e Herculano.

2.3.2) Anúncio aos Pastores

A cena do Anúncio aos Pastores advém do Evangelho de São Lucas quando o anjo anuncia a chegada do Menino aos pastores que vigiavam seu rebanho. Nos Presépios Napolitanos, esse episódio abriu caminho para uma interpretação dos aspectos líricos da natureza. Muitas vezes, a vastidão da paisagem acenava para os aspectos bulcólicos, mostrando uma visão idealizada e idílica da vida do campo e de seus afazeres. Seus personagens apareciam em tarefas cotidianas integradas ao meio ambiente de forma usual. Afastados da agitada vida urbana, possuíam tempo para a contemplação (Fig.98) ou o repouso próximo a uma árvore, "in un silenzio raccolto, tenuto sul filo della commozione, e incrinato appena dal malinconico suonare di una zampogna lontana."[214] (GRIFFO, 1996, p. 38).

[214] "em um silêncio profundo, mantido à beira da emoção, e quebrado apenas pelo som melancólico de uma gaita distante"



FIGURA 98 – Visão idílica do tema pastoril. Manufatura di Castelli do séc. XVIII, Piattino, Firenze. Coleção privada.
Fonte - GRIFFO, Alessandra. "Il Presepe Napoletano – personaggi e ambienti". Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 1996. p. 38.

De fato, nos textos bíblicos, os pastores foram os escolhidos para portarem a notícia do nascimento de Cristo devido a sua simplicidade e humildade. Os presépio napolitanos apropriaram-se desse fator para desenvolver o tema da evasão rumo ao pastoril. Eles procuravam mostrar que a ingenuidade perdida na civilização urbana ainda estava presente no campo e o homem só poderia readquiri-la, refugiando-se na natureza.

Dentro da representação cenográfica, o episódio do Anúncio costumava ocorrer na paisagem de fundo. Mesmo quando a ambientação cênica dividia a composição três partes, como ocorreu entre o final do século XVII e início do Século XVIII, a cena do Anúncio ainda se passava na ampla paisagem que se abria em uma das fendas da rocha. Somente nas composições circulares do final do setecentos que o núcleo aproximou-se dos espectadores, uma vez em os episódios desenvolviam-se em planos próximos, ao longo do volume cônico ou

geométrico. Assim, partindo da Natividade, de um lado apareciam os eventos campestres e de outro, os acontecimentos da vida urbana.

Independente de sua localização no cenário, o ambiente rural aparecia entre as montanhas com a presença de casebres, animais ao relento, pastores em vigília, outros dormindo[215] (mesmo com a presença de cães latindo perante a aparição do anjo), alguns em suas atividades cotidianas e outros se dirigindo a gruta para adorar o Menino[216] (Fig. 99).



FIGURA 99 – O ambiente rural e suas atividades.
Fonte - GRIFFO, Alessandra. "Il Presepe Napoletano – personaggi e ambienti". Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 1996. p. 39 e Catello, Elio. *Il presepe Napoletano* in *Civiltà del prespe a Napoli*. Napoli: Electa Napoli, 1999. p.139.

Um episódio campestre, recorrente nas montagens do final do século XVIII e início do XIX , era o grupo de uma família camponesa em festa ao ar livre (Fig. 100). A farta comida e a presença da música era constante nessa espécie de piquenique do passado napolitano.

[215] A presença do pastor que dorme mediante o tumulto gerado pelo Anúncio, simboliza os descrentes da chegada do Salvador.
[216] Esse grupo já estava presente nas composições napolitana desde o presépio realizado pelos Esculápios em 1627.



FIGURA 100 – Família camponesa em festa.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. *Personaggi e Scenografie del Presepe Napoletano.* Napoli: Tullio Pironti editore, 2001. p.175 .

2.3.3) Adoração dos Pastores

Somente em 1524, a cena da Adoração dos Pastores entrou nas composições napolitanas, através do presépio executado por Giovanni da Nola para a Igreja de S. Maria del Parto a pedido de Iacopo Sannazzarro. Contudo, logo foi incorporada nos núcleos, principalmente nos conjuntos destinados a adoração doméstica. Dos relatos, sabemos que no final do século XVII e início do XVIII era comum a existência presépios nas residências. Estes primeiros presépios domésticos nada mais eram do que oratórios para o culto cotidiano, colocados em *scarabattola*, os quais contavam basicamente com a cena da Natividade acompanhada de alguns pastores a adorar o menino. Nesses conjuntos, a presença da cena da Adoração dos Pastores tinha como intuito estimular nos fiéis a constante devoção.

Desde o presépio dos Esculápios, entre o episódio do Anúncio e a Natividade, pastores, com seus rebanhos, dirigem-se à gruta para adorar o Menino.

2.3.4) Cortejo dos Magos

Do Evangelho de Mateus (Mateus, II, 1, 11) sabe-se que alguns Magos vindo do oriente ofertaram ao Menino ouro, incenso e mirra. Os evangelhos não os quantificam, mas baseado na tradição que foi instituída pela Igreja, adotou-se o número de três. Eles simbolizam as três idades do homem (juventude, maturidade e velhice) e são representados em três etnias distintas (branco, mouro e árabe).

Nos Presépios Napolitanos, eles eram seguidos por um longo cortejo composto por odaliscas, pajens, bufões, escravos, nobres orientais, homens armados, músicos e animais exóticos, tais como camelos, elefantes, cavalos árabes, macacos, papagaios, dentre outros. Ricamente representados, eles abriam caminho para a ostentação, o luxo e a fantasia da corte, sendo o fio condutor para a apresentação do exotismo, tão em voga no século XVIII (Fig.101).



FIGURA 101 – Detalhe do cortejo dos Magos do Presépio Cuciniello. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Dentro do Cortejo, diversas etnias eram representadas, como albaneses, turcos, chineses, georgianos, circasianos, negros. Os artistas não encontravam dificuldade em expressar estes tipos pois era constante a presença da comunidade "*greci, albanesi e turchi europei, mentre per gli aristocratici orientali si potevano inspirare ai componenti delle ambasciate turche o berbere, viste a Napoli e fedelmente ricordate dalle mascherate carnevalesche*."[217] (CATELLO, 1999, p. 13)

Geralmente, os nobres e guerreiros orientais possuíam pele bronzeada, barba e bigode. Seu semblante, severo e carrancudo, era acentuado pelas rugas de expressão. Suas vestes em veludo e seda, decoradas com galões dourados e por vezes, com pedras preciosas, confirmavam sua abastada condição social.

[217] "gregos, albaneses, turcos europeu, para os aristocratas orientais podia-se inspirar nos componentes das embaixadas turcas ou berbere, vistas em Nápoles e fielmente recordadas nos bailes de máscaras carnavalescos." Tradução da autora.

Sua índole belicosa e guerreira era lembrada através das armas (lanças, cimitarras, pontas, espadas) que carregavam consigo.

Muitas mulheres da corte napolitana deixaram-se retratar como figuras orientais para serem inseridas no Cortejo. A semelhança das figuras feminina napolitanas, as odaliscas e damas de corte orientais eram representadas com o rosto fino e uma silueta graciosa. Sua fisionomia delicada abrandava a presença rude das figuras masculinas, dando um quê de mistério e fantasia. Muitas vezes, ela apareciam em cima de animais exóticos, em portinholas, a cavalo ou a pé, outras vezes, eram representadas em repouso dentro de uma tenda, circundadas por escravos e objetos preciosos. Suas luxuosas vestimentas de veludo, seda e brocado eram arrematadas com passamanarias e galões dourados e prateados e enriquecidas pela presenças de suas joias[218].

De fato, a cosmopolita cidade de Nápoles, com seu porto, oferecia todos os elementos para a exploração do tema. Além da entrada de mercadorias vindas do oriente, eram frequentes os espetáculos teatrais mencionando estas localidades. Como aponta Alessandra Griffo (1996, p. 51):

> Si allestirono spettacoli intitolai ad "Adriani in Siria", "Alessandri nelle Indie",; e se agli "Arabi Cortesi" si accompagnarono "Idoli Cinesi", ciò accadeva in nome di una voga esotica dai limiti geografici poeticamente confusi e nutrita di disparati rimandi a un 'altrove' genericamente lontano nel tempo e nello spazio"[219].

Ainda, os próprios costumes da corte reforçavam a moda, seja na decoração dos palácios[220], seja na criação de um reduto para acolher animais exóticos[221], ou ainda, na realização de bailes de máscaras, promovidos durante o carnaval, que

[218] Alguns presepio, como o do Príncipe d'Ischitella, possuíam joias verdadeiras, outros traziam replica de joias da época.
[219] "Montaram-se espetáculos intitulados "Adriani in Siria", "Alessadri nelle India"; e ao "Arabi Cortesi" acompanhou-se "Idoli Cinesi", isto ocorria em nome de uma voga exótica de limite geográfico poeticamente confuso e nutrido de diversas menções a um 'outro lugar' genericamente distante no tempo e no espaço.". Tradução da autora.
[220] Como nas decorações produzidas para Real Manifattura di Capodimonte (1757-1759) para a sala de estar privada da Rainha Amália.
[221] Os animais mantidos no Palácio de Nápoles serviam de inspiração para os artistas produzirem seus exemplares que ambientavam o cortejo.

davam vazão a criações exóticas e a transformação de nobres em pessoas de outra etnia[222]. A este respeito Catello (1999, p. 13) comenta:

> Celebre la mascherata del 1778, rappresentante il **Viaggio del Gran Signore alla Mecca**, di cui resta memoria nelle incisioni di Raffaele Morghen, oltre che per i cronisti del tempo. A questa mascherata, la più grandiosa del Settecento napoletano inspirata alla civiltà islamica, parteciparono il sovrano con la consorte e gli aristocratici di corte e i successo fu tale da essere riproposta, pur se opportunamente ridimensionata, per molti anni ancora. Manifestazioni, queste, che continueranno ad alimentare quel vago interesse verso altre condizioni umane, diverse e remote, che caratterizza il fenomeno dell'esotismo.[223]

2.3.5) Banda de Mouros

A música sempre esteve presente no ambiente napolitano. Desde o século XVII, há notícias da utilização de canções durantes os festejos natalinos em frente ao presépio, haja vista as novenas natalinas realizadas no presépio do frade Alfonso da Maddaloni na Igreja de San Domenico Maggiore (anteriormente a sua morte em 1618); a *ninna-nanna* elaborada por Cristofaro Carasena para o Presépio da Igreja de Gesù Novo ou sua *Tarantella a cinque voci con violini per la Nascita del Redentore* realizada em 1673 no Presépio da Capela Palatina no Palácio Real; ou ainda, a *ninna-nanna Dormi Benigno Puer* composta por Domenico Giordano em 1737 para o conjunto da Igreja de San Domenico Maggiore. Ao passar pela cidade, Giuseppe Galanti (1829, In: MANCINI, 1983, p. 35) atentou para esse aspecto: "Il popolo ha la devozione di fare, ne'giorni che precedono il Natale, la novena davanti questi presepii o davanti le Madonne sulle strade. Consistono tali novene nel suonarsi le

[222] O próprio Rei fantasiou-se de um senhor africano.
[223] "Célebre foi o baile de máscaras de 1778, representando a **Viagem do Grande Senhora a Meca**, da qual sobreviveu o registro na inscrição de Raffaele Morghen, além dos cronistas da época. Desse baile de máscaras, o mais grandioso do setecentos napolitano inspirado na civilização islâmica, participaram o soberano com a sua esposa e os aristocratas da corte; e o sucesso foi tal que foi reproposto e oportunamente redimensionado por muitos anos seguidos. Manifestação, essa, que continuou a alimentar o interesse a outras condições humanas, diversas e remotas, que caracterizava o fenômeno do exotismo." Tradução da autora.

cornamusa ed altri istrumenti e nel cantarsi qualche sacra canzone."[224] Nas ruas, era comum festejar ao som da tarantella. Por outro lado, o desfiles das comitivas estrangeiras era marcado pela presença de músicos com seus instrumentos típicos.

Como não podia ser diferente, este aspecto do cotidiano napolitano também foi mencionado nos presépio. Inserido no grupo do Cortejo dos Magos era comum observar uma banda composta por mouros e turcos. Além de acentuar a atmosfera exótica, a Banda servia para anunciar a presença dos reis vindos do oriente. Geralmente, seus personagens distinguiam-se dos demais através de suas vestimentas (Fig. 102). Elas costumavam ser menos volumosas e não possuíam tantos galões, nem bordados. Tudo isto para conferir aos músicos uma maior liberdade de movimento. Ainda, eles podiam ser reconhecidos pelas feições de seus rostos, pelo formato de suas mãos e a disposição de seus dedos, os quais eram modelados para se adaptarem aos movimentos demandados por seus instrumentos, conferindo um maior realismo à cena.



FIGURA 102 – Banda dos Mouros pertencente ao presépio Cuciniello. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

[224] "O povo possuía a devoção de fazer, nos dias que precedem o Natal, a **novena** em frente esses presépios ou em frete a Virgem no caminho. Tais novenas consistem em tocar a cornamusa e outros instrumentos e cantar alguma canção sacra.". Tradução da autora.

2.3.6) Taberna

O ambiente da Taberna entrou nos Presépios Napolitanos após meados do século XVII e se tornou recorrente nas montagens das últimas décadas em diante. Contudo, ela já aparecera na ópera *Il parto della Vergine* de M. Perillo, composta por cinco atos, encenada em 1624. No terceiro ato, a Sagrada Família encontrava-se no estábulo e, em seu exterior, avistava-se a Taberna.

Com a sua inclusão as composições ampliaram seu espaço cênico, incorporando diversos personagens e aumentando seus efeitos teatrais. Apesar da cena da Taberna relacionar-se com o episódio bíblico da busca de José e Maria por uma hospedagem em Belém, em Nápoles, esse grupo não mencionava o evento canônico. Ele foi incorporado nos núcleos para tratar da vida cotidiana da cidade e funcionava como meio para expressar a habilidade dos artistas em retratar o povo e os pormenores dos recintos. Como ressalta Alessandra Griffo (1996, p. 104):

> Era un'aneddotica della quotidianità concentrata su un mondo minuto, folcloristico e pittoresco; lo sguardo si faceva asettico e disincantato, attento a cogliere l'eccezionale ma anche il tipico, il sentimentale e così pure il ridicolo; perché del resto se la bontà di cuore del napoletano è proverbiale, altrettanto nota ne è l'indole spensierata e mordace.[225]

Assim, a cena da Taberna funcionava como o centro da vida popular. No local, as pessoas apareciam alegres e em festa, jogando cartas, comendo macarrão em mesas ao ar livre, fofocando ou dançando a tarantella, além de ser o ponto de encontro de viajantes, artistas, músicos e ambulantes. Além dos núcleos presepiais, esse evento da vida cotidiana pode ser observado em pinturas e nos azulejos maiolicado do convento de Santa Chiara (Fig. 103). Nos presépios, seus personagens eram representados de forma caricata: os

[225] "Era uma anedota do cotidiano centrada em um mundo em miniatura, folclórico e pitoresco; o olhar, cético e desencantado, atento a captar o excepcional, mas também o típico, o sentimental e também o mais ridículo; porque se de resto a bondade do coração napolitano é inegável , por outro lado, também é notória a índole irreflexiva e mordaz." Tradução da autora.

jogadores sempre trapaceavam; o dono da taberna era o malandro aliciador de encontros que aconteciam nas alcovas superiores; os pobres a mendigar e as mulheres, nos balcões, a mexericar (Fig104).



FIGURA 103 – Cena da Taberna. Convento de Santa Chiara, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

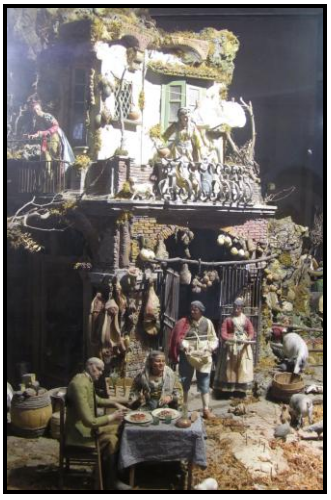


FIGURA 104 – Cena da Taberna. Presépio de Caserta.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Seu ambiente, composto por salames, presuntos, vinhos, queijos, carnes e demais iguarias em escala diminuta, também servia como apontamento da farta mesa napolitana disponível a poucos burgueses abastados, enquanto o povo em geral passava restrições.

2.3.7) Igreja

Inserida no ambiente urbano, e próxima a taberna, a Igreja era um elemento essencial da práticas cotidianas. Ao longo do ano diversas festividades do povo eram baseadas no calendário litúrgico.

Em uma cidade permeada por eventos sacros e profanos, a presença das atividades eclesiásticas próxima à Taberna, contrapunha e balanceava o excesso das práticas mundanas e pecadoras. Ali, também, era o local para os cenógrafos posicionarem alguns pedintes e mendigos, que, por vezes, eram ignorados pelos devotos que passavam pelo local (Fig. 105).



FIGURA 105 – Cena da Igreja.
Fonte - GRIFFO, Alessandra. "Il Presepe Napoletano – personaggi e ambienti". Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 1996. p. 108 e 109.

2.3.8) Fonte

Dentro das atividades cotidianas era comum a ida a fonte. No local, grupos de mulheres aproveitavam para fofocar, enquanto alguns personagens recolhiam a água. Por vezes, surgia uma cena galante, na qual o pretendente declarava-se à amada tocando um bandolim.

A presença da Fonte também se relacionava a presença das ruínas de aquedutos romanos, frequentemente dispostos na paisagem de fundo das composições presepiais napolitanas (Fig. 106).



FIGURA 106 – Esboço de um modelo para presépio com a presença da fonte.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. *Personaggi e Scenografie del Presepe Napoletano.* Napoli: Tullio Pironti editore, 2001. p.91.

2.3.9) Tarantella

Aproveitando o ensejo dos músicos ambulantes que se reuniam ao redor das mesas da Taberna para se apresentarem, logo surgia, nas proximidades, um grupo para dançar a tarantella ao som de instrumentos musicais da época, tais como, o violino, a mandola, a guitarra, o *triccabballaco*, o pandeiro e as castanholas. Essa típica dança regional demonstrava a alegria da vida ao ar livre e do clima festivo local (Fig. 107), como Brun (18181, In: MANCINI, p. 27) ressaltou em seus relatos:

> In una successione di allegre scenette, attraversano così quel paese benedetto. Qui, sotto il cielo, davanti ad una capanna, si svolge un divertente pranzo, pieno di vita como in Tenier, ma sempre nobile e puro! Due belle fanciulle danzano il ballo nazionale, la Tarantella, un po' più selvaggio del salterello romano. Non sbagli nelle danze, perché tutto respira la grazia della verità – tutto vita e gioia, una gioia idillica e mite.[226]

[226] "Em uma sucessão de cenas alegres, também atravessam aquele abençoado país. Aqui, a céu aberto e enfrente a uma cabana, desenvolve-se um divertido almoço, pleno de vida como em Tenier, mas sempre nobre



A) Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Óleo sobre tela, 79 x 69 cm, Collezione Dalla Vecchia, Nápoles.



B) Anônimo. Óleo sobre tela, 60,5 x 72,5 cm, Collezione Santangelo, Nápoles.

FIGURA 107 – Tarantella.
Fonte: MARCENARO, Giuseppe; BORAGINA, Piero. Viaggio in Italia – un corteo magico dal Cinquecento al Novecento. Milão: Electa, 2001. p. 228.

2.3.10) Atividades urbanas

Desde a inserção dos episódios laicos com a introdução da cena da Taberna, paulatinamente os conjuntos enriqueceram-se anotações da vida cotidiana através do registro das práticas de comércio e das profissões. Dentro do ambiente urbano, apareciam grupos isolados de vendedores ambulantes como o vendedor de queijos, de peru, de ovos, de ricota, ou a vendedora de frutas e de alguns legumes. Por outro lado, existiam algumas atividades comerciais que ocorriam em locais fixos ao ar livre como era o caso da barraca da verdureiro, ou da castanheira. Também, era comum a representação de outras profissões, tanto em ambientes internos quanto externos, como o ferreiro, o vendedor de peixe, o padeiro, o vendedor de carnes, o sapateiro,

e puro! Duas belas mocinhas dançam a dança nacional, a Tarantella, um pouco mais selvagem do que os saltinhos romanos. Nada falta na dança, porque tudo respira a graça da verdade – tudo vida e alegria, uma alegria idílica e suave." Tradução da autora.

dentre outros. Todos ricamente ornados com miniatura fidedignas, o que conferia grande realismo aos núcleos.

Alguns grupos foram mais frequentes em determinadas época. Entre os presépios anteriores ao setecentos, havia uma cena típica na Taberna que representava um forno em seu interior utilizado tanto para o preparo dos alimentos quanto pelo funcionário (fornaio) que produzia o pão que era recolhido pela *foritanella*. (Fig.108). Posteriormente, preferiu-se valorizar os acontecimentos no seu exterior, mostrando as pessoas comendo macarrão, cantando, jogando e dançando e seus produtos disponíveis para venda, pendurados na porta como queijos, carnes e vinhos. Já alguns ambulantes com suas cargas em lombo de burro e carroças a perambulam pela cidade eram grupos típicos do oitocentos napolitano.

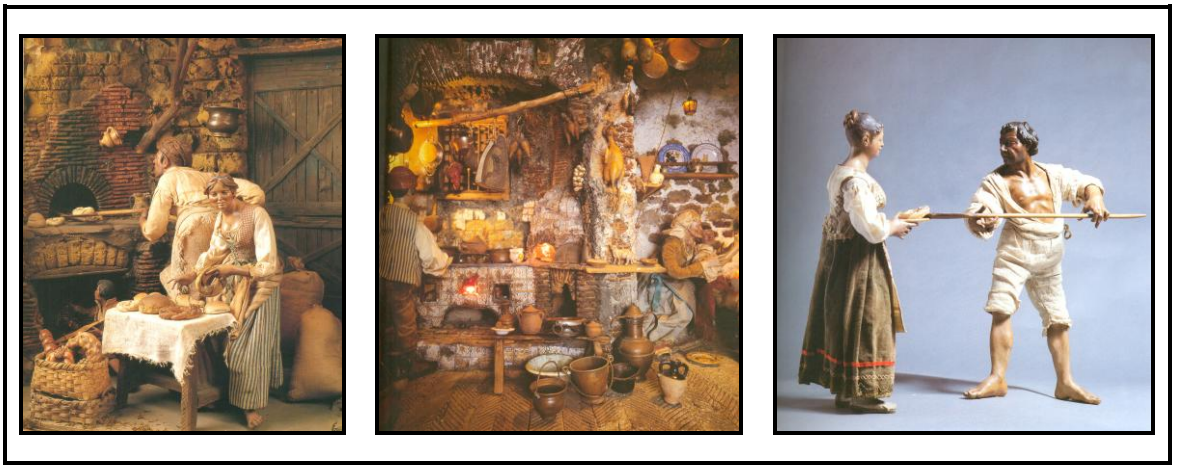


FIGURA 108 – Cena do fornaio.
Fonte - GRIFFO, Alessandra. "Il Presepe Napoletano – personaggi e ambienti". Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 1996. p. 123. e BORRELLI, Gennaro. *Personaggi e Scenografie del Presepe Napoletano.* Napoli: Tullio Pironti editore, 2001. p..

2.3.11) Personagens urbano

A situação econômica da população napolitana entre o segundo quartel e meados do século XVIII não era das melhores. Boa parte da população passava dificuldades, tanto que em 1751 o Rei construiu um albergue público destinado

a conter o clima de revolta entre os desabrigados maltrapilhos que perambulavam a mendigar. Também, era frequente a presença de pessoas que andavam pela cidade lendo as mãos, aplicando golpes e roubando.

Esses aspecto da vida urbana napolitana vinha de encontro com a tendência realística instituída na cidade desde a passagem de Caravaggio. Ainda, dentro do ensejo descritivo iluminista, o tema era pertinente para registrar todos os tipos deformidades, doenças. De fato, devido às precárias condições sanitárias e às deficiências alimentares era frequente as pessoas portarem alguma malformação ou desenvolverem problemas de saúde debilitantes (Fig. 109). Assim, os artistas de presépio retrataram cidadãos com deformidades, deficientes, doentes, pobres e mendigos, expondo a fragilidade em que se encontrava a sociedade.



FIGURA 109 – Tipos urbanos com deformidades, doenças e deficiências.
Fonte - Catello, Elio. *Il presepe Napoletano* in *Civiltà del prespe a Napoli*. Napoli: Electa Napoli, 1999. p.81 e 82. e GRIFFO, Alessandra. "Il Presepe Napoletano – personaggi e ambienti". Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 1996. p. 131.



FIGURA 110 – Mendigos, pobreza e deficiência retrada nos personagens de presépio. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

O tema da desgraça e da pobreza também favorecia as necessidades bíblicas de reforçar e demonstrar a perda dos valores pela humanidade. Por outro lado, instigava os artistas os quais podiam explorar o tema do nu (Fig.110). Como grande parte dos personagens eram mostrados em vestes rasgadas, deixando parte do corpo a mostra, seus autores podiam demonstrar sua habilidade em retratar a anatomia humana.

2.3.12) Três idades do homem

Dentro da ambientação cênica dos presépios, o tema da passagem do tempo e da fugacidade da vida humana costuma ser retratado nas figuras dos Magos (um jovem, um adulto e um velho). Nos Presépios Napolitanos, esse aspecto também é reforçado dentro do ambiente urbano. Há sempre a figura da mãe amamentado, sobre o olhar da geração anterior (Fig. 111). Por vezes, na cena do campo, também existe a figura do ancião próximo a de um adulto e de um jovem. Além de remeter a aspectos simbólicos, essa representação servia para demonstrar as habilidades do artistas, como Alessandra Griffo (1996, p. 132) ressalta: "Il confronto generazionale si prestava a serrate variazioni

fisionomiche e gli autori delle sculture presepi ali non mancarono di dimostrarsi abili nel diversificare la propria arte in ragione dell'esigenza del momento"[227].

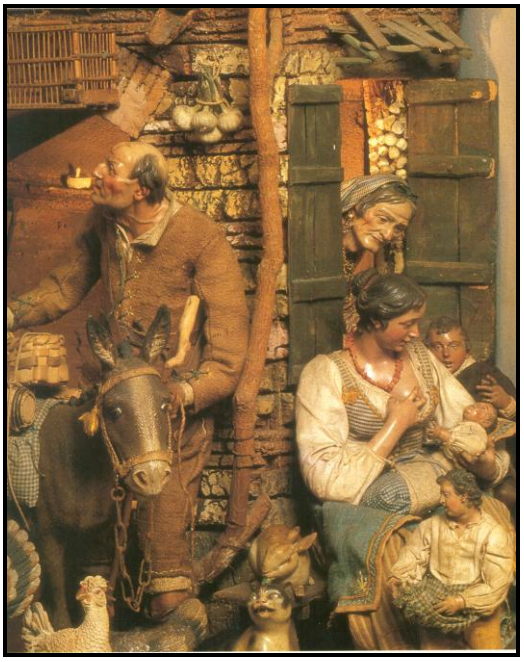


FIGURA 111 – Mulher amamentando.
Fonte - GRIFFO, Alessandra. "Il Presepe Napoletano – personaggi e ambienti". Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 1996. p. 133.

2.3.13) Animais

As primeiras representações presepiais possuíam poucos animais. Geralmente, nos primeiros núcleos, eles se restringiam aos animais bíblicos do boi e do burro. A cena do Anúncio e da Adoração dos Pastores trouxe ovelhas e cabras para as composições e posteriormente, com o aumento da variedade cênica, os Presépios Napolitanos ampliaram a diversidade de animais. Contudo, o grande rol dos animalistas surge após meados do século XVIII com as figuras de Nicola e Saverio Vassallo e Francesco Gallo.

Após o setecentos, os Presépios Napolitanos apresentam animais tanto no grupo do Cortejo dos Magos quantos nos ambientes urbano e do campo. Dentro

[227] "O confronto de gerações prestava-se a rigorosas variações fisionômicas e os autores de esculturas presepiais não deixavam de demonstrarem-se hábeis em diversificar a própria arte em razão da exigência do momento." Tradução da autora.

da cena do Cortejo, era comum seus personagens aparecerem montados em exuberantes cavalos de raça, especialmente os Reis Magos e nobres orientais. Também, era usual a presença de camelos, dromedários, macacos e papagaios. Nos núcleos mais ambiciosos de meados do setecentos havia leões, elefantes e demais animais exóticos. Sua existência pode ser explicada tanto pela valorização do exótico quanto por mencionar aspectos do cotidiano. Em 1742, o Rei Carlo III ganhou um elefante de um sultão. Certamente, sua chegada despertou grande alvoroço e fez com que o Rei contratasse Ferdinando Sanfelice (1675-1748) para projetar um edifício[228] destinado especialmente para abrigar seus exemplares. A presença desses animais na cidade suscitou a realização de pinturas e sua utilização nas dramatizações teatrais, como aponta Alessandra Griffo (1996, p.90), ao comentar sobre o elefante real:

> Evento memorabile fu il suo ingresso trionfale sul palcoscenico del San Carlo, dove, in occasione di una recita di **Alessandro nelle Indie** del Metastasio, svoltasi durante il carnevale del 1743, ottené "gran plauso per la bellezza e la novità" dell'effetto. E dire che, appena un paio di anni prima, ben quattro cammelli con relativi schiavi erano saliti alla ribalta per uno altro dramma di Pietro Metastasio (Roma 1698-Vienna 1782), **l'Egizio**, su musiche di Domenico Sarro (Trani 1679-Napoli 1744).[229]

No cenário rural, os animais apareciam pastando, sendo ordenhados, por vezes, carregando carga. Contrapondo aos belos animais do Cortejo, a dureza da vida no campo impunha uma condição de constante esforço. Assim, cavalos e burros eram representados de forma franzina e no limite de suas forças. Outro aspecto da vida napolitana documentado nos presépios era a caçada. Como ressalta Borrelli (2001, tav. 58ª): "La caccia ebbe sempre un posto fondamentale nella vita delle corti e quella napoletana non fece eccezione. Il presepe non

[228] O edifício, localizado na Ponte della Maddalena, ficava próximo à residência real de Portici.

[229] "Evento memorável foi o seu ingresso triunfal no palco de San Carlo, onde, na ocasião de uma representação de **Alessandro nelle Indie** de Metastasio, ocorrida durante o carnaval de 1743, obteve "grande louvor pela beleza e pela novidade" do efeito. E dizer que, apenas alguns anos antes, quatros camelos com respectivos escravos subiram de um alçapão para um outro drama de Pietro Metastasio (Roma 1698-Vienna 1782), **l'Egizio**, com musica de Domenico Sarro (trani 1679- Napoli 1744)." Tradução da autora.

ignorò questo aspetto"[230]. Assim, alguns animais são representados em caça. Um exemplo são os grupos de cães que atacam outros animais, tais como, búfalos ou cabras.

No ambiente urbano, surgem animais domésticos de companhia como gatos e cachorros, para criação como galinhas, patos, gansos, perus ou para o transporte de mercadorias. Como os demais elementos dos cenários, todos os animais eram representados com uma riqueza de detalhes. Além da coloração e acurados detalhes da tipologia de seus pelos e penas, eles apareciam em poses instantâneas, captando momentos da realidade de seus movimentos, como a briga de cães, o pulo de um gato ou o ciscar da galinha.

2.3.14) Acessórios

Os acessórios podem ser classificados em duas tipologias: acessórios cênicos e acessórios de personagens. Enquanto os acessórios cênicos eram cópias em miniatura dos elementos cotidianos, os acessórios de personagem atribuíam determinada característica iconográfica às figuras. Ambos eram realizados nos mínimos detalhes, com perfeição e completavam o realismo das cenas e de seus figurantes.

Dentro do ambiente do Cortejo dos Magos, existe uma cena típica para mostrar o exotismo da prataria: a cena da tenda com um bazar do oriente. Ali, encontram-se baús, caixas e cofres em metais ricamente trabalhados em relevo com arabesco e gemas incrustadas, armamentos, instrumentos musicais, bandejas e vasilhames com ornamentos, além outros objetos luxuosos em miniatura. Além dessa cena, outros acessórios distribuem-se ao longo do desenrolar cênico do Cortejo junto aos demais personagens que seguem em direção ao Menino. Quanto às figuras, elas costuma portar os seguintes

[230] "A caçada sempre teve um posto fundamental na vida da corte e na napolitana não foi exceção. O presépio não ignorou esse aspecto." Tradução da autora.

acessórios: turbantes, cimitarras, lanças, espadas, joias, ou no caso dos músicos, instrumentos musicais exóticos feitos em latão ou marfim.

Já o ambiente urbano, da Taberna e do Mercado, é composto uma maior profusão de miniaturas. Cada porção da vida cotidiana é retrada em seus pormenores. Sobre as mesas, existem copos e garrafas de vidro, potes, vasilhas e pratos em porcelana, talheres e demais alimentos. Nas cenas de Mercado, carnes, salames, queijos, frutas, verduras, pendurados, em cestas ou sobre carroças, enriquecem o cenário.

Apesar de sua importância para completar a essência dos presépios pouco se sabe sobre os autores que os produziram e geralmente, é difícil averiguar suas atribuições. Há menções que Antonio Vinaccia produziu instrumentos musicais e, Giuseppe de Luca, diversos pormenores cênicos. Catello (1999, p. 15) informa que Aniello Cioffi, Leonardo d'Urso Girolamo Imparato, ourives da corte, trabalharam nas peças em metal e Leopoldo Amoroso o francês, Nicola Face[231] realizaram bordados.

2.3.15) Vestimentas

Podemos definir como complementos cenográficos, tanto os acessórios posicionados nos cenários, quanto as vestimentas e demais acessórios dos personagens. Se, de um lado, os acessórios conferem realismo à cenas, as vestes caracterizam os personagens, diferenciando sua origem e sua condição social e favorecendo o conhecimento dos hábitos dos cidadãos do campo e urbanos da época (Fig. 112 e 113). E como apontou Morazzoni (1921-22, In: MANCINI, 1983, p. 147):

> hanno un grande valore documentario per la storia del costume nazionale; esse sono le fedeli riproduzioni dell'abito, del gioiello, delle calzature e delle acconciature degli abitanti le diverse provincie del

[231] Nicola Face produzia bordados para paramentos de clientes como os cartuchos de San Martino e bordou manto em veludo para um cavalo realizado por Nicola Vassalo a pedido do Marquês Spinelli di Fuscaldo.

> felice regno di Napoli, del Sannio, degli Abruzzi, della terra di Lavoro, della Campania, della Basilicata.[232]

A beleza desses costumes não reside somente em seus registros tipológicos, mas também, na riqueza de detalhes que contém e na utilização de materiais nobres e fidedignos. A este respeito Hager (1902, In: MANCINI, 1983, p.119) comenta: "La genuinità del costume, si estende fino ai più minuti particolari, come per esempio ai bottoni. Essi sono coperti da fili di lana o di seta, ma anche fatti d'argento a seconda di quanto richiede il vestito."[233]



FIGURA 112 – Giovanni Battista Lusieri. Camponesa com paisagem de Maddaloni ao fundo. Aquarela sobre papel, 44 x 34,5 cm, Museo di San Martino.
Fonte: MARCENARO, Giuseppe; BORAGINA, Piero. Viaggio in Italia – un corteo magico dal Cinquecento al Novecento. Milão: Electa, 2001



FIGURA 113 – Giovanni Battista Lusieri. Camponês com paisagem de Campi Flagrei ao fundo. Aquarela sobre papel, 53,7 x 37,7 cm, Museo di San Martino.
Fonte: MARCENARO, Giuseppe; BORAGINA, Piero. Viaggio in Italia – un corteo magico dal Cinquecento al Novecento. Milão: Electa, 2001.

De fato, o interesse em documentar as diversas tipologias de indumentárias surgiu no último quartel do século XVIII. Em 1783, o monarca

[232] "possuem um grande valor documental para a história do costume nacional; esses são fiéis reproduções dos trajes, das jóias, dos calçados e dos penteados dos habitantes das diversas províncias do afortunado Reino de Nápoles, de Sannio, da Abruzzi, da Terra di Lavoro, da Campânia, da Basilicata.". Tradução da autora.
[233] "A originalidade das vestes estende-se até minúcias particulares como, por exemplo, os botões. Esses são cobertos por fios de lã ou de seda, mas não deixam de ser feitos em prata, conforme requerido pelo traje." Tradução da autora.

Ferdinando IV solicitou aos artistas Alessandro D'Anna e Antonio Berotti percorrerem o reino e registrarem as vestimentas dos homens e mulheres do interior da província. Seu intuito era produzir uma coleção de pranchas a semelhança das publicadas por Sir. Willian Hamilton em 1773 com o auxílio do Pintor Fabris. Após alguns percalços, com a substituição de Alessandro D'Anna por Stefano Santucci, o projeto real foi finalizado em 1797 e acabou se desdobrando em motivos ornamentais para as porcelanas produzidas pela Real Fábrica de Porcelana em Capodimonte (Fig. 114). Além disso, os trajes registrados nessas ilustrações também foram transpostos para as figuras de presépio a pedido do Rei. Conforme relata Francesco Celebrano, seu biografo, artista e diretor da Real Fabrica de Porcelana, Fernando IV reuniu pastores ricamente vestidos com indumentos das diversas regiões do reino e os enviou ao Rei da Espanha. Confirmando esta notícia, Catello (1999, p. 16) esclarece:

> Inoltre di recente sono stati recuperati a Madrid un certo numero di pastori della bottega di Francesco Celebrano, i quali recano all'interno degli abiti un piccolo cartiglio con l'indicazione della località cui si riferisce il costume e qualcuno anche con la dicitura «Figura del presepe del Palazzo Reale di Madrid portata da Napoli per il Re Carlo III».[234]

[234] "Recentemente, foram recuperadas em Madri um certo número de exemplares do ateliê de Francesco Celebrano, os quais possuíam no interior de suas vestes pequenos cartões com a indicação da localidade a que seu costume referia-se e alguns com os dizeres «Figura do presépio do Palácio Real de Madri trazida de Nápoles pelo Rei Carlo III»." Tradução da autora.



FIGURA 114 – Tipos urbanos com deformidades, doenças e deficiências.
Fonte - GRIFFO, Alessandra. "Il Presepe Napoletano – personaggi e ambienti". Novara: Instituto Geográfico DeAgostini, 1996. p. 120.

As estampas dos diversos tipos de tecidos acompanhavam a proporção das figuras. Para tanto, foram produzidos tecidos com flores e motivos geométricos em miniatura na Real Fabbica di San Leucio. Completando os vestuários, as figuram portavam joias feitas em ouro, pérola, coral e prata a semelhança do que era utilizado na época, além de no caso das mulheres, outros acessórios como lenços, xales, véus, e, no caso dos homens, chapéus, cachimbos, bengalas e sacolas, no caso dos homens.

Entre os orientais a indumentária era ainda mais luxuosa. Elaborada em seda, veludo e brocados, ela era rica em bordados, galões e passamanarias. Como aponta Catello (1999. p. 16):

> i Magi indossano gli abiti sontuosi dei Gran Visir, ma con mantelli che ricordano quelli dell'Ordine di San Gennaro, i negri del seguito vescono alla maniera dei mauri di Argeri, mentre mongoli e turcomanni hanno preferenza costumi arabi. Per il resto si ha un

> certa semplificazione di carattere seriale, ma sempre contrassegnata da un raro perfezionismo nella scelta dei tessuti.[235]

Dentro do núcleo da Natividade, a Virgem e de São José seguem a tradição, ou seja, Maria usa uma túnica rosa coberta por um manto azul celeste e São José veste uma túnica violeta com colarinho verde e um manto amarelo. Já os anjos usam camisolões nos tons rosa, azul, verde e amarelo.

[235] "os Magos usam trajes suntuosos de Gran Visir, mas com capas que recordam aquelas da Ordem de San Gennaro, os negros do cortejo vestem-se a maneira dos mouros da Argélia, enquanto Mongóis e Turcomanos tem a preferência de vestimentas árabes. Para os demais há uma certa simplificação de caráter serial, mas sempre contraposta de um raro perfeccionismo na escolha dos tecidos.". Tradução da autora.

CAPÍTULO 3 – PRESÉPIOS NAS COLEÇÕES MUNDIAIS: histórico e expografia

Neste capítulo, realizaremos um panorama da produção presepial, tendo como enfoque museus e igrejas que possuem coleções napolitanas ou de produções que dialoguem que esta tipologia presepial. Inicialmente, abordaremos a escola portuguesa para tecermos comparações com as realizações napolitanas. Em seguida, passaremos às coleções mundiais. Na seção dedicada ao Bayerischen Nationalmuseum de Munique, além do enfoque dado aos núcleos napolitanos, avaliaremos outros conjuntos presepiais. O mesmo ocorrerá ao abordarmos o Museu de Arte Sacra de São Paulo no capítulo 4.

3.1) PRESÉPIOS PORTUGUÊSES

Em Portugal, desde o século XVI há relatos de encenações da Natividade através do teatro vicentino. Contudo, não há menções diretas a presépios. O pesquisador Alexandre Nobre Paes (2007, p. 14) aponta um documento a cerca de uma encomenda feita pela Igreja de Santa Catarina do Monte Sinai ao escultor Bastião d'Artiaga em 23 de julho de 1558. Segundo a descrição encontrada há indícios de que as peças encomendadas (Jesus Cristo, Nossa Senhora, São Pedro, São João, Santiago, três reis, três pastores, São José, um boi e uma mula) fossem destinadas a um núcleo presepial. Todavia, de acordo com as fontes documentais, o primeiro presépio português que se tem notícias foi construído no século XVII, como atesta o *Livro da Fundação do Mosteiro de Salvador da Cidade de Lisboa* escrito em 1618 pela Madre Soror Maria Baptista.

Ao que tudo indica, os primeiros conjuntos portugueses estavam ligados aos festejos sazonais do Natal. Sua montagem costumava ser improvisada. Ao invés de peças específicas para presépio, como parecia ocorrer na Igreja de Santa Catarina do Monte Sinai, costumava-se utilizar imagens devocionais de

culto existentes nos retábulos. Na época natalina, elas saíam dos altares e compunham cenas presepiais. Geralmente, eram usadas imagens de roca, pois elas eram facilmente adaptadas à cenografia da natividade com a troca das vestimentas. Nos relatos de Frei Agostinho de Santa Maria há uma menção a esta prática quando ele aborda a imagem de Nossa Senhora do Coro das Religiosas de Chellas: "(...) A Imagem da Senhora é antiqüíssima; a sua estatura é do tamanho natural, está em uma Capela rica em o coro; fazendo as Religiosas nele todos os anos presépio, a põem nele, porque é de roca, de vestidos (...)" (SANTA MARIA, 1707, p. 446).

O usual era que as composições presepiais ocorressem em Igrejas e conventos, ora em espaços destinados à apreciação do público, ora no claustro. Contudo, existem alguns raros relatos de conjuntos presentes na casa de particulares, em especial de religiosos, como ocorreu com o Cônego Ferras. Em 1642, Balthesar Meira informa[236]: " (...) que é verdade, que uma Ermida que tem no seu quintal [o cônego Ferras] fez um presépio que ia muita gente a vê-lo (...)".

Dentro do ambiente conventual, era comum que a cada ano uma irmã fosse selecionada para realizar a montagem do presépio. Esta prática estimulava a competição e a criatividade das devotas, gerando construções diversificadas com novas soluções técnicas e permitia que cada pessoa demonstrasse suas habilidades individuais. Isto pode ser confirmado através das **Memórias do houve na Madre de Deus,** iniciado em 1639. Um trecho desse documento atesta: "(...) Muito bonito ficou o Presépio este ano bem se vê Marcella que sois vos acolita e que quisestes mostrar vossas habilidades e subtilezas (...)". Após o final do século XVII, os presépios deixaram de ser um evento ocasional e ganharam um local específico nas clausuras com o surgimento das Salas de Presépios. Através destes espaços permanentes,

[236] Segundo relato apresentado Paes, (2007, p. 16).

estimulou-se o culto cotidiano da natividade nos conventos, o que posteriormente, refletir-se-ia e se desdobraria no culto doméstico dos fiéis.

Apesar da existência de relatos referentes a presépios no século XVII, poucos exemplares conservaram-se. Destruídos pelo fogo ou pelo Terremoto de 1755, a produção presepial portuguesa, tal como a napolitana do mesmo período, teve um importante destaque entre o século XVII e XVIII. Neste ponto, concordamos com o pesquisador Alexandre Nobre Paes (2007, p.21):

> Estas informações são elucidativas acerca do grande número de presépios que se encontravam, nessa época, em Lisboa; mas esta tradição, ainda que muito associada ao século XVIII e ao período, deverá ter tido uma origem anterior. Infelizmente, não há memória de terem sobrevivido até aos nossos dias, núcleos anteriores ao Setecentos, sendo conhecidas, somente, algumas figuras que podem ser datadas do período de transição do século XVII para o seguinte. Contudo, os relatos coevos sobre a destruição de algumas peças podem levar-nos, no entanto, a acreditar na existência de um culto florescente ao Presépio, enquanto representação escultórica (...)

Dentro da tradição lusitana, os presépios ocorriam em altares, como na Igreja da Porciúncula[237]; em Salas de Presépios, como ocorreu no convento carmelita do Santíssimo Coração de Jesus, do qual restou apenas o presépio, (atualmente conhecido com Presépio da Basílica da Estrela); e no interior de caixas de oratório ou maquinetas. Em geral, eles podem ser divididos em duas tipologias básicas. A primeira dizia respeito a grandes composições encerradas em armários ou camarins, muitas vezes ornamentados, e em casos excepcionais, utilizando a própria estrutura arquitetônica da edificação como ocorreu com o Presépio do Desagravo. Esse tipo, averiguado em Igrejas, Capelas e Conventos, muitas vezes, em espaços de clausuras, limitava o acesso dos fiéis e estava ligado ao culto dos religiosos. Como aponta o estudioso Arnaldo Pinto Cardoso (2003, p. 9-10): "Tais formas eruditas de representar o Natal de modo permanente eram estimuladas por um certo espírito de

[237] Apesar de ser datado do século XIX, o conjunto é interessante por documentar e dar continuidade a uma prática antiga: a de se montar presépios na parte inferior dos altares, que eram vazados para exibir os núcleos nas datas festivas.

concorrência e de afirmação social, que só num segundo tempo se destinaram ao povo." Ao adentrarem no âmbito devocional popular, os presépios contaram com uma nova tipologia expositiva: as caixas de presépios, destinas a atender o culto doméstico. Sua cenografia assemelhava-se aos grandes presépios, só que em escala diminuta, ou seja, eram miniaturas para a adoração cotidiana. Assim, esse modelo foi o grande responsável pela difusão do gosto presepial lusitano.

Geograficamente, a produção ocorre em diversas regiões do território. Contudo, alguns dos mais relevantes núcleos estão concentrados em Lisboa. Na capital portuguesa, encontramos os conjuntos da Basílica da Estrela, da Sé de Lisboa, do Palácio Nacional de Queluz, da Madre de Deus, localizado no Museu Nacional do Azulejo, da Basílica de Nossa Senhora dos Mártires, da Igreja da Madalena, da Capela de Nossa Senhora do Monte, além de diversos exemplares existentes nas coleções do Museu Nacional de Arte Antiga, do Museu Nacional de Arqueologia e do Museu Nacional do Traje. Outras duas regiões importantes para a tradição presepial portuguesa são o Porto e Coimbra. No Porto, há núcleos relevantes na Casa-Museu Fernando de Castro, na Casa-Museu Guerra Junqueiro, além da Igreja da Lapa e em Coimbra, cabe ressaltar o Museu Machado de Castro, a Capela de Santo Antonio dos Olivais e a Igreja de Santa Cruz. Além dessas localidades, existem imponentes conjuntos em igrejas e museus nas cidades de Estremoz, Braga, Aveiro, Bussaco, Lapa, Alpiarça, Lamego, Viseu, dentre outros espalhados pelo país nas coleções de particulares.

Como em outros locais da Europa, o fervor pela representação presepial em Portugal também ganhou força após o século XVIII e sofreu influência das vertentes italiana e espanhola. Grande parte da tradição de se trabalhar os presépios em cerâmica desenvolveu-se do aperfeiçoamento da técnica promovida pela presença de estrangeiros, em especial aos italianos Andrea Contucci Sansovino e Alessandro Giusti e do artista Filippo Edouard, de origem flamenga.

Apesar da secular tradição da cerâmica portuguesa, comparativamente aos demais ofícios, até o final do século XV, ela ocupava uma posição de pouco destaque. Gradualmente, a situação modificou-se. A chegada de Andrea Contucci Sansovino, a pedido do Rei D. João II no ano de 1491, contribuiu para um aperfeiçoamento técnico dos artesões locais que passaram a realizar figuras escultóricas para integrarem as igrejas. Assim, deu-se o primeiro impulso para a escola imaginária de cerâmica. Posteriormente, as esculturas em terracota, realizadas entre 1530 e 1534 pelo flamenco Filippo Edouard para ornarem o Convento de Santa Cruz em Coimbra, também incentivaram a produção local. Contudo, o grande estímulo ocorreu durante o reinado de D. João V, quando o Rei trouxe a sua corte o italiano Alessandro Giusti. O artista realizou obras escultóricas em cerâmica para decorar os conventos de Mafra e Lisboa e ajudou a fundar a escola de Mafra, que influenciou a formação de Joaquim Machado Castro (1731-1822) e contribui para a relevância que a tradição presepial alcançou em Portugal.

Dentro da produção presepial barroca portuguesa, quatro artista destacam-se. Um dos mais proeminentes foi Antonio Ferreira. Filho de Dionísio Ferreira, outro renomado artista ligado a produção presepial, Antonio teria trabalhado composições citadas em documentos, em que apenas figuras soltas sobreviveram, mas em que a composição cenográfica não chegou até os dias atuais, tais como o Presépio da Cartuxa de Laveiras e o da Madre de Deus. Seus trabalhos foram marcados por um forte naturalismo, principalmente na representação do estado de espírito dos personagens, nos panejamentos e nos cavalos existentes no grupo do Cortejo dos Magos. Como aponta Cardoso (2003, p. 28): "Mais do que os camelos e os elefantes, os cavalos são objetos de notável exactidão escultórica".

Outra vertente desenvolveu-se através da figura de Silvestre Faria Lobo (1725-1786). Segundo as *Memórias* escritas por Cyrillo Volkmar Machado, o escultor imitava a arte de Antonio Ferreira e por isso, era considerado um rival

do artista. Provavelmente, realizou o presépio da Igreja da Anunciada, em Lisboa, o qual possui uma composição cenográfica similar ao esquema espacial do presépio da Madre de Deus, mas com personagens com uma fatura mais imponente e com menor influência flamenga. Em geral, suas peças são conhecidas pela presença de olhos de vidro, pelos aspectos caricatos de suas figuras e pela gestualidade teatral. Existem dois conjuntos assinados pelo artista no Museu Nacional de Arte Antiga e outro no Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo.

Um terceiro grupo, mais ligado às influencias italianas, surgiu em torno da escola de Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Além de trabalhar em diversas obras escultóricas marmóreas, o artista desenvolveu presépios em barro para conventos e para a corte. Sua atuação, ligada aos desdobramentos da Escola de Mafra e da Escola de Lisboa, englobou presépios produzidos desde meados do século XVIII até o princípio do século XIX. Sabe-se que ele dirigiu inúmeros conjuntos imponentes, tais como o Presépio da Estrela, o Presépio da Sé e o Presépio de São Vicente de Fora e sua escola produziu diversos outros exemplares de media e pequena proporção que hoje se encontram em museus e em coleções particulares.

Por último, entrando no século XIX, temos Joaquim José de Barros, também conhecido como Barros Laborão. Discípulo de Machado de Castro e substituto de Alexandre Giusti nas diretrizes da Escola de Mafra. Seu nome esteve vinculado a conjuntos monumentais, tais como o núcleo conhecido como Presépio de Belas (1796?-1807), atualmente pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Suas figuras foram marcadas pelo forte sentimentalismo, pelo uso de uma policromia em tons pastéis e pela utilização de olhos de vidro.

3.1.1) Presépio da Madre de Deus – Lisboa (Museu Nacional do Azulejo)

A história do Presépio da Madre de Deus liga-se a tradição do próprio convento a que pertencia. Desde sua inauguração no século XVI, o Convento da Madre de Deus em Lisboa sofreu uma série de modificações que permitiram a passagem de uma decoração renascentista para um arranjo barroco monumental. Neste momento, o núcleo presepial foi incorporado a uma Sala de Presépio (Fig.115) e ali ficou até o encerramento das atividades do convento em 1869. Posteriormente, toda sua estrutura cenográfica foi desmontada e as peças isoladas enviadas Museu Nacional de Arte Antiga. Atualmente, a edificação acolhe o Museu Nacional do Azulejo, que incorporou o presépio ao seu acervo.

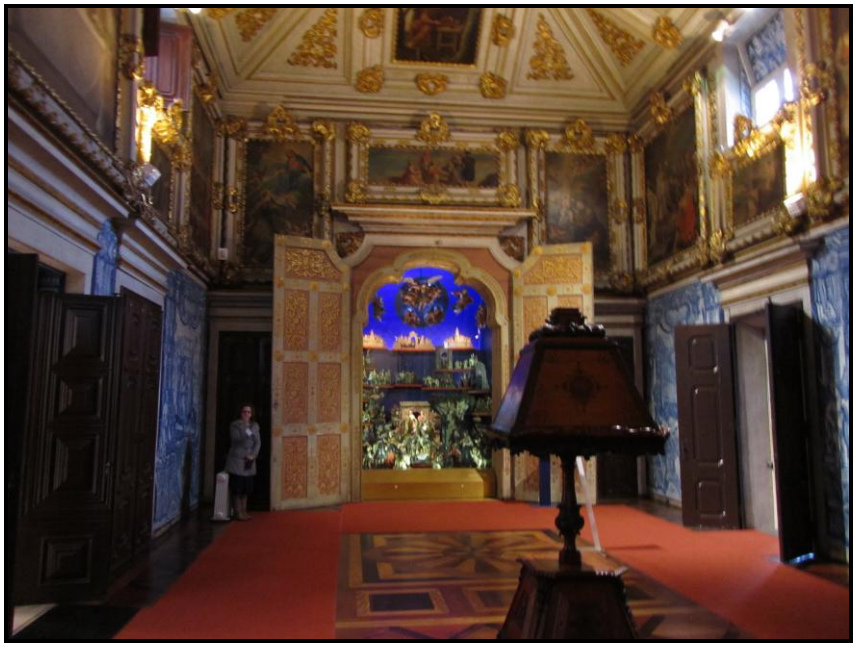


FIGURA 115 – Sala do Presépio. Convento da Madre de Deus, atual MNA, Lisboa.
Fonte – Acervo Eliana Ambrosio.

Em 1509, o Convento da Madre de Deus em Lisboa foi edificado sob patrocínio régio de Dona Leonor e acolheu as freiras vindas do Convento de Jesus em Setúbal. Durante os primeiros anos de sua fundação até a morte da rainha em 1525, a instituição contou com peças vindas da Itália e da

Flandres[238] que refletiam a devoção régia franciscana com a presença de Santa Auta, os evangelistas e o culto a dor da Virgem na figuração de Nossa Senhora das Dores. Em seguida, no reinado de Dom João III, esse programa iconográfico foi consolidado com a ampliação do convento e com a construção de uma nova igreja, a qual manteve a concepção ideológica do período anterior, com capelas dedicadas a Nossa Senhora, Mãe de Deus e Santa Auta. Após 1698, a ambientação da edificação ganhou conotações barrocas com a introdução de pinturas, azulejaria e retábulos dourados. Essa seguia a mesma linha das evocações precedentes, com imagens dedicadas a Santos franciscanos, como Santa Clara e São Francisco, a presença de evangelista e da Paixão de Cristo, a aclamação da Virgem, tanto de suas dores quanto da virtude da concepção de Cristo, o que por sua vez, levou à valorização do culto à Natividade e ao presépio.

Assim, no inicio do século XVIII, o Presépio da Madre de Deus, atribuído ao escultor Antonio Ferreira, foi concebido para integrar a reformulação decorativa do período e contava com um espaço próprio conhecido como Sala do Presépio, o qual ficava adjacente a atual Capela de Santo Antonio, na época chamada como Sala do Antecoro. Essa era uma localização privilegiada dentro do convento, em seu segundo andar, com acesso restrito às irmãs, as quais

[238] Atualmente, as peças que restaram deste primeiro programa iconográfico do convento estão armazenadas no Museu Nacional de Arte Antiga. Elas são:

1) Medalhão da Armada real de Portugal – Ateliê Della Robbia (inv. 678 Esc.)
2) Medalhão de Dário – Ateliê Della Robbia (inv.679 Esc.)
3) Medalhão de São João Evangelista – Ateliê Della Robbia (inv. 680 Esc.)
4) Medalhão de São Lucas – Ateliê Dela Robbia (inv. 681 Esc.)
5) Medalhão de um pelicano – Ateliê Della Robbia (inv. 682 Esc.)
6) Medalhão de São Marcos – Ateliê Della Robbia (inv. 683 Esc.)
7) Medalhão de São Mateus – Ateliê Della Robbia (inv. 684 Esc.)
8) Porta do Tabernáculo – Ateliê Della Robbia (inv. 676 Esc.)
9) Pintura de Nossa Senhora das Dores – Quentin Metsys (inv. 1275 Pint.)
10) Imagem de São João Batista – autor desconhecido (inv. 92 MD)
11) Pintura da Paixão de Cristo com vista de Jerusalém – autor desconhecido (inv. 1 Pint.)
12) Relicário de Dona Leonor – Mestre João (inv. 106 Our)
13) Pintura a Chegada das Relíquias de Santa Auta à Igreja Madre de Deus – Autor desconhecido (inv. 1462/B Pint.).

podiam dedicar cotidianamente seus votos à Virgem e ao milagre do nascimento de Cristo (Fig.116).



FIGURA 116 – Localização da Sala do Presépio na planta da edificação do MNA.
Fonte - CARVALHO, Anabela(org.). *The Madre de Deus crib.* Lisboa: Grafisa, 2002. p.44.

Apesar de não existirem registros precisos de sua encomenda, o núcleo foi realizado antes de 1754, quando Frei Jerônimo de Belém (1692-1756) relatou-o em suas crônicas, sem mencionar o autor, nem o encomendante. Há dúvidas se o projeto estaria ligado às reformulações ocorridas entre o final do seiscentos e início do setecentos ou às reformas introduzidas pelo sacristão José Pacheco por volta de 1740. Esta distância temporal é crucial, tanto para a delimitação da atribuição do conjunto à Dionísio de Ferreira ou a seu filho, Antônio Ferreira, quanto da determinação de seu patrocinador.

Em um capítulo dedicado ao Presépio da Madre de Deus, o pesquisador Alexandre Nobre Paes hipotesa as duas circunstâncias. Se considerarmos suas semelhanças estilísticas com um exemplar de Alcobaça, datado do final do Século XVII, o nome de Dionísio Ferreira poderia vincular-se ao conjunto. Isto

explicaria porque Frei Jerônimo Belém não mencionou o encomendante em seus relatos. Como se tratava de projeto anterior ao reinado de Dom João V, provavelmente executado sob patrocínio do Rei Dom Pedro II, ou de Catharina de Bragança, o autor apenas se dedicou a descrever o exemplar. Além do presépio de Alcobaça, outro fato que poderia aludir à figura de Dionísio Ferreira seria a existência de pagamentos entre junho e julho de 1700 nos livros pertencentes à sacristia do convento. Apesar de eles trazerem uma abreviação (Do^{s} Ferreira) que levaria ao nome de Domingos Ferreira, há a possibilidade de haver um erro de escrita. Conjectura defendida por Alexandre Nobre Paes:

> Although the abbreviation of the name leads us to suppose that it refers to Domingos Ferreira and not Dionísio, it seems an extraordinary coincidence that a person with a similar name should be mentioned as working in the space adjacent to the **Crib Room**. […] The presence of a **Do^{s} Fereira** in the payments for the decorative works at Madre de Deus, at the beginning of the 18th century, who may be understood as Dionísio Ferreira in view of the fact that the way in which names were written in documents varied greatly, may make it plausible for him to have been the author of most of the crib that was placed there. Although it is speculative, this suggestion would explain why no other sculptures were found that could be imputed to the author of the figures of the Madre de Deus crib[239]

Outro fator a ser considerado seria a fama de Dionísio Ferreira como escultor de presépios. Ao tratar do Presépio das Necessidades, o Padre Manuel do Portal comentou em 1756 que o autor daquele conjunto só era superado pelo famoso Dionísio. Assim, provavelmente, um conjunto monumental como o da Madre de Deus estaria ligado a um autor de renome como Dionísio. Assumindo essa

[239] "Embora a abreviação do nome nos leve a supor que se refera a Domingos Ferreira e não Dionísio, parece uma extraordinária coincidência que uma pessoa com um nome similar seja mencionado trabalhando no espaço adjacente à Sala do Presépio. [...] A presença de um Fereira Dos nos pagamentos para os trabalhos decorativos em Madre de Deus, no início do século 18, pode ser entendida como Dionísio Ferreira em tendo em vista o fato de como os nomes escritos nos documentos variavam muito tornando plausível que ele ele seja o autor de grande parte do presépio que foi colocado lá. Embora essa sugestão seja especulativa, ela poderia explicar por que não foram encontradas outras esculturas que pudesse ser imputada ao autor das figuras do presépio Madre de Deus". Tradução da autora.

possibilidade, seria plausível supor que seu filho, Antonio Ferreira, tivesse-o ajudado e por isso, seu nome estivesse relacionado com sua autoria.

Por outro lado, se o complexo fora realizado durante a reformulação da década de 40, portanto, uma encomenda patrocinada pelo Rei Dom João V, seria admissível sua vinculação ao escultor Antonio Ferreira, como foi proposto no artigo de Dom José da Cunha de Azevedo Coutinho (1816, p. 205)[240]. Esta possibilidade descartaria a hipótese dos dados da documentação encontrada na Sacristia do convento apresentarem um erro de grafia, pois não se ligariam ao período de execução do presépio. Ainda, justificariam a admiração demonstrada por Machado de Castro (1937, p. 58) pelo escultor ao incluí-lo em seu dicionário.

Independentemente de uma solução definitiva para o caso, Alexandre Nobre Paes (2002, p. 40) propõe:

> It is our belief that the Madre de Deus crib, whose origins can be found in the sculpture at Alcobaça, was the first monumental crib in Lisbon in the early 18th century, and that its author must have been Dionísio Ferreira. He may well have been helped by his son, Antonio, who probably completed the work, perhaps because of his father's death, repeating the solutions used in this crib in other sets of figures, giving them a slightly more sophisticated treatment and using a less formal language.[241]

Outra questão a cerca deste núcleo envolve sua cenografia. Durante os anos de funcionamento de convento, o conjunto esteve montado em um cenário posicionado dentre de um ambiente específico: a Sala do Presépio. Após o cessar das atividades conventuais em 1869, as figuras do presépio foram gradualmente removidas de sua estrutura original e em 1882, algumas integraram a mostra **Ornamental Art Exhibition** atribuída à Machado de

[240] Aparentemente, esta foi a primeira referencia que vinculou o nome de Antonio Ferreira ao Presépio da Madre de Deus.

[241] "Acreditamos que o presépio da Madre de Deus, cuja origem pode ser relacioda com a escultura de Alcobaça, foi o primeiro presépio monumental em Lisboa no início do século XVIII, e que o seu autor pode ser Dionísio Ferreira. Ele pode muito bem ter sido ajudado por seu filho, Antonio, que, provavelmente, concluiu o trabalho após a morte do pai, repetindo as soluções utilizadas neste presépio em outros conjuntos de figuras, dando-lhes um tratamento um pouco mais sofisticado e usando uma lingugagem menos formal". Tradução da autora.

Castro. No Catálogo da exposição constavam os seguintes grupos: 1) Homem cego tocando sanfona e criança bebendo em uma cabaça; 2) Menino tocando gaita e outro tocando tambor; 3) um pastor, ajoelhado, com os braços cruzados em adoração em frente de um carneiro; 4) Um menino e um velho, pastores, ajoelhados em adoração (CATALOGO..., 1882).

Antes do final do século, de acordo com relatos do prior Gomes de Brito (1893, p. 21), o presépio já estava totalmente desmontado e amontoado junto a outras peças na sacristia, o que resultou na perda de diversos grupos. Posteriormente, em 1899, Liberato Telles (1899, p. 25-26) relatou:

> [...] antes de se entrar no Ante-Coro, encontra-se como que um vestíbulo onde antigamente estava armado o presepe, e que por isso era conhecido pela casa do presépio. Nesta casa estão colocadas… restos do antigo presépio… uma obra preciosíssima como ainda se pode avaliar pelos restos que dele existem, e que foi executado pelo distinto escultor português António Ferreira… A escultura do presépio da Madre de Deus era um primor e ainda que poucas peças hoje existam, estas são dignas de ser admiradas pelos que visitem o edifício…

A separação das figuras da estrutura cenográfica foi desastrosa. Além de problemas de ordem física, ela acarretou perdas de significado. Fisicamente, a retirada do cenário facilitou o sumiço de diversos exemplares pelo desmembramento físico do conjunto e pela falta de um local adequado para reunir todas as peças do núcleo, aliada a fragilidade do próprio material, terracota, que é passível de sofrer rupturas caso não esteja devidamente acondicionada. Dos relatos, notamos que elas foram abandonadas no local sem muita preocupação com a unidade do conjunto nem com seu armazenamento. Outra questão ocorrida com a remoção do cenário foi a perda da unidade conceitual do núcleo e da relação entre as peças. Como os complexos eram concebidos para serem vistos teatralmente dentro de uma cenografia, os exemplares mantinham seus valores se observados em conjunto, dentro da perspectiva criada pelo cenário, com seus jogos de volumetria e luz/sombra e não isoladamente. Apesar do deleite em poder avaliar os pormenores de sua

fatura escultórica, observá-los individualmente gera um sentimento de insuficiência causada pela ausência de um elemento cenográfico de suporte. Por mais que tentemos imaginar como elas estariam posicionadas, as lacunas compositivas não podem ser preenchidas e apesar de íntegros, os exemplares tornam-se ruínas de algo monumental irreconstrutível. Sem considerar que somos privados de contemplar os elementos que foram integrados pelas freiras em sua devoção cotidiana, tais como, flores em papel, conchas, musgos e pequenos objetos, que contavam um pouco a história do culto conventual. Assim, consequentemente, também ficamos desprovidos dos aspectos imateriais da cultura que o produziu.

Atualmente, com o intuito de suprir a ausência de uma estrutura cenográfica, o conjunto foi montado em diversas prateleiras que criam planos para auxiliar o espectador a vislumbrar como o complexo seria (Fig.117). Contudo, o resgate chega apenas ao nível estético-formal, já que outras questões não são passíveis de recuperação.



FIGURA 117– Montagem atual do Presépio da Madre de Deus. MNA, Lisboa..
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Em 2002, após a restauração das peças, foi realizado um estudo para elucidar seu provável posicionamento espacial[242], que culminou no livro **The Madre de Deus Crib***[243]*, o qual propôs, através de pranchas em transparência, quais seriam os planos existentes na composição.

Do conjunto, hoje, restaram 45 grupos, entre elementos arquitetônicos; personagens avulsos, como anjos, pastores, o boi, Nossa Senhora, São José e o Menino; e grupos com diversas figuras, tais como pastores em Adoração, casais, músicos, anjos, soldados, homens árabes, a matança do porco, pessoas na fonte, rebanhos, a cena do Anúncio aos Pastores e o episódio da Fuga para o Egito. Durante as pesquisas, descobriu-se que o grupo da Sagrada Família não pertencia ao conjunto e sim um exemplar pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Ademais, notou-se que, pelo menos, o burro, um querubim, um anjo arauto e uma camponesa pequenina desapareceram. Alexandre Nobre Paes (2002, p. 49) ressalva:

> Although it is difficult to establish this nowadays, there may have been other losses amongst the background figures, namely in the **cavalcades**, of which seven groups are still to be found **in situ**. The group currently at the MNMC, inv.337, has been associated with this crib, so that some of its figures may have originated from Madre de Deus.[244]

Como os demais presépios portugueses, o complexo da Madre de Deus tinha a Natividade como núcleo central. Por se tratar de um conjunto da primeira metade do século XVIII, os pastores em Adoração, ladeados por Anjos músicos, encontravam-se próximo ao grupo Sacro. Neste momento, esse episódio era enfatizado em detrimento do grupo da Adoração dos Magos que se encontrava nos planos escarpados do fundo, dirigindo-se ao encontro do Menino

[242] Reconstrução baseada na observação do Presépio das Necessidades, pertencente a Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa.
[243] CARVALHO, Anabela(org.). *The Madre de Deus crib.* Lisboa: Grafisa, 2002
[244] "Embora seja difícil estabelecer isto hoje em dia, pode ter ocorrido outras perdas entre as figuras de fundo, nomeadamente nas cavalgadas, das quais sete grupos ainda podem a ser encontradas in situ. O grupo atualmente no MNMC, inv.337, tem sido associado a este presépio, de modo que algumas das suas figuras podem ter origem da Madre de Deus". Tradução da autora.

em um cortejo. Grupo de pastores e demais trabalhadores em suas atividades cotidianas movimentavam-se pelo cenário que também contava com o episódio bíblico da Fuga para o Egito. No último plano, uma estrutura arquitetônica enfatizava a Cidade de Jerusalém, simbolizando a posição geográfica do acontecimento da Natividade.

Apesar de pouco usual, o Presépio da Madre de Deus dá grande ênfase à presença de figuras femininas dentro do episódio da Adoração dos Pastores, mostrando-as em diversas etapas de sua vida. O comum seria a presença das parteiras, nos núcleos mais antigos, ou posteriormente, de duas pastoras a adorar o Menino, que substituíram a antiga iconografia Apócrifa do parto, pelo evento miraculoso do nascimento passível somente de admiração, como ocorre em quase todos os núcleos portugueses. Uma possível explicação para a valorização feminina no conjunto da Madre de Deus seria sua própria designação: atender à um convento feminino com votos destinados à Virgem e à condição feminina.

> "The figures may represent the five phase in the life of a woman, a reminder for the nuns of the two words that they might inhabit: the profane world – with the joys of love and motherhood, but also with the solitude of old age and widowhood; and the sacred world – represented by the Virgin."[245] (PAES, 2002, p. 51)

Outra particularidade desse núcleo encontra-se no Cortejo dos Magos. Em uma das portada de acesso à cidade, um cavaleiro negro montado nas costa de um elefante aparece com vestes pouco usuais que lembram uma mistura entre a representação da alegoria da América e da África[246]. (Fig.118) Como nesses cortejos era comum a presença de figuras de diversas etnias, simbolizando a penetração do cristianismo por diversas culturas e nos diversos continentes (Ásia, África e Europa), possivelmente, este grupo aludiria a catequização da

[245] "As figuras podem representar as cinco fases da vida de uma mulher, um lembrete para as freiras de duas palavras que as permeavam o mundo profano - com os prazeres do amor e da maternidade, mas também com a solidão da velhice e viuvice ; e o mundo sagrado - representado pela Virgem." Tradução da autora.
[246] Como Paes (2002, p.59) atenta as vestes da figura assemelham-se mais às vestimentas indígenas brasileiras do que às áfricas, como era de se esperar em um personagem montado em um elefante.

América ou até dos outras localidades. Se considerarmos a presença, a da Ásia no elemento do jarro, a África na figura do homem negro montado no elefante e da América nas plumas do penacho e das vestes, este grupo formaria uma nova iconografia resumindo a penetração Cristã pelos diversos continentes (fig.119.). Apenas a representação da Europa não possui um elemento iconográfico contido no bloco modelado. Contudo, sua presença poderia ocorrer em algum outro aparato cenográfico que se perdera durante a desmontagem do cenário.

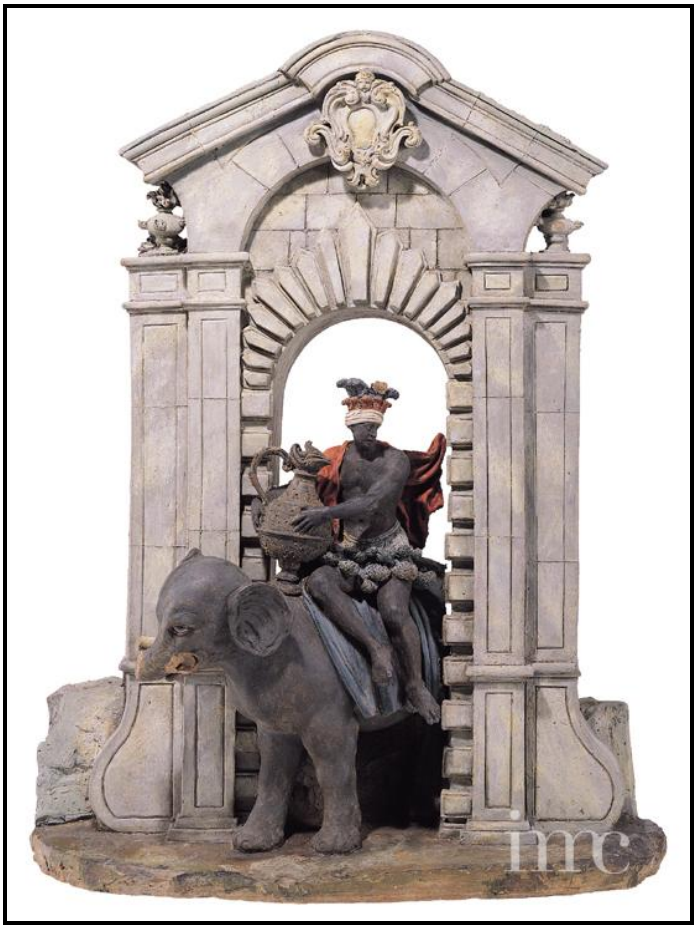


FIGURA 118 – Personagem montado no elefante na porta de entrada da cidade. Presépio da Madre de Deus, MNA, Lisboa.
Fonte – CARVALHO, Anabela(org.). *The Madre de Deus crib.* Lisboa: Grafisa, 2002. p.116.



FIGURA 119 – Exemplo das alegorias da África, da América, Ásia e Europa de José Teófilo de Jesus, Museu de Arte Sacra da Bahia, Salvador.
Fonte - http://pt.wikipedia.org/wiki/Alegoria_dos_continentes.

Ainda, o complexo contava com cenas relacionadas à vida cotidiana da cidade (fig. 120), como a ida à fonte, a fritada, o evento da Matança do Porco, a presença do sanfoneiro cego a tocar sanfona (fig. 121) pelas ruas e as Fritadas de peixe encontradas no ambiente urbano de Lisboa. A Matança do Porco era um episódio sazonal que acontecia próximo às festividades natalinas. Já as Fritadas de peixe ocorriam durante todo o ano e eram a base da alimentação popular, por ser uma opção barata, rápida e disponível a todos, como descreveu J.B.F. Carrère (1989) em seu *Panorama de Lisboa no ano de 1796*. A presença de sanfoneiros cegos em Lisboa estava relacionada tanto com o sustento dessa parcela da população que sobrevivia às custas de doações obtidas em suas performances quanto com a existência da Irmandade do Menino Jesus, a qual reunia músicos cegos. A explicação entre a relação dos cegos e com a Irmandade

do Menino foi tratada por Gustavo Matos Siqueira: "The Infant Jesus was so Cupid, and like Cupid was so blind that there was in Lisbon even a fraternity of Blind Men, sellers of almanacs and sheets of music, called the" Fraternity of the Infant Jesus"." [247] (PAES, 2002, p. 52)



A) Ida a fonte.



B) Fritada



C) Matança do porco

FIGURA 120 – Tipos urbanos presentes no presépio da Madre de Deus.
Fonte - CARVALHO, Anabela(org.). *The Madre de Deus crib.* Lisboa: Grafisa, 2002. p.122, 121 e 120.



A) Sanfoneiro
Fonte - CARVALHO, Anabela(org.). *The Madre de Deus crib.* Lisboa: Grafisa, 2002. p.95



B) Sanfona portuguesa (construção de Fernado Meireles).
Fonte - http://www.attambur.com/Noticias/20034t/realejo_na_antena_1.htm

FIGURA 121 – Grupo do Sanfoneiro. Presépio da Madre de Deus, MNA, Lisboa.

[247] "O Menino Jesus foi tão Cupid, e como Cupid era tão cego que havia em Lisboa ainda uma fraternidade de homens cegos, lojas de almanaques e folhas de música, chamada de '*Fraternidade do Menino Jesus*'". Tradução da autora

Atualmente, antiga Sala do Presépio, no Convento da Madre de Deus, encontra-se reduzida. Em 1983, durante a Exposição Arte, Ciência e Cultura que ocorreu no convento, a sala foi diminuída e desprovida de suas janelas. Dos 6,2 metros de altura por 6,80 metros de largura e 4,50 metros de profundidade, hoje, o ambiente possui 4,30 metros de altura, por 2,90 metros de largura e 2,80 metros de profundidade. Uma considerável mudança espacial, como problematizado por Alexandre Nobre Paes (PAES, 2002, p. 43):

> The reduction of the space interfered with the lighting previously provided by two Windows high up at the sides, which are now isolated from the remaining space. Light, one of the essential components of the crib, was a fundamental instrument in its scenography, making large areas of shade possible, obscuring the base of the group of figures and giving it a powerful dramatic feeling that was in keeping with the baroque spirit.[248]

Ademais, avaliando a atual montagem, nota-se que, mesmo com o conjunto incompleto e sem a volumetria do cenário, as peças restantes não possuem espaço suficiente para sua acomodação. Assim, seu arranjo não segue os pressupostos levantados na pesquisa que gerou a publicação ***The Madre de Deus*** Crib[249]. Segundo aqueles estudos haveria uma predominância do sentido horizontal para a distribuição dos personagens, enquanto o espaço atual permite uma composição vertical (Fig.122). Dessa forma, diversas figuras amontoaram-se no primeiro plano, vários grupos tiveram sua visibilidade diminuída pela proximidade e sobreposição de outros blocos e, nem todos os personagens puderam ser dispostos em escala, interrompendo o jogo perspectico. Ainda, o grupo do Cortejo não foi posicionado em um plano inclinado, reduzindo a noção de sua movimentação e da existência dos planos rochosos escarpados. Outra questão a cerca da expografia atual são as cores do

[248] "A redução do espaço interferiu com a iluminação fornecida anteriormente por duas janelas altas nos lados, que são agora estão isoladas do espaço remanecente. Luz, um dos componentes essenciais do presépio, foi um instrumento fundamental na sua cenografia, fazendo com que grandes áreas de sombra fossem possíveis, obscurecendo a base do grupo de figuras e dando-lhe um forte sentimento dramático que estava em sintonia com o espírito barroco.". Tradução da autora.

[249] CARVALHO, Anabela(org.). **The Madre de Deus crib**. Lisboa: Grafisa, 2002. 143p.

cenário. O uso de uma tonalidade azul para o fundo e o céu foi uma escolha adequada, pois gerou uma tonalidade neutra que permite recriar a existência de uma vastidão espacial, como eram os fundos dos cenários com sua alusão à paisagem. Contudo, o uso do tom carmim, para as prateleiras e para o chão, satura o ambiente, atraindo demasiadamente olhar dos espectadores para o mobiliário expositivo (Fig.117). Uma solução mais imparcial seria uma tonalidade musgo ou amarronzada, citando as rochas e a vegetação encontradas nas composições.

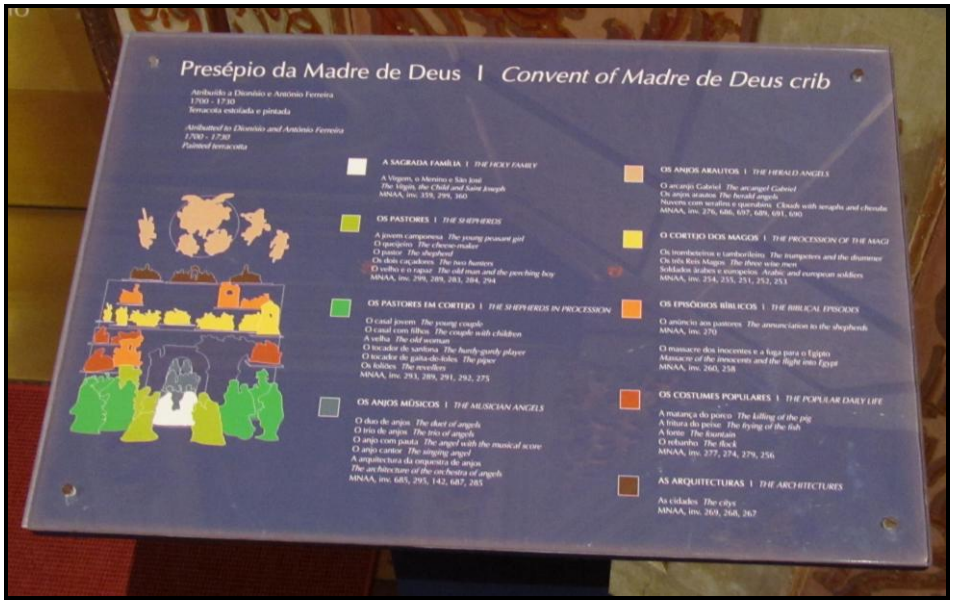


FIGURA 122 – Esquema simplificado da distribuição atual dos personagens no cenário.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

O encurtamento da sala também gerou outro problema: a impossibilidade de se apreciar a vista lateral do conjunto, como ocorria no passado. Ao longo do ano, as portas centrais da composição ficavam fechadas e só era permitido às freiras uma visão lateral do presépio. Isto não é mais possível, pois as paredes laterais agora acomodam outros ambientes e este aspecto da história do conjunto perdeu-se. Além disso, como acontece no presépio da Basílica da Estrela, certas cenas só podem ser apreciadas na lateral, por isso, esta abertura era tão relevante. Atualmente, ficamos privados deste jogo visual. Mesmo assim, a montagem atual é de grande valia, pois permite que o núcleo seja

apreciado em seu ambiente original e também possibilita ao público a recriação mental, ainda que vaga, da volumetria espacial do conjunto.

3.1.2) Presépio do Palácio das Necessidades – Lisboa (Museu Nacional de Arte Antiga)

O conjunto conhecido como Presépio das Necessidades, que atualmente integra o acervo do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, é um dos mais antigos exemplares remanescentes da produção lusitana do primeiro quartel do setecentos (Fig.123). Durante o século XVIII, o núcleo localizava-se no quarto andar do Convento de Nossa Senhora das Necessidades, em Lisboa, no conhecido *corredor dos cubículos dos Padres,* próximo à biblioteca. Um documento escrito em 1756, pelo padre Manuel do Portal menciona-o[250]:

> (...) No meio deste corredor tornando ao Oratório de S. Thomaz está uma cruzeta, o lado, que olha para a cerca, termina em uma janela Conventual. O lado que olha para o pátio termina em uma grande portada, que dá serventia para a livraria. Antes de entrar na casa da livraria na Cruzeta da parte direita está uma porta que dá serventia para uma casa tem esta duas janelas de peitoril e encostado a um lado está um presépio. O torrão em que está é muito grande obra de muita perfeição basta dizer, que o fez o Clérigo de Setúbal, nesta matéria insigne, que abaixo de um curioso chamado Dionísio ninguém o excede, parece-me que o torrão custou cem, moedas e a caixa em que está metido, que é toda em entalhado, o qual ainda não está dourado custaria outro tanto (...)

[250] Descrição da Casa das Necessidades pelo padre Manoel do Portal da Congregação do Oratório de Lisboa. Cit. por FERRÃO, Leonor. *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades.* Lisboa: Quetzal Editores, 1994. p.301 *in* PAES, Alexandre Nobre. *O Presépio em Portugal.* Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007. p.45.



FIGURA 123 – Presépio das Necessidades. MNAA, Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Do exposto, percebemos quão relevante era o conjunto. A comparação de sua fatura escultórica aos exemplares produzidos por Dionísio Ferreira, considerado o melhor do gênero no período, atesta o fato. Ainda, a soma gasta, que não permitiu que a caixa fosse dourada, demonstra como ele devia ser suntuoso para os padrões. Apesar da composição não apresentar a mesma estrutura do presépio da Madre de Deus, a presença do grupo dos Anjos músicos atrás da Sagrada Família também pode ter contribuído para comparações com o conjunto dos Ferreiras.

Como em outros presépios do setecentos, o núcleo foi feito em barro policromado. A cena da Natividade ocupa o espaço central da narrativa, com a cena da Adoração dos Pastores posicionada no mesmo plano, nos espaços laterais. Vale ressaltar, sua diferença em relação a outras representações lusitanas. O espaço destinado à Sagrada Família encontra-se desobstruído da presença de outros personagens, o que permite uma interação direta e teatral entre o espectador e o grupo de Natividade (Fig.124). Uma estrutura arquitetônica em ruínas, que poderia remeter ao palácio de David, separa os

episódios do primeiro plano das cenas que se desenvolvem nos caminhos sinuosos das rochas escarpadas ao fundo. Os arcos dessas estruturas também servem para ordenar os personagens do primeiro plano e evidenciar o grupo sacro no centro, favorecendo seu isolamento e lhe dando maior destaque. Ainda, para marcar o evento sacro do Nascimento, no interior das ruínas arquitetônicas, o teto que abriga o grupo da Natividade é recoberto por uma estrutura de palha. Ao mesmo tempo, um cenário rochoso também envolve a estrutura arquitetônica. Assim, o conjunto consiliária o embate iconográfico sobre o local em que o Nascimento ocorreu, aludindo tanto à presença da gruta e quanto do estábulo aliado à tendência do uso de ruínas.



FIGURA 124 – Detalhe da distribuição dos personagens no plano frontal do Presépio das Necessidades. MNAA, Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

No segundo plano, dentro do ambiente rochoso, acima do espaço em arcos, ocorre o grupo do Cortejo dos Magos. Como é usual nos presépios portugueses, a representação dos Magos não possui tanto destaque quanto a Adoração dos Pastores, salvo poucos exemplares, como já foi comentado anteriormente.

No presépio das Necessidades, este grupo possui a particularidade de ter se inspirado nas gravuras pertencentes à série Os Boêmios, de Jacques Callot (1592-1635), datadas de 1622. É interessante notar como o autor do presépio se

calcou na representação da crina dos animais presente na gravura e como ele se inspirou no cabelo das figuras existentes no cortejo dos saltimbancos para criar os animais, as vestimentas e o cabelos dos Magos existentes na composição (Fig.125). Tudo isso, com o intuito de criar um ambiente exótico.



A) Gitanos en marcha: la vanguardia. Gravura da série Boêmios de Jacques Callat, 1622. Catálogo Lieure nº 375. Musée du Louvre, París.
Fonte – http://www.saltana.org/2/docar/0229.htm.



B) Detalhe do Grupo dos Magos do Presépio das Necessidades. MNAA, Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio

FIGURA 125 – Comparação do grupo dos Magos do Presépio das Necessidades com a gravura da série Boêmios de Jacques Callat.



A) Anúncio aos pastores



B) Massacre dos Inocentes.

FIGURA 126 – Algumas cenas bíblicas existentes no Presépio das Necessidades. MNAA, Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



A) Jogo de cartas



B) Lavadeira



C) Caçada

FIGURA 127 – Cenas do cotidiano presentes no Presépio das Necessidades. MNAA, Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Outra característica típica dos presépios portugueses, presente neste exemplar, é a referência a cenas bíblicas (Fig. 126) com passagens da Infância de Cristo. Além do Anúncio aos Pastores e a Adoração dos Pastores, comumente presentes nas diversas tipologias presepiais européias, a composição apresenta os episódios da Fuga para o Egito e o Massacre dos Inocentes. O primeiro grupo segue uma iconografia apresentada pelos Evangelhos Apócrifos com a menção ao episódio do Milagre da Palmeira.

Ainda, o conjunto apresenta cenas do cotidiano (Fig.127) como a Taberna, as Lavadeiras e o Jogo de cartas e um episódio pouco usual: a Caçada. Apesar de ser recorrente nas azulejarias e gravuras lusitanas do século XVIII, segundo levantamentos do estudioso Alexandre Nobre Paes, esta representação está presente apenas em outros dois exemplares, o presépio do Museu de Arte Sacra e Etnologia de Fátima e o presépio do Palácio de Queluz, e teria uma explicação simbólica:

> A perseguição a um cervo, tema muito comum na azulejaria do século XVIII, nomeadamente em espaços conventuais, é uma alegoria da alma que busca Cristo Salvador. Esta imagem provavelmente encontra expressão na passagem do Cântico dos Cânticos 8,14, na qual a jovem esposa refere **"Corre, meu Amado! Sê como um gamo ou um filhote de gazela, pelos montes perfumados"**. De acordo com esta interpretação, os cães e os caçadores são uma mera representação dos vícios e tentações a que a alma humana está sujeita, mas o Nascimento do Menino dá a esta luta uma expressão mais optimista, garantindo o sucesso na vitória contra os pecados do Mundo. (PAES, 2007, p. 41-42)

Apesar já ter sido apresentado de outras formas, atualmente, o exemplar encontra-se montado diretamente em uma janela aberta no interior da sala adjacente à loja do Museu. Como a caixa original foi perdida, elegeu-se esta expografia. Ainda que ela favoreça a visualização imediata dos planos do cenário, esta opção priva os espectadores da noção espacial de que estes grupos estavam contidos em caixas de presépio. Um fato relevante para a compreensão desta tipologia presepial. Assim, cabe ressaltar o cuidado que se deve ter ao expor os presépios, pois mais do que obras escultóricas, eles são compostos por outros elementos fundamentais. Tanto o cenário, quanto a estrutura que o abriga são partes essenciais da composição e não podem ser ignorados.

3.1.3) Presépio da Igreja de São José – Lisboa

Dentro da sacristia da Igreja de São José, localizada no largo da Anunciada, em Lisboa, existe um presépio setecentista montado em seu

armário original (Fig.128). O conjunto, com cerca de 165 cm de altura, 145 cm de largura e 85 cm de profundidade, possui um tamanho intermediário entre as composições monumentais encontradas nos conventos e monastérios e os núcleos instalados em caixas para a devoção doméstica.



FIGURA 128 – Presépio da Anunciada. Igreja de São José, Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio

Por sua estrutura não apresentar grande profundidade, ela priva o núcleo do tradicional 'palco cênico' existente em outros projetos lusitanos. Isso acaba por reduzir o espaço do primeiro plano e faz com que os personagens em adoração disponham-se em linhas laterais. Ademais, tem-se a sensação de que todo o cenário está comprimido e de que os terrenos são mais íngremes e adensados. A própria cena da Natividade fica solta na composição, sem o nenhum mecanismo de amparo. Apesar dos socalcos superiores remeterem ao ambiente da gruta, ele não possui espaço suficiente para abarcar todo o grupo, comportando apenas a orquestra dos anjos.

Mesmo sem um apresentar uma estrutura em ruínas junto ao episódio sacro, a composição do conjunto remete parcialmente à organização espacial do presépio da Madre de Deus, especialmente no que concerne ao arranjo das figuras do primeiro plano (Fig129). Como no complexo dos Ferreira, acompanhando o episódio da Natividade, existe uma orquestra de anjos; à direita, aparecem figuras femininas em Adoração; e à esquerda, encontram-se músicos foliões que se dirigem à Sagrada Família. Contudo, os personagens em Adoração apresentam uma movimentação com um caráter mais caricatural, o que poderia remeter sua autoria à Silvestre Faria Lobo (1725-1786). Como salienta Alexandre Nobre Paes (2007, p. 59): "artista referenciado por Cyrillo Volkmar Machado nas suas **Memórias** como imitador de António Ferreira e detestado por este.".



A) Primeiro plano do Presépio da Anunciada. Igreja de São José, Lisboa.



B) Primeiro plano do Presépio da Madre de Deus. Museu do Azulejo, Lisboa.

FIGURA 129 – Comparação da composição do primeiro plano dos presépios da Anunciada e da Madre de Deus.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrósio.

Fora os pastores, o conjunto dos músicos é o único grupo do presépio que alude às atividades cotidianas. Diferentemente de outros complexos lusitanos, o núcleo não enfatiza momentos laicos. Mesmo a fonte que aparece no centro mais próximo ao fundo da estrutura, não apresenta figuras do povo e serve apenas como local de passagem para o Cortejo dos Magos. Assim, a composição opta apenas por mostrar referências bíblicas. Além dos tradicionais episódios

do Anúncio aos Pastores, do Cortejo dos Magos, da Adoração dos Pastores, da Fuga para o Egito e do Massacre dos Inocentes, existentes nos complexos portugueses, ele apresenta a cena do Anunciação à Virgem (Fig.130). Esta ocorre nos socalcos à direita, acima da Natividade. Dentro de uma casa, próximo à janela e na presença do Espírito Santo, o Anjo faz sua aparição à Maria. O grupo destaca-se das demais figuras do presépio pelo requinte de sua policromia, a qual simula tecidos nobres por meio do uso de folhas de ouro e trabalhos esgrafiados. Somente outro arranjo apresenta um acabamento similar: o grupo da Fuga para o Egito. Isso poderia indicar que além de Silvestre Faria Lobo, outro autor atuara na composição, realizado estes dois grupos.



FIGURA 130 – Anunciação à Virgem. Presépio da Anunciada, Igreja de São José, Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrósio.

3.1.4) Presépio do Palácio de Queluz

Em contraposição à sobriedade bíblica existente no conjunto pertencente à Igreja de São José, em Lisboa, o núcleo situado no Palácio de Queluz é marcado pela abundância de eventos laicos (Fig.131). Além dos tradicionais episódios

bíblicos da Fuga para o Egito, o Massacre dos Inocentes, o Cortejo dos Magos e o Anúncio aos Pastores, a composição conta com diversas passagens cotidianas, tais como: o cortejo dos cegos, as lavadeiras, os músicos, os foliões, as brigas e o galanteio na fonte, a caçada, o pastoreio, dentre outros. Como Paes (2007, p. 64) enfatiza: "O número e a variedade de personagens é tão grande que é possível encontrar figuras que representam quase todas as ocupações e actividades populares da época". Provavelmente, este aspecto liga-se à sua finalidade catequética doméstica, já que o núcleo apresenta dimensões modestas[251], próximas às dos exemplares característicos daquela tipologia, além de diversas ornamentações florais e gramíneas.



FIGURA 131 – Presépio de Queluz. Palácio de Queluz.
Fonte – PAES, Alexandre Nobre. **O Presépio em Portugal**. Casal de Cambra: Calesdoscópio, 2007. p. 134.

[251] O presépio possui 75 cm de altura por 70 cm de largura e 53 cm de profundidade.

O conjunto apresenta uma série de particularidades. Ao centro, nos pés dos socalcos, o grupo da Natividade aparece dentro de um estábulo com estrutura palaciana íntegra, arrematada por um frontão. Dentre os eventos bíblicos, o episódio da Fuga para o Egito ocorre em dois momentos. O primeiro é verificado à direita da composição, próximo às estruturas arquitetônicas da cidade ao fundo. O grupo aparece no momento da fuga, dirigindo-se para fora da cidade em um movimento ascendente contrário à descida do Cortejo dos Magos na encosta. O segundo aparece no canto superior esquerdo, apresentando a Sagrada Família em um instante de pausa junto a uma fonte. Outra curiosidade refere-se ao pormenor técnico da representação da água no conjunto através do uso do vidro. Como Paes (2007, p. 64) ressalta: "Caso raro, as palhetas de vidro que definem a cascata estão intactas, documentando, assim, como se representava a água nos presépios.".

A diferença de outros núcleos, ele não apresenta figuras em escala. Tanto os personagens dos primeiros planos quanto os do fundo possuem dimensões próximas, que aliadas ao excesso de elementos gera uma composição movimentada. A este fator, soma-se a estreita profundidade que semelhantemente ao núcleo da Igreja de São José, comprime os planos frontais, acentuando agitação nos socalcos rochosos.

Ademais, a visualização das cenas ocorre em um ângulo de 180 graus, já que sua caixa contém vidros, tanto na parte frontal quanto nas laterais. Dessa forma, os diversos personagens da vida cotidiana, são visto de diversas posições, acentuando o jogo visual dramático. Todos estes detalhes revelam que seu autor pautava-se nos pormenores para desenvolver suas composições. Todavia, os estudos efetuados para revelar sua autoria não chegaram efetivamente a nenhuma conclusão definitiva. Ao que se sabe, o núcleo referir-se-ia à produção ocorrida após os trabalhos de Antonio Ferreira e anteriormente, à presença de Machado de Castro.

Apesar de não existir uma documentação, há indícios que o presépio tenha pertencido a D. Carlota Joaquina. Durante muitos anos o conjunto esteve nas mãos de particulares e, posteriormente, integrou o acervo do palácio.

3.1.5) Presépio da Basílica da Estrela – Lisboa

Na Basílica da Estrela, em Lisboa, encontra-se um exemplar idealizado pelo escultor Joaquim Machado de Castro. O presépio surgiu como desdobramento das promessas feitas pela Rainha Maria I por um filho. Ao ser atendida, a soberana edificou o convento carmelita do Santíssimo Coração de Jesus. As obras iniciaram-se em 1779 e, entre janeiro de 1781 e maio de 1885, o presépio foi executado para ocupar uma das salas do claustro. "Tal como ocorrera noutros conventos, como o da Madre de Deus, a obra foi criada para o espaço específico de uma **Casa do Presépio**, localizada no segundo piso do claustro sudoeste, na Sala Nobre." (PAES, 2004, p. 17)

O conjunto, um dos maiores produzidos em Portugal, foi colocado em uma estrutura mobiliária para presépio com aproximadamente 4 metros de altura, 5 metros de largura e 3,5 de profundidade (Fig.132), realizada pelo entalhador José de Abreu do Ó[252]. Ainda hoje, ele é um dos raros complexos monumentais passível de ser admirado na totalidade de seu cenário. Contudo, ele não apresenta a mesma leitura que possuía no século XVIII, quando se encontrava instalado no interior do convento. Ao ser transferido para a Basílica, ele foi privado da decoração integrada da "Sala do Presépio", que continha painéis de azulejo com cenas bíblicas narrando os acontecimentos anteriores e posteriores ao Nascimento do Cristo.

[252] Conforme o livro da Intendência das Obras Públicas (IAN/TT – Intendência das Obras Públicas, Livro Diário, Lv 97, 1783, 2 de Maio, *P a Real Igreja e Conv.to do SS.mo Coração de Jezus no Citio da Estrela*, fl.8), referência apresentada por Paes (2007, p. 75).

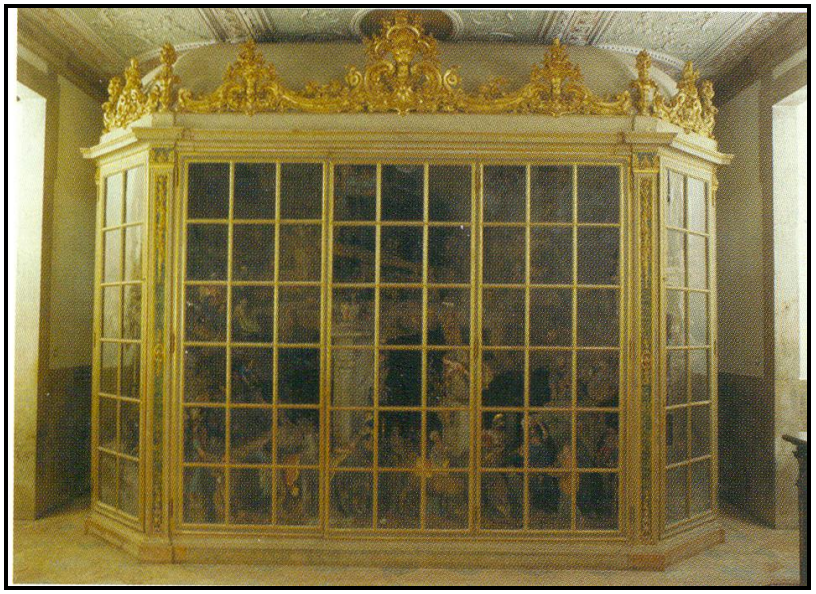


FIGURA 132 – Maquineta do Presépio da Basílica da Estrela. Lisboa
Fonte - PAES, Alexandre Nobre (org.). *Presépio da Estrela*. Lisboa: IPCR, 2004.

Observando-se a composição do cenário, notamos que toda a estrutura foi desenhada para enfatizar o episódio da Natividade. Como em um grande teatro o evento do nascimento de Cristo é posicionado no centro do espaço semicircular do primeiro plano, em uma espécie de gruta formada pelos socalcos rochosos, delimitados por ruínas arquitetônicas. A entrada, nesta espécie de palco, é dada pelas duas elevações laterais, as quais terminam em rampas e aberturas que permitem o acesso aos demais personagens. Cada uma das superfícies laterais conta com episódios da vida de Cristo, à esquerda, encontra-se a cena do Anúncio aos Pastores e à direita, a representação da Matança dos Inocentes; e estão posicionadas em uma altura próxima ao plano sustentado pelas ruínas que acolhem a Natividade. A partir deste plano, desenvolvem-se uma série níveis inclinados que se dirigem ao fundo da composição, o qual é revestido por uma tela que simula uma passagem gradual dos elementos tridimensionais do cenário e garante o ilusionismo espacial da profundidade (Fig.133).



FIGURA 133 – Detalhe do fundo da composição do Presépio da Basílica da Estrela. Lisboa
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Além dos episódios bíblicos[253] existentes no presépio, no fundo do cenário à direita, há um grupo de anjos que provavelmente pertencia ao grupo da Fuga para o Egito, que se perdeu devido às mudanças sofridas pelo conjunto.

Ao longo do cenário, as figuras, executadas em barro policromado com dimensões entre 5 e 80 cm, beneficiam um escalonamento em perspectiva. Entretanto, a própria articulação espacial da estrutura dificulta esse recurso ilusório. A distribuição da volumetria dos socalcos favorece um maior peso visual ao primeiro plano. Como as superfícies inclinadas desenvolvem-se somente quase após a metade da altura da maquineta, isso gera uma rápida condensação dos níveis superiores em contraposição ao vasto espaço inferior. Assim, o primeiro plano comporta figuras com cerca de 80 cm de altura, seguidas por personagens menores que ocupam os espaços rochosos do fundo e por exemplares ainda menores nas superfícies acima. De fato, a perspectiva foi planejada para ocorrer primordialmente pela elevação e não tanto pela profundidade do cenário. Dessa forma, a medida em que se sobe pelos planos inclinados as figuras reduzem drasticamente de tamanho. Todavia, devido a

[253] Anúncio aos Pastores, Adoração dos Magos, Adoração dos Pastores e Massacre dos Inocentes.

uma série de intervenções anteriores a composição não mantém um jogo perspectico em toda a sua volumetria.

Retornando ao centro da composição, próximo à cena do Nascimento, coexistem dois episódios: a Adoração dos Magos e a Adoração dos Pastores. O primeiro ocupa o 'palco' formado no primeiro plano e tem continuidade ao longo do cenário com a ocupação dos demais planos por seu cortejo (Fig. 134). De fato, esta é uma iconografia pouco usual em Portugal. O comum era os complexos conterem junto à Natividade, apenas a cena da Adoração dos Pastores, sem a presença da Adoração dos Magos. Em geral, estes apareciam nos planos posteriores, conduzindo o Cortejo. Essa inovação foi introduzida nos presépios lusitanos por Machado de Castro e, no caso deste complexo estaria relacionada ao fato de ser uma encomenda régia.



FIGURA 134 – Composição do cenário do Presépio da Basílica da Estrela. Lisboa
Fonte - PAES, Alexandre Nobre (org.). *Presépio da Estrela*. Lisboa: IPCR, 2004. p. .

Já o segundo grupo, o dos pastores em adoração, serve como elemento de transição para os demais personagens representados em suas atividades cotidianas. Ali encontramos grupos como o da Matança do Porco, da Fritada, das Lavadeiras, da fonte, do caçador, da taberna, dos jogadores de cartas, dos foliões, dentre outros (Fig.135). Todos ocorrem nas aberturas rochosas dos cantos e nos socalcos laterais e são mais visíveis através das portas laterais do móvel. Seu posicionamento e a pequena dimensão das figuras demonstram que as cenas cotidianas desarrolavam-se distantes dos eventos sacros e reforçam a predileção dos acontecimentos sacros frente aos episódios laicos nos presépios portugueses. Além disso, a escala diminuta servia para simbolizar a insignificância da natureza humana frente ao poder divido. Como, possivelmente, estas cenas eram as únicas passíveis de contemplação ao longo do ano, quando o restante da estrutura permanecia oculto através de cortinas, elas serviam justamente para reforçar os propósitos catequéticos da constante devoção, uma vez que a própria natureza, concebida pelo Criador e representada pelos rochedos circundantes tinha um peso visual muito maior que as pessoas que a habitavam.



A) Taberna



B) Lavadeira



C) Fritada



D) Matança do porco

FIGURA 135 – Algumas cenas cotidianas presentes no Presépio da Basílica da Estrela. Lisboa
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Diversos estudos apontam a estreita relação entre o uso de gravuras como fonte de inspiração para a realização de grupos escultóricos nos Presépios Portugueses. Com o presépio da Basílica da Estrela não foi diferente. Durante as investigações, decorrentes da intervenção de conservação-restauração pela qual o conjunto passou em 2004, os pesquisadores estabeleceram pontos de convergência com três gravuras. O grupo dos Magos foi inspirado na imagem *L'Adoration des Mages* gravada de Nicolas Dorigny, ainda que de forma

invertida (Fig.136); a figura do soldado romano, presente na cena da Natividade, assemelha-se ao desenho da *Adoração dos Magos* de Vieira Lusitano (Fig.137); e o grupo da Anunciação dos Pastores segue a gravura Les anges annoçant aux bergers la naissance de Jèsus Christ, de Jan Seanredram (Fig.138). (PAES, 2004, p. 20-21)

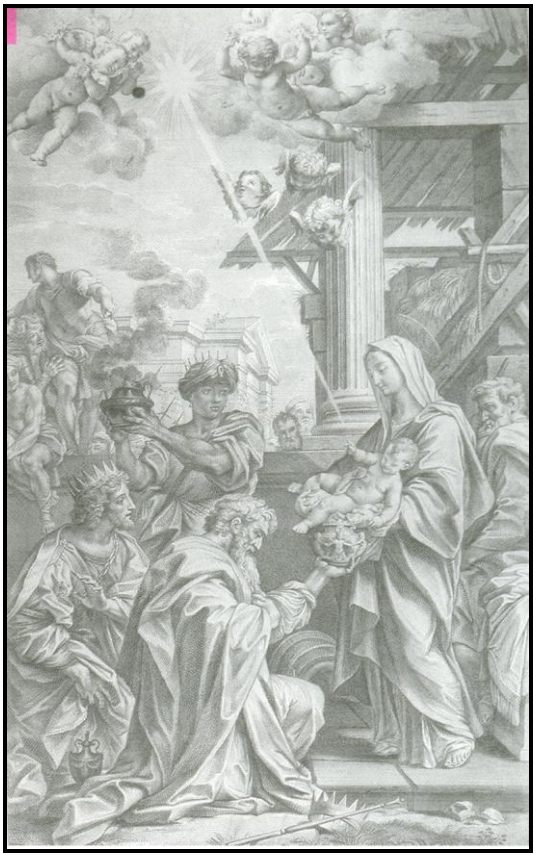
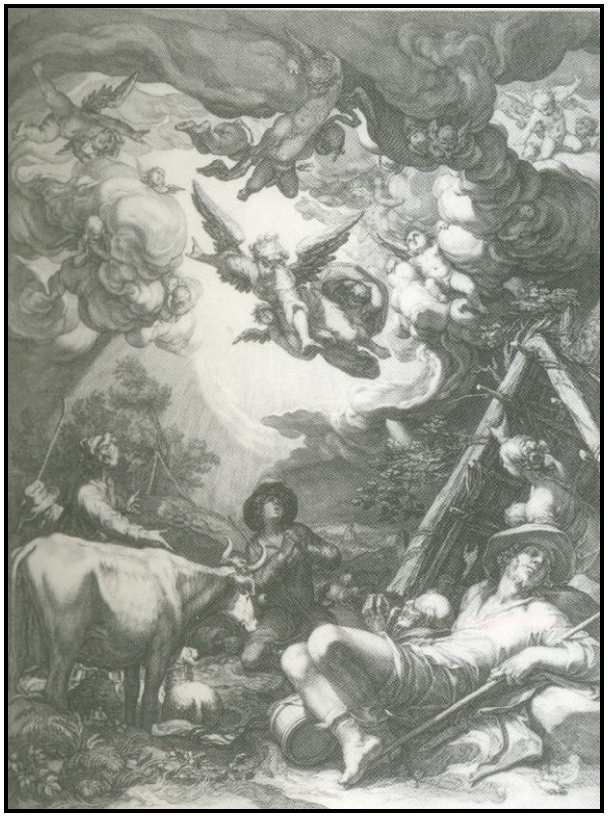




FIGURA 136 – Grupo da Adoração dos Magos grupo dos Magos foi inspirado na imagem *L'Adoration des Mages* gravada de Nicolas Dorigny.
Fonte - PAES, Alexandre Nobre (org.). *Presépio da Estrela*. Lisboa: IPCR, 2004. p.



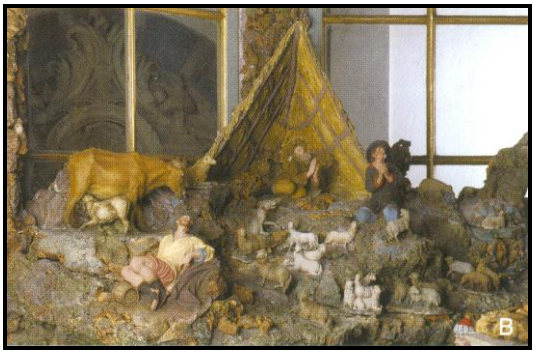
FIGURA 137 – Figura do soldado romano baseada a figura do soldado assemelha-se ao desenho da *Adoração dos Magos* de Vieira Lusitano realizado.
Fonte - PAES, Alexandre Nobre (org.). *Presépio da Estrela*. Lisboa: IPCR, 2004. p.
~



Anúncio aos pastores, gravura de Jan Seanredram



A) Grupo antes da restauração



B) Posicionamento após a restauração

FIGURA138 – Grupo da Anúncio aos pastores baseado na gravura *Les anges annoçant aux bergers la naissance de Jèsus Christ*, de Jan Seanredram.
Fonte - PAES, Alexandre Nobre (org.). *Presépio da Estrela*. Lisboa: IPCR, 2004. p.

Ainda, durante a intervenção de conservação-restauração, vários exemplares foram reposicionados. Como comenta o estudioso Alexandre Nobre Paes (2007, p. 75):

> Essa reorganização procurou devolver-lhe a configuração mais aproximada possível, à montagem original de Machado de Castro. Esta opção teve uma orientação estática, mas o principal objetivo foi devolver clareza ao discurso da composição, comprometido por uma série de intervenções que, ao longo do tempo, o foram distorcendo.

Dentre as ações executadas, houve um ajuste da distribuição dos personagens no primeiro plano que obstruíam a visualização da cena do nascimento. Assim, os Magos foram realocados e os demais elementos que não pertenciam ao Cortejo foram transladados para locais mais adequados. Outra mudança, dentre diversas outras sucedidas, ocorreu junto ao grupo do Anúncio aos Pastores, o qual foi reajustado segundo as diretrizes composicionais apresentadas na gravura de Jan Saendram (Fig.138). Apesar dos trabalhos de conservação-restauração terem readequado diversos personagens, algumas figuras não se ajustaram à distribuição perspectica. Notamos a falta de uma passagem gradual da escala em alguns grupos. Os exemplares que integram o Cortejo são um exemplo. À esquerda dos níveis escarpados, no final do terreno, próximo à plataforma inferior do conjunto do Anúncio aos Pastores, os exemplares não estão bem integrados com as figuras do primeiro plano. Outro conjunto, parcialmente desarticulado, é o das nuvens, em especial a nuvem localizada à direita[254]. A esse repeito, os relatórios dos trabalhos de conservação-restauração esclarecem a questão: "Embora, inicialmente, se tivesse pensado reposicioná-las, a sua dimensão e fragilidade e, principalmente, o modo de fixação à maquineta inviabilizaram essa tarefa,..." (PAES, 2004, p.42). Não obstante certos desajustes pontuais, as intervenções foram benéficas ao presépio e o núcleo ganhou maior visibilidade.

[254] Como apontam os estudos feitos durante as etapas de conservação-restauração: "Isto é patente na nuvem do extremo direito, onde se encontra o anjo que deveria fazer a **Anunciação aos pastores**, cena colocada no outro extremo do móvel. Nas duas nuvens centrais a sua justaposição não permite a total visibilidade de anjos e querubins". (PAES, 2004, p.42)

3.1.6) Presépio da Sé de Lisboa

Segundo a tradição, o presépio localizado na capela de São Bartolomeu na Sé de Lisboa foi encomendado por um Beneficiado de nome Oliveira para a Basílica Patriarcal. Por isso, o complexo também é conhecido como o "Presépio do Beneficiado Oliveira".



FIGURA 139 – Presépio da Sé de Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

O exemplar está montado dentro de uma caixa de presépio de médio porte[255] (Fig.139), datada de 1766 e assinada por Joaquim Machado de Castro. Contudo, existem dados controversos a este respeito e dúvidas se o artista a teria assinado. Primeiramente, ele jamais citou a obra da Sé nos apontamentos sobre seus trabalhos. Se por um lado fosse plausível que ele a citasse, já que o período de sua datação coincide com o momento de formação do artista, quando ele em atuava em Mafra auxiliando Alexandre Guisti e reportar tal feito seria motivo de grande prestígio; por outro lado, mesmo em uma empreitada importante como o conjunto da Basílica da Estrela, o artista não imbuiu sua assinatura. Ademais, as produções assinadas por ele apresentam duas tipologias. Em sua fase inicial ele assina *Joaquim Machado* e nas obras posteriores *Joaquim Machado de Castro*, mas não faz uso da forma *Joach. Machado Castro* que aparece na caixa do presépio. Isso que levanta dúvidas sobre a veracidade dessas informações. Por fim, na documentação da Igreja, a caixa só é mencionada pela primeira vez em um inventário realizado em 1887[256].

Buscando elucidar a questão o pesquisador Alexandre Nobre Paes levantou uma vasta documentação e obteve uma carta de 1883 que alerta para o estado de conservação da peça[257]:

> (...) a Capela, onde está o Presépio que neste gênero é uma rica peça, se acha muito arruinada, tendo por isso caído pedaços de estuque sobre o mesmo Presépio quebrando algumas das figuras, achava conveniente que em quanto se não concerta a capela se pudesse por cima dele uma rede de arame para evitar maior ruína (...).

Através desta descrição, fica evidente que naquele momento o presépio não possuía uma estrutura de proteção e o fato dela aparecer em um inventário

[255] A caixa possui aproximadamente 275 cm de altura, por 210 cm de largura e 115 cm de profundidade.
[256] *Inventario de todas as alfayas pertencentes a Santa Egreja Patriarchal de Lisboa*, 1887, Arquivo do Cabido da Sé de Lisboa, B-1-26, f.72v. *apud* PAES, Alexandre Nobre. *O Presépio em Portugal*. Casa de Cambra: Caledoscópio, 2007. p.70. nota 53.
[257] *Actas das Sessões Capitulares de 1844 a 1889*, Arquivo do Cabido da Sé de Lisboa, B-1-19, 10 Janeiro de 1873, fl. 46v. *apud* PAES, 2007, p.70-71.

poucos anos depois foi uma medida de conservação realizada na época. Provavelmente, dada a importância da figura de Machado de Castro no contexto artístico português, a inserção de sua assinatura na caixa recém-construída foi um recurso do momento para impor status ao núcleo.

Avaliando a distribuição dos elementos dentro da caixa, notamos como sua estrutura segrega do conjunto a nuvem com anjos que contém a figura de Deus Pai, localizada na parte superior. Assim, fica evidente que formato do móvel é uma adaptação, que não considerou a configuração do cenário do presépio e, por isso, deixou os componentes celestes apartados do restante da composição. É possível que este mobiliário já pertencesse à Igreja e fora reaproveitado, já que na primeira capela lateral à direita da entrada da edificação há um móvel com formato e decoração semelhante.

Como outros imponentes complexos portugueses, o núcleo desenvolve-se em um amplo cenário escarpado, o qual conta com uma espécie de palco central localizado no plano inferior. Ali, a cena da Natividade desenrola-se em dentro de uma estrutura em ruínas amparada pelos socalcos. Como em outras tipologias de presépios, esta estrutura seria uma referência à geografia local como Paes (2007, p. 72) enfatiza:

> Nas peças nacionais a composição é concebida como um espaço cênico, com a Natividade na base, dois eixos laterais de deslocação, mais ou menos simétricos, e planos secundários dispostos em socalcos, criando uma perspectiva aérea que permite ver o que se passa no horizonte. Esta disposição quase reflete a cidade, conforme observou um viajante setecentista que, à entrada da barra do Tejo, refere[258]:
>
> > *"(...) A montante, o rio alarga. (...) Daí se vê Lisboa, que, erguendo-se como um soberbo anfiteatro, pela sua elevação, pela extensão e por uma aparente simetria natural, oferece um dos mais belos panoramas do mundo (...)".*

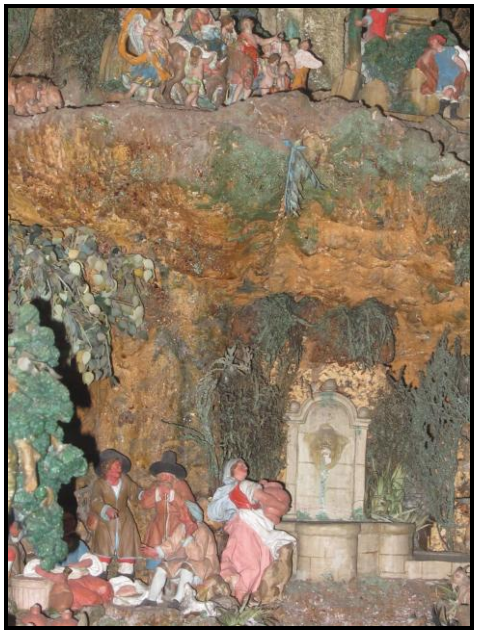
No caso do presépio da Sé, além dos eventos bíblicos, há uma grande profusão de relatos laicos. Já no primeiro plano, junto aos pastores em

[258] *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1989. p.38.

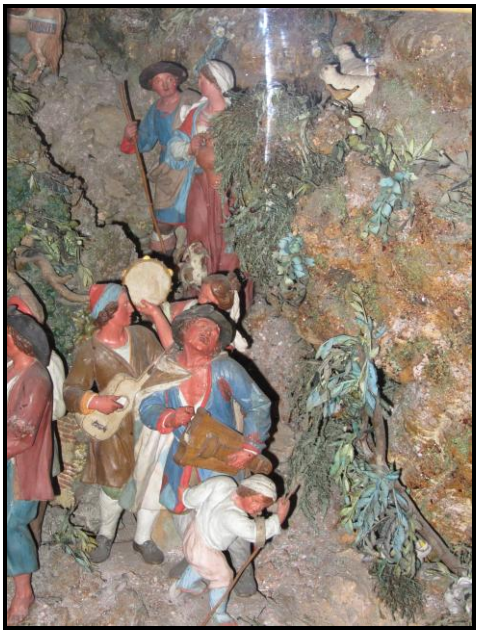
adoração, aparecem elementos do cotidiano como a cena à esquerda que apresenta um menino fazendo travessuras e dando cambalhotas ou à direita que traz um episódio galante, com o tocador de flauta e a mulher a dançar (Fig.140). Distribuído ao longo do rochedo escapado, notamos outros grupos em seus afazes pastorando, pescando, recolhendo água junto à fonte, caçando, lavando roupas, conduzindo o gado, seguidos dos demais episódios corriqueiros como refeições ao relento, cenas pastoris próxima a cachoeiras, o cego a tocar sanfona e a Matança do Porco (Fig.141).



FIGURA 140 – Detalhe do primeiro plano da composição do Presépio da Sé de Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



A) Ida a fonte



B) Sanfoneiro cego



C) Cachoeira



D) Matança do porco

FIGURA 141 – Algumas cenas cotidianas presentes no Presépio da Sé de Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Dentre os eventos sacros, como é comum a outros presépios lusitanos, o episódio da Adoração dos Pastores ganha destaque no primeiro plano. O Menino é apresentado pela Virgem, assistido por uma Orquestra de Anjos que tocam instrumentos eruditos como harpa, órgão e violinos. Descendo pela a encosta existe um longo Cortejo que acompanha os Magos, ocupando toda a

linha central do cenário. À esquerda, na segunda metade da estrutura compositiva surge a cena do Anúncio aos Pastores, a qual ocorre amparada por uma cabana próxima a uma torre. Em contraposição, à direita, transcorre a cena da Fuga para o Egito, dentro de uma iconografia inusitada. Baseada nos textos Apócrifos, ela apresenta a entrada da Sagrada Família em Heliópolis, com a conseqüente queda dos ídolos pagãos de seus pedestais (Fig.142). Esta representação incomum a outros presépios portugueses teria uma finalidade particular, hoje desconhecida. A esse repeito Paes (2007, p. 72-3) discorre[259]:

> Esta descrição foi utilizada no Teatro de Mistérios, estando, talvez por isso, presente em numerosas pinturas. Nesta cena do presépio, a Sagrada Família rodeada de um cortejo de anjos e querubins, aproxima-se de um espaço arruinado de gosto classicizante, em que a caracterização egípcia é dada pela presença de um obelisco, repleto de inscrições simbólicas. O tratamento plástico da cena e o seu destaque no contexto do presépio indiciam uma intenção específica, cujo significado se desvanece por falta de suporte documental referente à encomenda. Resta-nos, assim, admirar o equilíbrio da composição e a expressividade de seus intervenientes."

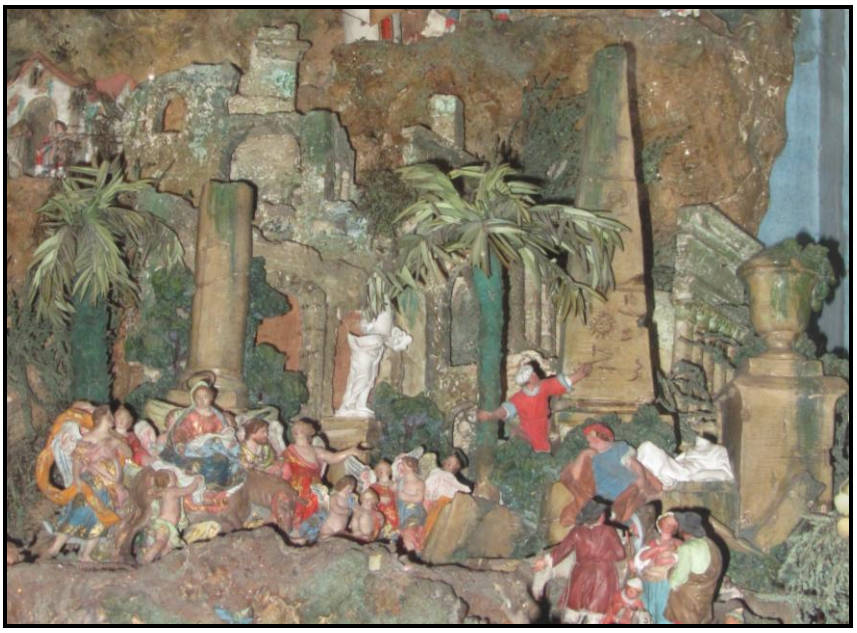


FIGURA 142 – Fuga para o Egito. Presépio da Sé de Lisboa.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

[259] PAES, Alexandre Nobre. *O Presépio em Portugal*. Casa de Cambra: Caledoscópio, 2007. p.72-3.

3.1.7) Presépio dos Marqueses de Belas – Lisboa (Museu Nacional de Arte Antiga)

O Presépio dos Marqueses de Belas (Fig.143), hoje pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, refere-se à última fase da produção lusitana. Seu nome advém da atribuição de um Grupo Mouro[260] existente na composição a um retrato dos membros da família dos Marqueses de Belas: nas figuras de seu primeiro Marquês, D. José Luiz de Vasconcelos e Souza (1740-1812), sua esposa, D. Maria Rita de Castello Branco Correa e Cunha (1769-1832) e seus dois filhos, D. João e D. Guiomar. Conforme Paes (2007, p. 84) esclarece:

> No entanto, é provável que esta tradição não tenha fundamento pois, no presépio de São Vicente de Fora, existe uma figura feminina muito semelhante à da suposta Marquesa de Belas. Ainda que aqui também aparente tratar-se de um retrato, devido à sua qualidade escultórica, não podemos afirmar, com certeza, a sua identidade. De qualquer modo, ainda que a datação do presépio de São Vicente seja incerta, ela será anterior ao presépio encomendado por José Joaquim de Castro, pelo que a figura já não poderia ser um retrato de D. Maria Rita de Castello Branco.

O conjunto de Belas foi encomendado por José Joaquim de Castro a Joaquim José de Barros (1762-1820) no início no século XIX. Conhecido como *Barros Laborão, o artista* substituiu Alessandro Giusti na direção da *Escola de Mafra* e foi discípulo de Machado de Castro. Provavelmente, ele trabalhou com seu mestre no presépio da Basílica da Estrela e ganhou a experiência necessária para conduzir grandes complexos. Contudo, sua intervenção criativa para conduzir a montagem da cenografia foi interrompida devido a divergências ocorridas com o encomendante, como atesta uma carta de 3 de fevereiro de 1807[261]:

[260] Atribuído ao artista José Joaquim de Barros.
[261] DORNELLAS, Afonso de. *Presépios Notáveis* in *Elucidário Nobiliárquico- Revista de História da Arte*, vol. II, n^{0} V. Lisboa, 1929. p.155 apud PAES, Alexandre Nobre. *O Presépio em Portugal*. Casa de Cambra: Caledoscópio, 2007. p.81.

> (...) Deve também saber que eu só julguei necessária a sua direcção enquanto o supus com honra; as no momento em que me dirigiu a sua carta tão petulante, e caluniadora, logo imediatamente dispensei a sua direcção, e com tanta felicidade que prontamente se concluiu tudo conseguindo o bom arranjamento da obra com o dazarranjamento de muitas cousas que vossa mercê tinha ordenado, e portanto não quero que fique com a vaidade de julgar necessária a sua direção. (...) como viu que com as suas figuras iam emparelhar outras que haviam indispensavelmente receber louvores (como realmente tem recebido); não pôde por isso sofrer, (...). (DORNELLAS, 1929, p. 155).

Através deste documento, fica patente que os motivos das desavenças advinham das dificuldades de se conciliar peças de diferentes procedências com o ego do artista, que insistia em evidenciar sua própria produção em detrimento dos demais exemplares. Outras correspondências[262] esclarecem que seu encomendante adquiriu figuras pertencentes a núcleos pré-existentes que foram desmontados e estavam disponíveis para a venda no mercado. Tal interferência desagradou Barros Laborão.

Mais do atribuir a seu caráter genioso, como o fez José Joaquim de Castro em sua carta, podemos supor que o artista desagradou-se das concepções leigas de seu encomendante que demandava a presença de mais figuras do que o necessário para o discurso, além da inserção de exemplares não condizentes com a escala prevista.

[262] Cartas datadas de 7 de Julho de 1805 e 14 de dezembro de 1806.



FIGURA 143 – Presépio do Marques de Belas. MNAA, Lisboa.
Fonte – PAES, Alexandre Nobre. **O Presépio em Portugal.** Casal de Cambra: Calesdoscópio, 2007. p. 80.

Quando avaliamos a composição, tais divergências técnicas são inequívocas. Notamos que o núcleo apresenta uma série de desajustes no que concerne à distribuição espacial, à escala das figuras e ao grande número de peças que poluem o campo visual, sobressaindo a noção que todo o cenário está comprimido dentro de um móvel de dimensões modestas para a proposta do conjunto.

3.2) PRESÉPIO LUSITANOS E NAPOLITANOS: apontamentos sobre seus aspectos históricos, construtivos, iconográficos e cenográficos

Ao abordarmos a produção de presépios é inevitável realizarmos uma comparação com as composições napolitanas. No caso das representações lusitanas, esta aproximação é facilitada pelo fato delas terem se desenvolvido a partir de um viés italiano direto. Sabe-se que por volta de 1741, D. João chamou a sua corte o jovem italiano Alessandro Giusti, para realizar esculturas em cerâmica para os mosteiros de Mafra e Lisboa. Este artista acabou por ensinar sua arte aos barristas locais e a fundar a escola de Mafra que teria como seguidor o célebre escultor Joaquim Machado de Castro. Tal como em Nápoles, os exemplares portugueses eram montados em cenários amplos, podendo conter centenas de figuras distribuídas em planos escalonados e perspectivados. Outro ponto de convergência com a produção napolitana estava na ambientação cenográfica próxima aos aspectos da geografia local e na presença de figuras representando os tipos e as tradições regionais. Além de certas figuras recorrentes na maioria dos presépios lusitanos, tais como, o tocador de sanfona e a velha corcovada, à semelhança de Nápoles, encontramos outros episódios do cotidiano urbano como: o grupo das lavadeiras, o grupo de pessoas à mesa jogando, comendo ou bebendo, a fonte com namorados, dentre outros. Alguns pormenores encontrados nas composições eram tipicamente portugueses tais como, a Matança do Porco ou o grupo dos Cegos, que aludia à presença constante da Irmandade dos Cegos, também conhecida como a Irmandade do Menino Jesus, dentro do ambiente urbano.

Todavia, as semelhanças com o Presépio Napolitano encerram-se aí. Enquanto em Nápoles a representação da Natividade parece ser um evento ocorrido dentro do cotidiano da cidade, nos Presépios Portugueses, além das tipologias locais que se dirigem a cena da Natividade, articulam-se pelo cenário diversas cenas bíblicas narrativas da Infância de Cristo. É freqüente cenas como a Anunciação, o Sonho de São José, a Visita a Santa Isabel, a Adoração

dos Magos, a Circuncisão, a Apresentação do Menino no Templo, a Fuga para o Egito, Ordens de Herodes, Matança dos Inocentes e Jesus entre os doutores e por vezes, episódios do Antigo Testamento, como presente no Presépio do Bussaco[263]. Fato que não ocorre nas montagens atuais napolitanas (Fig.144). Contudo, há indícios da possibilidade da utilização de episódios bíblicos nos junto aos núcleos napolitanos, em especial as cenas da Paixão. Dois fatos corroboram com tal hipótese: a existência de dois exemplares napolitanos com cenas da Paixão pertencentes ao Bayerishen Nationalmuseum em Munique e as descrições de XXX, realizadas no período da Quaresma. De posse dessas duas informações, acreditamos que os núcleos presepiais napolitanos fossem utilizados também no período da Páscoa para abarcar uma narrativa da vida e morte de Cristo. Com o passar do tempo, hipnotizamos que esta tradição caiu em desuso e por isso, as cenas da Paixão não sejam tão usuais. Provavelmente, muitas delas tenham sido desmontadas e suas figuras tenham sido reutilizadas como personagens diversos das cenas dos conjuntos atuais. Todavia, esta é apenas uma especulação que pretendemos investigar futuramente.

[263] Neste conjunto aparecem as cenas de *Judite com a cabeça de Holofernes* (Jdt 13, 6-9) e de *Sansão lutando com o Leão* (Jz 14, 5-6).









A) Presépios Napolitanos – a reprodução de cenas cotidianas (Taberna, Verdureiro, Ferreiro,etc.)sobrepõe-se às representações canônicas.

Fonte – WALKER, José Roberto (org.). *O Presépio Napolitano de São Paulo*. São Paulo: Retrato Publicidade, 2002.

B) Presépios Portugueses – Predomínio de predomínio dos temas bíblicos como a Anunciação a Maria, a Fuga para o Egito e a Matança dos inocentes.

Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio

FIGURA 144 – Comparação entre a presença de grupos sacros e eventos laicos nos presépios napolitanos e portugueses.

Outro ponto iconográfico importante é o posicionamento do grupo dos Magos. Se nos presépios napolitanos eles aparecem junto ao Menino, em um momento de Adoração, nos conjuntos lusitanos, eles raramente se encontram nesta posição[264], ficando renegados aos planos posteriores da composição, onde tratam do episódio do caminhar em direção à gruta; sendo realçados pela

[264] Segundo o pesquisador Alexandre Nobre Paes (2007, p. 36), o grupo da Adoração dos Magos apareceria apenas nos seguintes conjuntos: da Basílica da Estrela, da Casa Museu Fernando de Castro, no Porto, do Museu de Arte Sacra e Etnologia de Fátima, no presépio Kameneski do Museu Nacional de Arte Antiga e no presépio do Museu Municipal de Covilhã.

presença do Cortejo que os seguem. O próprio conjunto do Cortejo tem concepções diferenciadas nesses dois segmentos da arte presepial. Nos complexos napolitanos o Cortejo aparece no plano frontal logo atrás dos Magos em Adoração. Geralmente, eles trazem consigo uma banda de orientais e demais episódios e personagens, tais como pajens, odaliscas, turcos, para desenvolver o tema do exótico. Já nas composições lusitanas, à frente do Cortejo existem trombeteiros e porta-estandartes e seu séquito é desprovido de figuras femininas (Fig.145).



A) Detalhe do Cortejo dos Magos nos presépios napolitanos. Presépio Cuciniello, Museo di San Martino, Nápoles.



B) Exemplo do Cortejo dos Magos nos presépios lusitanos. Presépio da Sé de Lisboa.

FIGURA 145 – Comparação entre o Cortejo dos Magos nos presépios napolitanos e portugueses.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Ainda, nos núcleos portugueses é freqüente a presença no céu da figura Deus Pai ladeado por anjos. Apesar, desse grupo também ter ocorrido nos conjuntos napolitanos, após o oitocentos, ele desapareceu de suas composições, restando apenas o agrupamento dos anjos em vôo com seus instrumentos musicais.

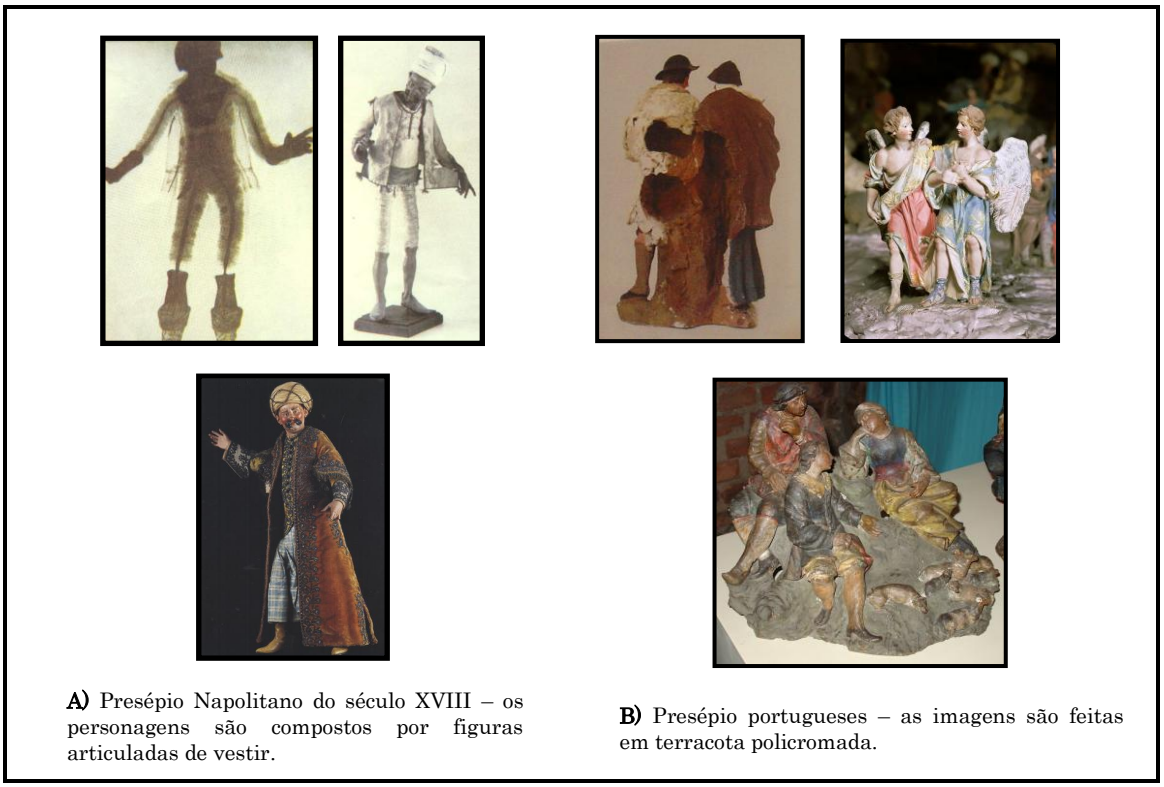
Por priorizarem os eventos sacros, a cenografia dos conjuntos lusitanos enfatiza a Natividade e, por conseqüência, a gruta é posicionada no ponto de convergência central dos demais grupos. Nos Presépios Napolitanos, o jogo cênico é outro. O evento do nascimento de Cristo mistura-se aos demais

acontecimentos cotidianos da cidade. Isto está diretamente ligado com os propósitos de cada um destes presépios. Nos Presépios Portugueses as passagens cotidianas servem como exemplo para impulsionar os fiéis, arrebatar suas emoções e funcionar como elementos pedagógicos. Cardoso (2003, p.12) reforça:

> A riqueza cenográfica ilustra o tema como se de um sermão se tratasse. Não substitui a palavra explicativa, mas visualiza o mistério convidando à sua compreensão. É como se o espectador assistisse à representação de um mistério e fosse convidado a entrar também na ação representada no palco.

Em Nápoles, seu intuito liga-se mais ao mecenato e a competição burguesa em possuir belos núcleos para marcar sua posição social dentro de um ambiente devocional. Após meados do século XVIII, os núcleos napolitanos ampliaram as composições e passaram a ser uma verdadeira enciclopédia de tipos e costumes, contando inclusive com descrições caricatas.

Atentando para a técnica construtiva das figuras que compõem o cenário, notamos outro contraponto. Os conjuntos napolitanos possuem personagens vestidos com costumes sobre corpos revestidos em arame e estopa ligados a cabeças e membros feitos em barro ou madeira, ao passo que nos portugueses as figuras são realizadas em barro policromado (Fig. 146). Neste ponto, os presépios lusitanos teriam uma maior proximidade com os exemplares italianos sicilianos e bolonheses e não napolitanos. Esta diferenciação desdobra-se em outra questão.



A) Presépio Napolitano do século XVIII – os personagens são compostos por figuras articuladas de vestir.

B) Presépio portugueses – as imagens são feitas em terracota policromada.

FIGURA 146 – Comparação da técnica construtiva dos presépios napolitanos e dos portugueses.

Nos presépios lusitanos, diversas pesquisas já apontaram o uso de gravuras como modelos para a execução dos grupos. Em Nápoles, este tipo de estudo torna-se mais complexo. Por serem feitas em barro, as peças portuguesas não tem a mobilidade que os exemplares napolitanos possuem. Assim, elas facilitam a identificação formal com os modelos que serviram de inspiração. Já, nos exemplares napolitanos, a relação não é tão direta, pois a identidade visual só pode ser procurada na fisionomia dos rostos, uma vez que os personagens podem ser ajustados para serem expostos em diferentes posições. Um exemplo da convergência entre a produção escultórica e as figuras de presépio seria o Rei Baltazar produzida por Giuseppe Sanmartino. Ao que tudo indica, a figura de presépio serviu como modelo experimental para a

solução dada para barba da figura de *Aronne* (1787-1792; tav. 34b) localizada no portal da Igreja dei Gerolamini, em Nápoles (Fig. 147).



FIGURA 147 – Relação entre a produção presepial e escultórica napolitana.
Fonte - BORRELLI, Gennaro. "Personaggi e scenografie del Presepe Napoletano". Napoli: Tullio Pironti editore, 2001.. p. 152 e 153.

A respeito da composição formal do cenário, como bem coloca Paes (2007), também existe diferença entres as ambientações napolitanas e portuguesas. A estrutura cênica dos Presépios Napolitanos, em especial dos núcleos produzidos após o terceiro quartel do século XVIII, remeteria a uma forma triangular ou cônica, enquanto os exemplares lusitanos desenvolver-se-iam dentro de um esquema radioconcêntrico. Observando os exemplares napolitanos percebemos que toda a cenografia converge para um ápice em que a cena da Natividade é

representada. Apesar de várias cenas urbanas não se dirigirem, muitas vezes, diretamente a Natividade, essas se integram plano a plano ao Cortejo dos Magos que acende em direção à Sagrada Família. Já nos exemplares portugueses, a Sagrada Família localiza-se no centro da composição e ao invés dos conjuntos de personagens organizarem-se em direção a um ápice, eles irradiam de todos os pontos do cenário em direção a Natividade que fica posicionada em uma espécie do centro cênico de um palco. Esta característica do presépio, de trabalhar como um grande anfiteatro cujo centro de seu palco abrigaria a Natividade, parece ser uma particularidade instigante dos exemplares portugueses. Apesar dos exemplares napolitanos no final do século XVII e início do século XVIII terem articulado a cena da Natividade no centro da composição como um teatro, esta cena jamais foi posicionada em um cenário escarpado e composto por planos sinuosos no fundo que conduziam os diversos grupos como ocorria nos exemplares lusitanos (Fig. 148). Segundo o estudioso Arnaldo Pinto Cardoso (2003, p. 17): "Os carreiros tortuosos em direcção à gruta simbolizam todos os caminhos dos homens, do Antigo ao Novo Testamento, da Mesopotâmia ao Egipto, da Babilônia ao Império Romano".





A) Presépios Napolitanos sua estrutura cênica remete a um esquema cônico ou triangular, em que todos os personagens, convergem para um ápice onde está localizada a cena da Natividade, com forte evidência a cena do cortejo dos Magos.





B) Presépios Portugueses o espaço cênico possui um esquema radiocêntrico, em que a Sagrada Família ocupa um espaço centralizador com a Adoração dos Pastores em primeiro plano e a cena da Adoração dos Magos localizada mais ao fundo.

FIGURA 148 – Comparação entre a estrutura dos cenários dos presépios napolitanos e dos portugueses.

3.3) PRESÉPIOS ESPANHÓIS

Como em toda a Europa, a produção presepial espanhola desenvolveu-se inicialmente através dos esforços franciscanos e estive ligada à devoção religiosa nas igrejas, conventos e monastérios. Um exemplo desta fase é um conjunto procedente do Convento Franciscano de Jesus[265] que atualmente se encontra na Iglesia de La Anunciación del Hospital General, em Palma de Mallorca (Fig. 149). Segundo Rudolph Berliner, as figuras dos anjos músicos, de São José e da Virgem seriam datadas de 1480 e os pastores por volta de 1530-40 (GIL, MÁRQUEZ, 2001, p.11-12).

[265] Situado fora dos muros de Palma de Mallorca.



FIGURA 149 – Presépio Iglesia de La Anunciación del Hospital General, em Palma de Mallorca.
Fonte - http://belenlamilagrosa.wordpress.com/fotos/03-fotos-de-belenes-historicos/.

Outra característica desta primeira etapa foi sua forte ligação com a produção retabular. Dois modelos co-existiram no século XV. De um lado, havia figuras destacadas que integravam retábulos, como foi o caso da Natividade pertencente ao Retábulo de Nossa Senhora de Belém de Carrión de los Condes (Fig. 150) ou do Retábulo da Catedral de Toledo, produzido entre o final do século XV, início do XVI (fig. 151). Estes conjuntos, cuja finalidade era ornar os retábulos, apresentavam temas ligados ao Nascimento de Cristo, o Anúncio aos Pastores, a Adoração dos Pastores e dos Magos, a Circuncisão e a Matança dos Inocentes. De outro lado, existiam presépios isolados, como o existente na Catedral de Léon (Fig. 152), o qual derivava dos modelos retabulares e se desenvolvia no momento em que o tema da Natividade fazia a transição do relevo para os cenários com figuras independentes. Assim, surgiam cenas compostas por figuras de vulto conectadas entre si pelos próprios elementos cenográficos ou por uma base, como notamos naquela representação.



FIGURA 150 – Presépio pertencente ao Retábulo de Nossa Senhora de Belém de Carrión de los Condes.
Fonte
http://webs.ono.com/carrioncondes/belenn.htm.



FIGURA 152 – Presépio pertencente à Catedral de Leon.
Fonte – Foto Cristine DeCarli.



FIGURA 151 – Retábulo da Catedral de Toledo.
Fonte
http://www.fotothing.com/BonusEventus/photo/6fda0a9de73499b99bb66fedaad37c9c/

Ambos os grupos apresentam uma forte influência flamenga. De fato, a Espanha teve duas fontes de inspiração distintas. Ao sul, na área da Andaluzia, houve uma abertura às tendências italianas e, ao norte, em especial na região de Castela e Leon, às tradições flamengas. Conforme Arbeteta (1991, p.6) esclarece:

> La influencia flamenca compite con la italiana y, a través de las vías comerciales, especialmente el mercado de la lana, se importan directamente de Flandes obras terminadas, como el tríptico de la

> Navidad de Santibáñez de Zarzaguda, en Burgos, con modelos que, dada su perfección, causan gran impacto en el ámbito artístico.[266].

Apesar de existirem relatos de conjuntos entre os séculos XIV, XV e XVI, foi após meados do século XVII que a produção espanhola ganhou notoriedade. Neste momento, houve um predomínio de exemplares realizados em cera, cerâmica e papel. Em geral, a época foi marcada pela preponderância da influência da tradição italiana. Além disso, devidos aos materiais utilizados serem de baixo custo e permitirem uma rápida execução das peças, eles auxiliaram na difusão do culto da Natividade dentro do âmbito doméstico. Por outro lado, dada a sua fragilidade grande parte dessa produção foi perdida, gerando lacunas no conjunto das obras executadas no período. Contudo, ainda, existem peças representativas. Arbeteta (1991, p.7) aponta:

> Las figuras de cera podían ser de tamaño minúsculo, propias para adornar medallones y joyas de pecho, con el Niño Jesús entre pajas minuciosamente modelado, que ocupa la ventana de una joya con diamantes conservada en el Museo Nacional de Arte Decorativas. Las figuras de los teatinos tampoco solísan ser muy grandes, pero estaban tratadas en detalle, a veces con cabellos artificiales y vestimentas de seda engomada y pintada, adornada con oropeles. En este estilo se conservan algunas obras dispersas, siendo las más importantes el teatino de El Escorial realizado por el fraile mercedario Eugenio de Torices (activo en la segunda mitad del siglo XVII), el del Convento de la Encarnación de Madrid, obra del mismo autor, al igual que el mueble relicario procedente del Convento de Agostinas Recoletas de Madrid.[267]

[266] "A influência flamenga compete com a italiana e, através das vias comerciais, especialmente o mercado de lã, importam-se diretamente da Flandres obras prontas, como o trítico da Natividade de Santibánez de Zarzaguda, em Burgos, com modelos que dada a sua perfeição, causam grande impacto no ambiente artístico.". Tradução da autora.

[267] "As figuras de cera podiam ser de tamanho minúsculo, próprias para ornarem medalhões e joias de peito, com o Menino Jesus entre palhas minuciosamente modeladas, que ocupa a abertura de uma joia com diamante conservada no Museu Nacional de Artes Decorativas. As figuras dos expositores tão pouco poderiam ser muito grandes, mas eram tratadas em detalhe, as vezes com cabelos artificiais e vestimentas em seda engomada e pintada, adornadas com ouropel . Com este estilo conservam-se algumas obras dispersas, sendo as mais importantes o expositor do Escorial, realizado pelo frei da misericórdia, Eugenio de Torices (ativo na segunda metade do século XVII), e do Convento da Encarnación de Madrid, obra do mesmo autor, igualmente o móvel relicário procedente do Convento das Agostinas Recoletas de Madrid". Tradução da autora.

Da mesma forma, como em outras localidades, os principais mestres presepistas eram importantes escultores que trabalhavam em obras monumentais. Dentre eles, destacam-se: La Roldana, em Sevilha; Ramón Amadeo, em Barcelona; Francisco Salzillo, em Murcia; e José Ginés, em Valência.

Uma exceção foi o madrileno Eugenio Gutiérrez Torices (?-1709), o qual não esteve ligado a nenhuma grande escola escultórica. O artista era um religioso que no interior da vida monástica, da segunda metade do século XVII, produziu obras de arte em miniatura feitas em cera e vestidas[268]. Um relicário, pertencente ao Museu Nacional de Artes Decorativas em Madrid, é um belo exemplar que ilustra sua produção (Fig. 153). O móvel divide-se em pequenas caixas, com aproximadamente de 32 cm de altura por 22 cm de comprimento, as quais narram seis episódios dedicados à vida da Virgem: o Casamento com São José, a Anunciação do Anjo à Virgem, a Visita a Santa Isabel, a Adoração dos Pastores, a Adoração dos Magos e a Fuga para o Egito. Todas as cenas possuem um forte caráter realista e são ornamentadas com conchas, flores, galhos secos e espelhos, em uma linguagem próxima aos trabalhos produzidos em conventos para a devoção feminina. Cabe uma resalva quanto às flores que ocupam as janelas inferiores e o jarro no centro do quadrante superior, os quais são intervenções posteriores. Nestes locais, o programa iconográfico representaria as Cenas da Paixão, com a Crucificação na parte central. Isto é plausível de se inferir, já que diversos conjuntos trazem episódios relativos à vida de Cristo desde a Natividade até a crucificação e em uma das janelas inferiores do conjunto existe um grupo remanescente que trata do episódio da Oração no Horto.

[268] A técnica assemelha-se às peças produzidas na região da Baviera e do Tirol, em especial os exemplares conventuais, os quais eram frequentemente manipulados e vestidos pelas irmãs como forma de manifestação e renovação de sua fé.



FIGURA 153 – Oratório. Eugenio Gutiérrez Toricés. Século XVII. Museu Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Contemporânea de Eugenio Torices, Luisa Roldán (1754-1704), conhecida como *La Roldana*, foi uma importante escultora que trabalhou para a corte de Carlos II, executando esculturas em terracota policromada. Filha do escultor Pedro Roldán, considerado o último escultor sevilhano de renome do século XVII, ela trabalhou na oficina do pai até ser nomeada escultora de câmara em 1695. Sua obra foi marcada pela sensibilidade feminina que levou a produção de trabalhos delicados, principalmente nos exemplares de pequeno formato, imbuídos de ternura e sutileza na representação dos tons da carnação.

Neste período, ainda se destacaram Pedro Duque Cornejo (1678-1757), sobrinho de *La Roldana* e, na Andaluzia, José Risueño (1665-1732), o qual trabalhou peças em barro, madeira e pedra.

Durante o século XVIII, as relações entre a produção espanhola e as influências italianas, especialmente napolitanas, fortaleceram-se. Desde o século XV, existem peças que trazem esta ligação. Como Gil e Márquez (2001, p. 12) apontam a cerca do núcleo pertencente à Iglesia de La Anunciación del Hospital General, "se ha establecido el parentesco de este pesebre con algunos

italianos, fijos, que corresponden a finales del siglo XV o principios del XVI, y en especial con el de San Giovanni a Carbonara, de Nápoles…"[269]. E complementam: "Es destacable esta conexión, pero de mayor importancia son los reflejos que aquel modelo napolitano sugirió, en intensidad variable, sobre los belenes fijos de varios conventos franciscanos en las Baleares."[270] (GIL, MÁRQUEZ, 2001, p. 12) A própria corte, desde os tempos de Felipe II até seus sucessores no seiscentos, reuniu diversos conjuntos, alguns com características típicas de certas regiões italianas, como foi o caso do Presépio de coral, hoje conservado no Convento de las Descalzas de Madrid, realizado por Antonio Ciminello em Trapani, Sicília, e doado a Felipe II em 1570 (Fig. 154).

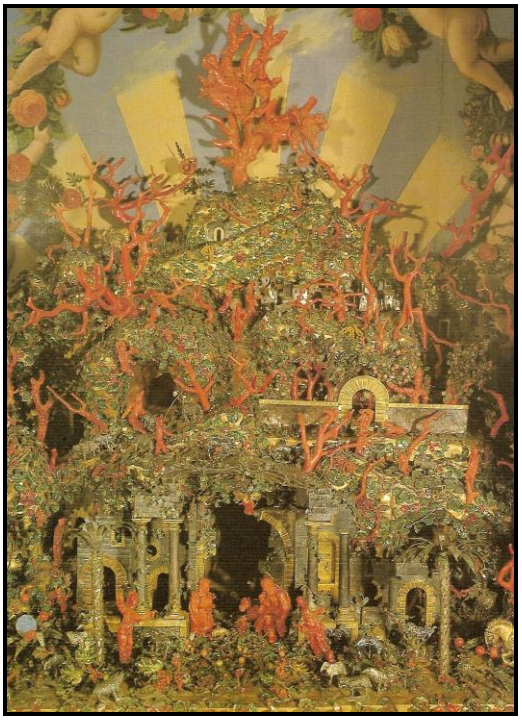


FIGURA 154 – Presépio de coral. Antonio Ciminello em Trapani, Sicília. Convento de las Descalzas de Madrid, Madrid.
Fonte – http://belenlamilagrosa.wordpress.com/fotos/03-fotos-de-belenes-historicos/#.

[269] "Estabeleceu-se a relação deste presépio com alguns italianos, fixos, correspondentes ao final do século XV ou início do século XVI, em especial ao de San Giovanni a Carbonara, em Nápoles". Tradução da autora.
[270] "É notavel esta conexão, mas de maior importância são os reflexos que aquele o modelo napolitano sugeriu, em diferentes graus, sobre os presépios fixos de vários mosteiros franciscanos, nas Ilhas Baleares". Tradução da autora.

No século XVII há relatos de peças enviadas de Nápoles para integrar coleções ibéricas. Como Isabella Di Liddo (2007, p. 162) constata:

> De la reciente lectura de los documentos publicados (a menudo sin contextualizar) se desprende cada vez con más fuerza, la relación entre los talleres artísticos napolitanos y la península ibérica a través del envío de obras, el traslado de artistas del sur de Italia a España y viceversa o, por fin, fenómeno poco estudiado, el entramado de parentescos significativos.[271]

De fato, esta relação pode ser observada em diversos exemplos. Sabe-se que Don Manuel de Zuñiga y Fonseca, Conte de Monterrey e Vice-rei napolitano entre 1631 e 1637, presenteou o Convento das Agustinas Recoletas da Salamanca com um conjunto de 20 exemplares napolitanos retratando a infância de Cristo; que, em 1659, Don García de Haro-Sotomayor y Guzmán, Conde de Castrillo e Vice-rei de Nápoles entre 1653 e1658, adquiriu dos Perrone 112 figuras, e Reis e 3 animais e as enviou a Espanha; e que Don Pedro Antonio de Aragon, Vice-rei napolitano entre 1666 e 1671, remeteu ao Marqués de Castrofuerte 8 peças realizadas pelo escultor napolitano Antonio Assanto. Entre 1620 e 1656, em Múrcia, a família Saaedra, que voltara de Nápoles por volta de 1620, possuía um presépio napolitano o qual contava, inclusive, com o grupo da Taberna. Em seus escritos sobre a vida dos escultores napolitanos Bernardo De Domenici[272] relata diversos casos sobre a circulação e o envio de peças à Espanha. Nesse sentido, Pietro Ceraso é apontado como um dos primeiros escultores napolitanos a remeter exemplares de pequeno e grande formato à península ibérica. Posteriormente, seus alunos Aniello e Michele Perrone dão continuidade a esta tradição e Aniello é chamado para realizar o programa decorativo das Bodas de Carlos II com Maria de Bourbon.

[271] "Em recente leitura dos documentos publicados (muitas vezes sem contextualizar) é cada vez mais aparente, a relação entre as oficinas de artísticas napolitanas e da Península Ibérica através do envio de obras, a circulação dos artistas do sul da Itália para a Espanha e vice-versa, ou, finalmente, fenômeno pouco estudado, a rede de parentescos (relações) significativos". Tradução da autora.

[272] Capítulo dedicado a **Notizie di Pietro Ceraso, Agostino Ferraro, Aniello, e Michele Perrone, Domenico di Nardo, e de'loro Discepoli Scultori**.

Diversos de seus aprendizes vivenciam esta relação, que culmina com a transferência de Nicola Salzillo para Murcia[273].

Vincenzo Nicolla Salzillo (1672-1727) nasceu em Santa Maria Capua Vetere[274], uma província próxima a Caserta, pertencente ao Reino de Nápoles. Sua formação deu-se no Ateliê dos Perrone[275], onde trabalhou posteriormente como escultor[276]. Já em 1699, encontrava-se para Murcia, onde trabalhou em um conjunto de Passos em 1700. Ali, realizou diversas obras até sua morte em 1727. Seus filhos formaram-se em seu ateliê, como foi o caso de Francisco Salzillo (1707-1783). Através da influência napolitana adquirida de seu pai, e dentro das tradições regionais de cunho italiano existentes na Andaluzia, ele desenvolveu uma arte própria.

Em 1776, através do costume promovido por Carlo III em realizar montagens de complexos na corte e dada à experiência do artista em conduzir grupos como os Passos da Paixão[277], Jesualdo Riquelme y Fontes[278] designou-o para produzir um presépio, destinado ao palácio da família em Murcia. Atualmente, o conjunto, com quinhentos e cinqüenta e seis figuras, integra a

[273] Conforme estudos de Isabella Di Liddo (2007, p.162).
[274] Nasce em 13 de julho de 1672 em S. Maria Cápua Vetere. Archivo de La catedral de S. Maria Capua Vetere, Livro V Baptiz Anõs 1649 a 1675, f.311 v (Di LIDDO, 2007, p.164-165).
[275] "Archivo de Estado de Nápoles, Notário Pietro Giordano, 1313/5, f. 327, 4 oct. de 1689: "Constituido en nuestra presencia Francesco Salzillo de Santa Maria de Capua y ahora en Nápoles, acuerda con M.co Aniello Perrone, de Nápoles, Maestro escultor de esta ciudad, para realizar obras y prestar servicios en la persona de Nicola Salzillo, su hijo de 18 años, según la voluntad de F.sco y Incola, prometiendo servir y vivir con el M.co Aniello, en su casa y con su familia en d. arte de escultor..que será fiel y diligente según los pactos con d. Aniello… el mencionado Nicola se compromete a quedarse ocho años, y en el caso de que no quisiera aprender el arte de escultor, que pueda irse y aprender otro arte que no sea el de escultor. Aniello se compromete a enseñarle el arte según sus capacidades, tratarle bien, alimentarle y si salario. Entre los testigos se encuentra el pintor Matthia Martino.". (DI LIDDO, 2007, p.162).
[276] "Archivo de Estado de Nápoles: Notário Pietro Giordano, 1313/13, f. 358, 8 de diciembre de 1696: "Antonio Perrone del qm. Aniello Perrone y de Elena Serino. R. Auditor del Alquila, ha prestado 600 ducados al M.co Nicola Molica, negociante con almacén en la calle de Porta Nuova, reclama su devolución (En el acto se encuentran presentes el Dr. Domenico Giordano, yerno de Aniello Perrone y el escultor Nicola Salzillo. Nicola Mollica debe también 300 ducados heredados por Elena Serino del qm. Aniello Perrone, su marido)" (DI LIDDO, 2007, p.162).
[277] De fato, a experiência de Salzillo com os grupos da Paixão refletirá no grupo referente ao Sonho de São José existente no presépio, o qual possui grande semelhança compositiva como a cena da Oração no Horto. (NAVARRO, 1999, p.140.)
[278] Filho de D. Joaquín Riquelme y Togores, responsável pelo ingresso do escultor na Confraria de Nuestro Padre Jesús Nazareno e pela encomenda em 1752 dos passos da *Oração no Horto* e da *Queda.*

coleção do Museo Salzillo (Fig. 155), e foi adquirido pela instituição por meio da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, em 1915.



FIGURA 155 – Presépio. Francisco Salzillo. Museo Salzillo, Murcia.
Fonte – http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c,380&r=ReP-9318-DETALLE_REPORTAJES

Este complexo possui o naturalismo herdado da Itália, com a presença de personagens em suas tarefas cotidianas, mas inclui a tradição local ao trabalhar cenas com diversos episódios bíblicos. Algo que não ocorria nos presépios napolitanos. Assim, Navarro (1999, p.130) enfatiza:

> Pero a diferencia del presepe napolitano en su condición de espectáculo, la colección Riquelme nunca perdió su consideración íntima y privada como testimonio de la piedad doméstica. La tendencia a subrayar sus componentes laicos por encima del argumento religioso que estaba en la raíz misma de su origen justificará la distinta atmósfera entre el presepe y el Belén de Salzillo. El llamado Belén del Príncipe, el de futuro Carlos IV, anualmente montado en Palacio bajo la dirección de Sabatini, es una muestra más de la "napolitanización" de la corte; el de Salzillo, de la "hispanización" del belén. [279].

[279] "Mas ao contrário do presépio napolitano em sua condição de espetáculo, a coleção Riquelme nunca perdeu o seu carater íntimo e privado como registro da piedade doméstica. A tendência para enfatizar seus componentes laicos frente ao argumento religioso que estava na raiz de sua origem justificará a distinta atmosfera entre o presépio e o Belén de Salzillo. O chamado Belén del Príncipe, do futura Carlos IV, anualmente montado no Palácio sob a direção de Sabatini, é um exemplo da "napolitização" da corte; o de Salzillo, da "espanização" do presépio". Tradução da autora.

No conjunto de Salzillo, as cenas bíblicas desenvolviam-se de forma narrativa com um cenário aludindo aos locais em que os acontecimentos sucederam-se. Inicialmente, tem-se o episódio da Anunciação à Virgem, seguido do Sonho de São José, da Visitação a Santa Isabel, da Busca de uma Pousada e do Anúncio aos Pastores. No centro da composição, dentro de um pórtico em ruína, estava o grupo da Natividade, acompanhado pelo Cortejo dos Reis Magos. Mesmo a presença da ruína não possuía o caráter de uma descrição arqueológica como nos Presépios Napolitanos. Ela era utilizada como referência a uma linguagem clássica, comum a outros núcleos e a conjuntos de épocas distintas, com o intuito de dar magnificência ao episódio do Nascimento. Também a diferença do Cortejo napolitano, repleto de personagens exóticos em trajes suntuosos, o Cortejo espanhol realizado por Salzillo apresentava vestimentas ligadas à região de Murcia. "En este sentido, la indumentaria de algunos lacayos vino impuesta por la imagen de la servidumbre de Jesualdo Riquelme, así como los arreos de los cávalos"[280].

Posteriormente, estavam representadas as cenas da Apresentação no Templo e da Fuga para o Egito. Apesar do complexo apresentar outros dois eventos canônicos, Herodes e seus soldados e o Massacre dos Inocentes, eles não foram executados por Salzillo. Sua morte, em 1727, levou seu discípulo, Roque López a complementar a composição anos mais tarde.

Ao longo do cenário, diversos grupos, distribuídos pela paisagem, apresentavam episódios ligados ao ambiente rústico do campo. Assim, mesclado aos eventos sacros, como o Anúncio aos Pastores e o Caminho para o Templo, surgiam vaqueiros, mendigos, pastores, músicos, andarilhos, dançarinos, lenhadores, açougueiros, caçadores perseguindo animais existentes nos arredores espanhóis, como cervos, patos e javalis e um episódio típico ibérico: *a leitura do romance.* Sua fonte advinha da literatura de cordel, dos velhos e

[280] "*Nesse sentido, a indumentária de alguns lacaios foram ditadas pela imagem dos serviçais de Jesualdo Riquelme assim com os arreios dos cavalos*". Tradução da autora.

cegos contadores de histórias que sempre estavam acompanhados de músicos e dançarinos (NAVARRO, RUEDA, 2007, p. 339).

De fato, foi através do mundo rural, que o presépio espanhol individualizou sua tradição. Ao contrário dos complexos napolitanos que pormenorizaram a agitada vida urbana de Nápoles, descrevendo as minúcias dos tipos e das atividades comerciais que ocorriam ao ar livre da cidade, Salzillo particularizou a vida espanhola ligada às atividades camponesas. Conforme Navarro (1999, p. 142) observa:

> Todos estos personajes fueron tratados con dignidad y realismo, incluso los menesterosos y mendigos. En algunos casos pueden alcanzar la condición de pequeños retratos, no tanto po los acusados rasgos de rostos, sino por la intensidad emocional que presentan. Ellos son los protagonistas y dueños del paisaje rural que acompaña al Belén, los habitantes de un mundo campesino, rústico, tosco y empobrecido que participa muy poco de la algarabía urbana del presepe napolitano. Incluso su presencia en distintos pasajes nunca produce la sensación de acumulación y abigarramiento del modelo italiano, sino que participan de una mesurada narración, de ejes horizontales y continuos limitados poe amplios horizontes en los que a veces irrumpe la melodía de la zanfoña o el mugido de una vaca. [281].

Outro ponto distinto da tradição napolitana é sua técnica construtiva. O conjunto liga-se à tradição espanhola da escultura policromada e das imagens de vestir. Mais do que um mero efeito colorido, o emprego da policromia nas esculturas visava enaltecer as formas esculpidas e comover pela verossimilhança. Assim, eram partes essenciais da imagem. No caso dos presépios, sua utilização também auxiliava no estabelecimento das relações hierárquicas e iconográficas entre as figuras. Diferentemente dos Presépios Napolitanos, que possui manequins articulados em arame e estopa vestidos

[281] "Todos esses personagens foram tratados com dignidade e realismo, incluindo os pobres e mendigos. Em alguns casos eles podem alcançar o estatuto de pequenos retratos, não tanto pela evidência do traço de seus rostos, mas pela intensidade emocional que apresentam. Eles são os protagonistas e os proprietários da zona rural, que acompanha o presépio, moradores de um mundo rural, rústico, rude e pobre, longe da agitação urbana do presépio napolitano. Mesmo a sua presença em várias passagens nunca dá a impressão de acumulação e ajuntamento do modelo italiano, uma vez que participam de uma conta limitada narração de eixos horizontais e contínuos limitados por amplos horizontes, em que as vezes é quebrada pela melodia de uma sanfona ou o mugido de uma vaca.". Tradução da autora.

com vestimentas feitas com réplicas de tecido miniaturizadas, os exemplares de Salzillo eram executados em madeira e papel, policromados para imitar os tecidos de época e às vezes, em tecidos engomados.

Atualmente, o conjunto não apresenta a mesma expografia. Após intervenções recentes de conservação-restauração, optou-se por desmembrá-lo de seu cenário, como Asensio (2007, p.233-234) destaca:

> En los últimos años, el Belén se ha dado a conocer en varias exposiciones celebradas en ámbitos nacionales e internacionales y ello ha propiciado su restauración y elaboración de importantes estudios que han ido profundizando más en su historia, su comparación con otros modelos, su carácter de **unicum**, el estudio de las arquitecturas, etc. También se ha musealizado de manera distinta a la que se había hecho ya clásica, inserto en un diorama en el cual adquiría todo su sentido, para separarlo en distintas vitrinas sin la ambientación que sería necesaria. Sin embargo, las piezas se pueden contemplar en toda su grandeza artística. [282].

Atitudes como esta, devem ser vistas com ressalvas, já que o cenário era um forte indicativo das diretrizes conceituais do presépio. No caso do conjunto de Salzillo, ele fora concebido para descrever uma paisagem que remetia à Terra Santa. Sua estrutura era concebida através de um cenário em profundidade, sem planos em perspectiva verticais, o qual distribuía horizontalmente os personagens em grupos narrativos pré-estabelecidos que descreviam os acontecimentos bíblicos do Nascimento de Cristo. Característica que também o diferenciava dos exemplares napolitanos. Ao se dispor deste recurso, o núcleo abdicou-se de sua essência, já que perdeu a intensidade de seu discurso catequético narrativo. Apesar dos eventos sacros serem exibidos de maneira sequencial, o que se sobrepõe é o valor estético individual das peças e não a unidade do conjunto.

[282] "Nos últimos anos, o Presépio ficou conhecido por meio de diversas exposições realizadas em âmbitos nacionais e internacionais e isso ajudou na sua restauração e na elaboração de importantes estudos que aprofundaram sua história, sua comparação com outros modelos, seu carácter único, o estudo da arquitetura, etc. Também foi musealizado de forma distinta da que lhe era clássica, inserida em um diorama no qual adquiria o seu sentido pleno, para separá-lo em diferentes vitrines, sem a ambientação necessária. No entanto, as peças podem ser vistas em toda a sua grandeza artística." Tradução da autora.

É inegável, a estreita relação que a Dinastia dos Bourbons estabeleceu com o sul da Itália. Quando Carlos III assumiu o reinado da Espanha, ele impulsionou ainda mais a moda pelos presépios e o difundiu na corte. Mesmo com tantos pontos distintos em sua concepção, é notória a influência napolitana nos conjuntos espanhóis. Durante o século XVII, a tradição ibérica doméstica assemelhava-se aos conjuntos realizados por Eugênio Gutiérrez de Zorices, os quais apresentavam exemplares de pequena dimensão, feitos em cera e com vestimentas, colocados em expositores. Contudo, a difusão do modelo napolitano na corte gerou uma nova praxe. Os núcleos ampliaram os cenários, o número e a dimensão das figuras. Um exemplo foi o presépio encomendado por Jesualdo Riquelme y Fuentes a Francisco Salzillo. A difusão do gosto pela tradição napolitana também se refletiu nas próprias encomendas da corte. Haja vista, que em 1730, a Duquesa de Béjan doou ao Convento de las Descalzas Reales em Madrid um presépio produzido em Nápoles.

Ao se transferir para Espanha em 1759, Carlos III trouxe consigo um complexo napolitano que constituiu o núcleo central do conhecido *Belén del Príncipe*. Posteriormente, o conjunto foi acrescido de exemplares realizados pelos escultores José Ginés e José Esteve Bonet, contando com novas adições durante o reinado de Carlos IV. Além de possuir peças napolitanas, as novas figuras seguiam os moldes italianos, o que fortaleceu gosto produção local por estes modelos e imbuiu diversas coleções a mesclarem peças italianas com espanholas.

Representantes da Escola Valenciana, José Esteve Bonet (1741-1802) e José Gines (1768-1823) complementaram a coleção real com figuras que descreviam aspectos de sua terra natal. Documentos atestam que 1788, Bonet realizou cerca de oitenta figuras representando os costumes de Valência e arredores. Dentre elas, constavam tipos locais como vendedores de alho de

Nules, de Torrone[283] de Jijona e Tâmaras de Elche, um grupo retratando a matança do cervo e outro, com quinze figuras, um baile a céu aberto (GIL, MÁRQUEZ, 2001, p. 18). Outros exemplares formam grupos que descrevem as atividades de um amolador, um sapateiro, um padeiro e de pastores. Como Gil e Márquez apontam (2001, p.19): "todos inspirados en tipos valencianos tomados del natural y recebitos en la Corte con elogiosos comentarios."[284]. Em relação a José Ginés, a Academia de San Fernando em Madrid, conserva parte do grupo referente à Matança dos Inocentes (Fig. 156).

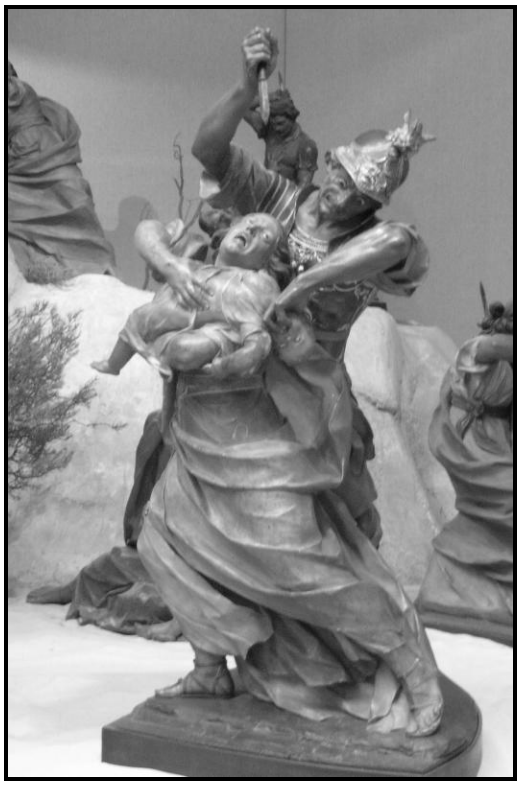


FIGURA 156 – Massacre dos Inocentes. José Ginés. Academia de San Fernando, Madrid.
Fonte – http://mcv.revues.org/2497

Na Catalunha, outra escola presepista desenvolveu-se através do escultor Ramón Amadeu (1745-1821). Suas peças apresentavam técnicas diversas.

[283] Doce tradicionalmente realizada para as festividades do Natal. Este costume está descrito no livro de receitas de natalinas, descritas pelo cozinheiro da corte de Felipe II, Francisco Martinez Montiño.
[284] "todos inspirados tipos valencianos retirado do natural (do real) e elogiosamente recebidos na Corte." Tradução da autora.

Desde esculturas em madeira policromada, mesclada a peças em telas encoladas, cerâmica até objetos em pedra. Sua fase mais marcante ocorreu entre os anos de 1809 e 1814, com sua saída de Barcelona, após a ocupação francesa. Parte de suas figuras conservara-se devido aos esforços de Don Salvador Bordas, o qual possuía uma vasta coleção e, a partir de 1863, passou a expô-la junto a Sociedad de Presebistas de Barlelona. Atualmente, além de colecionadores particulares, museus de Barcelona e Olot preservam exemplares representativos.

3.4) PRESÉPIOS NAPOLITANOS NA ESPANHA

A tradição presepista espanhola, ativa ainda nos dias atuais, aliada à moda de corte imbuída por Carlos III, ao deixar Nápoles para reinar na Espanha em 1759, facilitou a manutenção e a constante aquisição de núcleos napolitanos. Diversos colecionadores particulares possuem consideráveis conjuntos, abordados em estudos realizados por especialistas ibéricos. No que se refere aos acervos públicos, destacam-se as seguintes coleções: Palacio Real, Madrid; Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid; Museo Nacional de Historia, Madrid; Museo Nacional de Escultura, Valladolid; Fundación Bartolomeo March, Palma de Maiorca; Museo Nacional de Cerâmica González Martí, Valencia; e Museo de Arte Sacro, Vitoria.

De fato, é notável os investimentos estatais realizados nas últimas décadas. Nesse sentido, o Museu Nacional de Escultura obteve suas peças em 1996. Em 2002, o Museu Nacional de Cerâmica de Valência adquiriu 29 figuras. No mesmo ano, o Patrimônio Nacional incentivou o acréscimo do *Belén del Príncipe*, através de um concurso entre ateliês napolitanos para a realização 143 peças, dentre as quais 135 figuras e 8 acessórios. Ainda, em 2004, o Museo de Historia em Madrid, antigo Museo Municipal, reuniu uma coleção napolitana de 51 exemplares.

Para nosso estudo, selecionamos os acervos madrilenos do Museo Nacional de Artes Decorativas e do Palacio Real e o conjunto pertencente ao Museo Nacional de Escultura em Valladolid para uma análise in loco. Contudo, devido à agenda de eventos do Palacio, esse núcleo não pode ser visitado e o avaliamos através de publicações. Dada a importância das modificações expográficas ocorridas na coleção da Fundación Bartolomeo March, decidimos incluí-la em nossa análise, através dos relatos obtidos na literatura.

3.4.1) Fundación Bartolomeo March – Palma de Maiorca

Os reflexos da devoção presepial maiorquina levaram o colecionador Bartolomeo March a adquirir, a partir de 1970, uma coleção com cerca de 2000 peças napolitanas, sendo 800 figuras humanas. A primeira montagem cenográfica foi realizada por Gabriel Alomar, em uma sala de configuração poligonal, com vitrines que continham ambientações cênicas com arquiteturas e paisagens. Antes de comentarmos a expografia atual, vale rememorar como as peças distribuíam-se no espaço.

A vitrine principal abordava o tema da Natividade, que ocorria dentro de uma gruta ladeada por uma Glória de anjos, arcanjos e querubins, com um cortejo de pastores a adorar (Fig.157). Esta tipologia diferenciava-se da cenografia napolitana. Em especial, ao modelo com ruínas arquitetônicas introduzido após o terceiro quartel do século XVIII, que desde a montagem do Presepe Cuciniello, em Nápoles, passou a figurar como arquétipo dessa tradição. De fato, a montagem do museu ligava-se à antiga moda napolitana do início do século XVIII e principalmente, ao costume local da ilha que seguia o paradigma de se representar o Nascimento dentro da gruta.

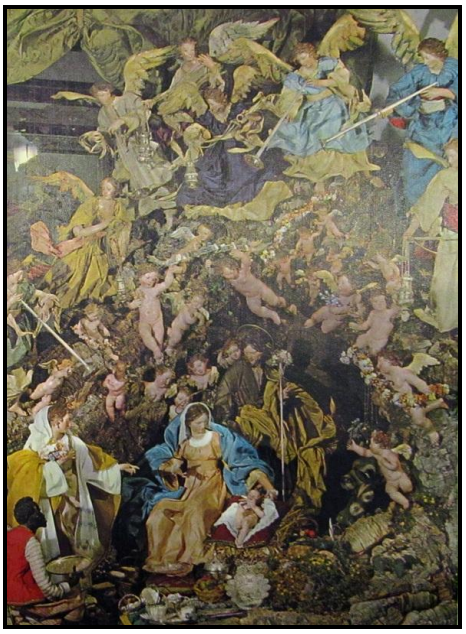


FIGURA 157 – Natividade. Fundación Bartolomeo March. Palma de Maiorca.
Fonte – FUNDACIÓN BARTOLOME MARCH SERVERA. *Belén Napolitano S. XVIII*. Palma de Mallorca: Fundación Bartolome March Servera, s.d. p. 11.



FIGURA 158 – Ambiente rural próximo à cena da Natividade. Fundación Bartolomeo March. Palma de Maiorca.
Fonte – FUNDACIÓN BARTOLOME MARCH SERVERA. *Belén Napolitano S. XVIII*. Palma de Mallorca: Fundación Bartolome March Servera, s.d. p. 10.

Os expositores à esquerda da Natividade traziam um panorama da paisagem napolitana rural e urbana (Fig.158). Partindo da montanha e do campo, as vitrines citavam personagens em suas atividades cotidianas de pastorear, trabalhar na terra e cuidar dos animais em cenários com pormenores da arquitetura das moradas do campo. Ali, novamente, notava-se a descrição dos aspectos locais maiorquinos. A casa que intermediava a passagem das cenas rurais para os ambientes urbanos, na porta da cidade, era um típico exemplar da arquitetura popular de Maiorca (Fig. 159), com "el portal de medio punto y la cisterna junto al portal, quiere recordarnos que el montador actual del belén trabaja en Mallorca."[285] (FUNDACIÓN, s.d., p.24). A entrada na atmosfera urbana iniciava-se na osteria e culminava em uma praça agitada pela presença de diversas figuras que dançam e gesticulam. Ali, também toda a arquitetura repercutia as tradições regionais, possivelmente, remetendo à Avenida Jaime III, em Palma de Maiorca (Fig. 160). Assim, por mais que a ambientação cenográfica procurasse remeter à urbe napolitana, como nos demais presépios elaborados fora da cidade de Nápoles, ela era um reflexo dos costumes locais do sítio no qual o conjunto era montado, como é característico da própria cultura presepial.

[285] "*o portal de meio ponto e a cisterna próxima a ele, recorda-nos que o atual cenografo do presépio trabalha em Maiorca*.". Tradução da autora.
". Tradução da autora.

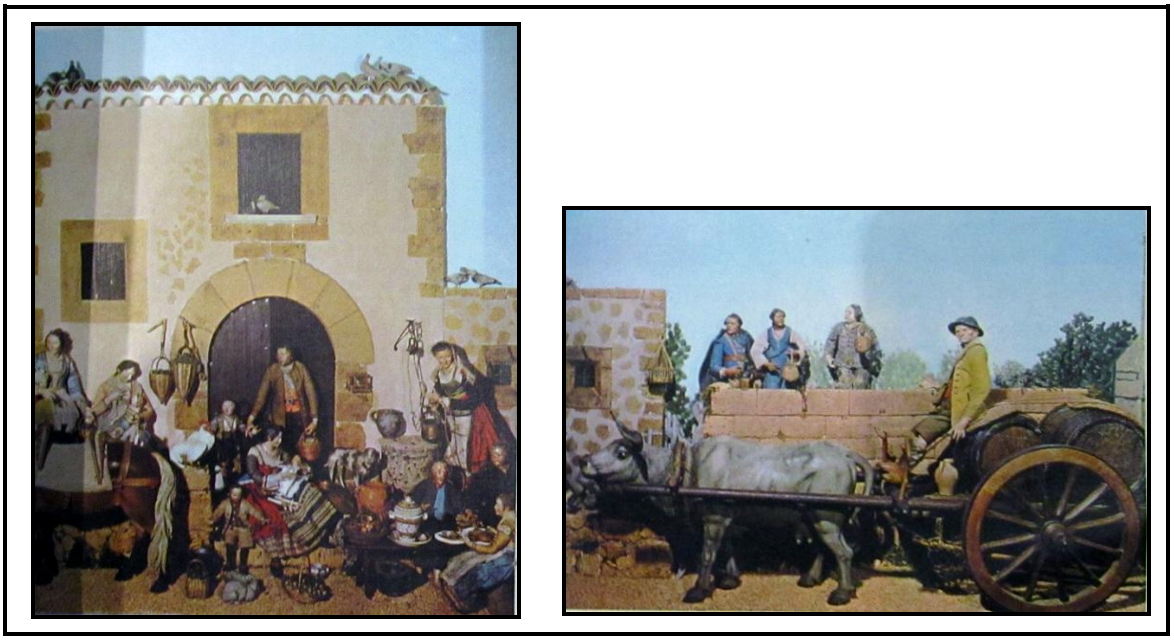
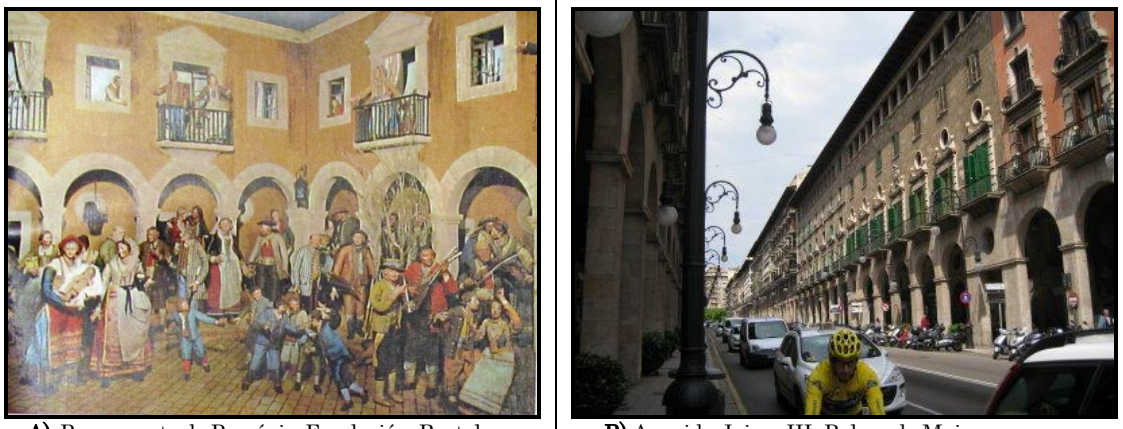


FIGURA 159 – Entrada da cidade com presença de arquitetura da região de Maiorca. Fundación Bartolomeo March. Palma de Maiorca.
Fonte – FUNDACIÓN BARTOLOME MARCH SERVERA. *Belén Napolitano S. XVIII*. Palma de Mallorca: Fundación Bartolome March Servera, s.d. p. 26-27.



A) Praça central, Presépio Fundación Bartolomeo March. Palma de Maiorca.
Fonte – FUNDACIÓN BARTOLOME MARCH SERVERA. *Belén Napolitano S. XVIII*. Palma de Mallorca: Fundación Bartolome March Servera, s.d. p. 28.

B) Avenida Jaime III, Palma de Maioca.
Fonte – http://www.seemallorca.com/palma-de-mallorca/jaume-iii-and-born-palma-de-mallorca-designer-shopping.html.

FIGURA 160 – Comparação entre a arquitetura existente no Presépio pertencente à Fundación Bartolomeo March e a da Avenida Jamie III, em Palma de Maiorca.

À direita da Natividade, todas as vitrines descreviam o Cortejo dos Magos. Após dividir os espaços em cenas dedicadas aos três Reis Magos, o cortejo era finalizado com a Banda de Músicos. Vale ressaltar, que ao contrário dos complexos napolitanos, em que ela aparece próxima à Natividade, na montagem do museu, ela era colocada no extremo oposto.

Por fim, no centro da sala, havia um expositor dedicado a abordar as atividades cotidianas da cidade, em especial, à representação do mercado. Ali, desenvolvia-se todo o tipo de comércio encontrado nas composições napolitanas: a verdureira, o sapateiro, a vendedora de castanhas, o peixeiro, o vendedor de carnes e embutidos, dentre outros (Fig. 161).

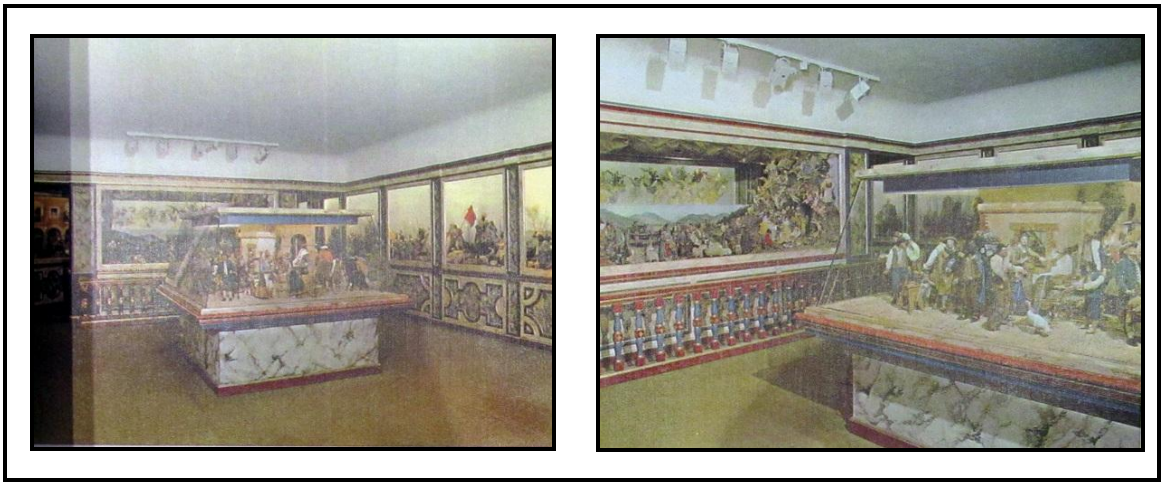


FIGURA 161 – Panorama geral da primeira montagem do Presépio napolitano da Fundación Bartolomeo March. Fundación Bartolomeo March. Palma de Maiorca.
Fonte – FUNDACIÓN BARTOLOME MARCH SERVERA. *Belén Napolitano S. XVIII*. Palma de Mallorca: Fundación Bartolome March Servera, s.d. p.7-8.

Em 2002, toda esta estrutura foi reformulada. Os cenários foram abandonados e as figuras colocadas em vitrines com um mobiliário neutro e minimalista (Fig. 162). Conforme Alonso (2008, p.131) lamenta:

> La única "construcción" del **plástico** que se expone es el modelo tradicional de cueva mallorquina, pero al resto de las figuras se les ha despojado de aquella escenografía que daba sentido a cada una de las escenas, lo que priva el conjunto de una narración coherente y

> convierte la colección en una mera sucesión de tipos pintorescos, aunque sorprendentes por su gran calidad.[286]



FIGURA 162 – Pormenores da nova montagem do Presépio napolitano da Fundación Bartolomeo March. Fundación Bartolomeo March. Palma de Maiorca.
Fonte – ALONSO, José Miguel Travieso. *Presepium – en torno al belén napolitano del Museo Nacional Colégio de San Gregório de Valladolid*. Valladolid: Domus Pvcelae, 2008. p.131-132.

Ainda que o antigo cenário não expressasse o mundo napolitano, ele aparava os exemplares, dando-lhes um significado mais amplo. Sua maior contribuição, que era de transpor o espírito maiorquino para as figuras napolitanas, gerando uma mistura cultural, perdeu-se por completo.

Devido à mobilidade das peças proporcionadas pela expografia de 2002, a convite do Patrimônio Nacional, o presépio foi exposto no Palácio Real de Madrid em 2008.

3.4.2) Palácio Nacional – Madrid

O presépio instalado no Palácio Real de Madrid (Fig. 163) consiste de uma fração do *Belén del Príncipe*, acrescido de figuras de fatura recente. O antigo *Belén* era formado pela coleção que Carlos III, somada a peças que o Rei

[286] "A única "construção" do cenário que está exposta é a gruta maiorquina, mas o resto das figuras foram desprovidas daquela cenografia que dava significado à cada uma das cenas, privando o conjunto de uma narrativa coerente e transformando a coleção em uma mera sucessão de personagens pitorescos, ainda que notáveis por sua alta qualidade.". Tradução da autora.

adquiriu com o intuito de ampliar o conjunto, entreter e deixar o legado a seus filhos, Carlos IV, o príncipe das Astúrias e o Infante Don Gabriel.



FIGURA 163 – Belén del Príncipe, Palacio Real, Madrid.
Fonte – http://belenlamilagrosa.files.wordpress.com/2010/12/c4.jpg

Quando a corte de Carlos III instalou-se em Madrid em 1759, uma grande coleção presepial, vinda de Nápoles foi montada no Palácio. Todos os anos novas peças enriqueciam o conjunto, haja vista os registros de gastos disponíveis nos documentos que integram o *Archivo de Palacio*. Contudo, este não foi o primeiro complexo napolitano da corte espanhola. Em 1702, o Rei Felipe V, pai de Carlos III, trouxera um núcleo que ganhara do comerciante Nicola Speruti durante sua visita à Nápoles, o qual fora montado na residência real do Buen Retiro. Aparentemente, esta duas coleções uniram-se neste momento, já que, durante os primeiros anos da década de 60, o presépio real ficou instalado neste local. Somente em 1764, com o término da construção da nova edificação real, que a coleção passou ao Palacio do Oriente.

Na documentação levantada sobre as primeiras instalações, sabe-se que a cenografia do conjunto era realizada pelo escultor Domenico Zampini, também conhecido como Zampino. Por se tratar de um nome desconhecido na Espanha,

Maria Jesus Herrero Sanz supõe se tratar de um napolitano que tenha vindo e se instalado juntamente com a corte de Carlos III (PATRIMÔNIO NACIONAL, 2000, p. 45).

Em 1761, Carlos III começou a incrementar seu núcleo com a aquisição de novos exemplares, através do contato com Antonio Borrelli. Uma carta de 9 de janeiro de 1762 noticia a situação das 156 figuras[287] reunidas:

> Mui sr. Mio cuando me llega la estimable de V.E. De 29 del pasado mes y año, en asunto de la compra del Nacimiento para el Príncipe Nro. Sr. Y el Sor. Ynfante Dn. Gabriel, me encuentro haver ta ejecutado cuanto en ella V.E. Me proviene, pues sobre la noticia que di a V.E. Del ajuste cerrado por Dn. Antonio Borrelli de las ciento y cincuenta y seis figuras y su costo de setecientos y quince ducados napolitanos … En esta nota se insiste que las figuras son de celebres autores y son mejores que los del Príncipe de Ischitella, y no ha sido poca fortuna el encontrarlas, y los he comprado en vajo precio porque será necesario vestirlos de nuevo, por estar al presente mal vestidos.[288] (PATRIMÔNIO NACIONAL, 1999, p. 27)

Além das peças napolitanas, o complexo ganhou exemplares vindos de Gênova e figuras feitas por escultores espanhóis. O escultor valenciano, José Esteves Bonet, também realizou cerca de 180 peças, incluindo personagens com trajes típicos espanhóis da região de Valência e José Ginés, o grupo da Matança dos Inocentes. Além disso, através dos arquivos foram recuperados os nomes de outros artesões que realizaram complementos para as contagens: Manuel de Robredo, bordador; Leonardo Chopinot, ourives; P. Michel, escultor; F. López, especialista em selas; Casiano López, ferreiro da Cavalaria Real; E. de Castro, Alonso López, Pablo Fill, dentre outros. (PATRIMÔNIO NACIONAL, s.d., p.1)

[287] Das quais havia 58 pastores, 3 Reis Magos, 28 seguidos do cortejo, 14 figuras de negros de maior dimensão e 19 de pequeno porte, 9 ovelhas, 6 vacas, 4 cavalos, 3 camelos, 2 cabras, 6 cabeças de querubim, 2 burros, 1 *poledro* e 1 bezerro.

[288] "Meu mui Sr. quando me vem vossa estimável senhoria em 29 do mes e ano passado, com o assunto da compra do presépio para o senhor príncipe e o sor infante Dom Gabriel, eu me encontro de haver executado quanto vossa senhoria pediu-me. Provem-me , pois a notícia a Vossa Senhoria do ajuste realizado por Dom António Borrelli das cento e cinquenta e seis figuras e seu custo de setecentos e quinze ducados napolitanos ... Nesta nota salienta-se que que as figuras são de autores famosos e são melhores do que as do Príncipe de Ischitella, e não foi pouca a fortuna de encontrá-las, e as comprei com variados preços pois será necessário vesti-las novamente, já que atualmente enocontram-se mal vestidas.".Tradução da autora.

Em 1786, antes mesmo de assumir o trono, o Príncipe Carlos IV já cuidava atentamente de sua coleção presepial e recebeu cem figuras genovesas de Andrea Casarregio feitas pelo escultor Pasquale Navone (1746-1791)[289]. Ainda, Antonio Moresqui, seu agente em Nápoles, regularmente lhe enviava pastores, além dos exemplares executados pelos escultores de câmara.

Com a morte do infante Don Gabriel em 1787, seus bens foram divididos entre os irmãos Dom Diego e Carlos IV. Assim, parte das figuras de seu presépio, avaliadas pelo escultor José Esteves Bonet, integraram o *Belén del Príncipe*.

Conforme relatos de Niccola Morelli di Gregorio (1822, p. 41-2) sobre o escultor Francesco Celebrano, durante o reinado de Carlos IV, seu irmão, Ferdinando IV, enviou-lhe figuras de presépio com vestimentas que retratavam as indumentárias típicas das diversas regiões do Reino de Nápoles e da Sicília.

Em 1829, novamente, o complexo incorporou bons exemplares, através das peças que a Princesa María Cristina de Nápoles trouxe ao se casar com Fernando VII. O conjunto, composto por animais e personagens para o Cortejo dos Magos, fora adquirido por seu pai, o Rei Francisco I, do comerciante e colecionador Antonio Cinque em 1822.

Apesar do precário estado de conservação das peças, evidenciado no testamento de Fernando VII de 1833, o conjunto continuava a ser exposto. No ano seguinte a sua morte, o engenheiro militar Léon Gil de Palacio apresentou um orçamento para renovação de sua cenografia. Em 22 de Abril de 1835 o pagamento final foi liberado e em nota Gil de Palacio esclareceu que o projeto foi concebido: "en un estilo campestre que no se había hecho hasta entonces, fue del total agrado de su majestad."[290] (PATRIMÔNIO NACIONAL, 2001, p.34) Dado o sucesso dessa montagem, ele permaneceu frente à organização de sua

[289] Relatado em uma carta de 20 de março de 1786, destinada ao escultor de câmara Ermenegildo Sicili, levantada pela pesquisadora María Jesús Herrero Sanz.
[290] "com o um estilo de campestre que jamais feito anteriormente, foi de plena satisfação de Sua Majestade". Tradução da autora.

exibição, a qual era aberta ao público madrileno mediante convite ou agendamento prévio.

No início do século XX, não há notícias de amplas montagens cenográficas no Palácio. Apenas, o grupo da Natividade permanecia exposto no Salão de refeições e algumas peças distribuídas em outros ambientes. Talvez, este desmembramento paulatino do conjunto tenha favorecido a dissolução coleção. Calcula-se que em seu auge, ela tivera cerca de 6000 exemplares. Todavia, do núcleo antigo conservam-se apenas 89 figuras, já que, ao longo dos anos, as antigas peças espalharam-se entre coleções privadas e museus.

Assim, os exemplares enviados por Ferdinando IV integram a coleção do Museu Nacional de Valladolid; algumas obras de José Bonet estão conservadas no Museu Nacional de Artes Decorativas de Madrid; e partes do grupo da Matança dos Inocentes de José Ginés podem ser contempladas na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, em Madrid e no Museo Marés de Barcelona.

Entre as peças remanescentes no Palácio estão: o grupo da Sagrada Família, alguns anjos, personagens pertencentes ao Cortejo dos Magos e animais, como ovelhas, búfalos, vacas e cavalos. Ainda, conservam-se alguns dos exemplares genoveses adquiridos em 1786, dentre eles, estão os cavalos dos Magos, um pastor, o Rei Gaspar, o corpo do Rei Baltasar[291] e dois personagens do Cortejo (SOMMARIVA, 2004, p.226).

Algumas figuras do antigo *Belén del Príncipe* foram restauradas em 1987. Conforme Concha Herrero Carretero aponta:

> "[...] diferentes figuras que fueran reunidas, en 1987, para someterlas a un complejo programa de restauración y limpieza, para tanto las vestiduras de seda con sus adornos metálicos, como de las tallas en madera. En esta ocasión se exponen restauradas diez figuras de negros o turcos, probablemente integrantes de los séquitos de los Reys Magos; tres ángeles de cuerpo entero; cuatro ovejas; dos búfalos; dos camellos; una vaca y un caballo, que junto con las piezas

[291] A figura teria um manequim genovês e uma cabeça napolitana em terracota policromada.

> expuestas años anteriores y el **Misterio** que tradicionalmente se exponía en el Comedor de Gala de Palacio, suman un total de cuarenta y cinco figuras."[292] (PATRIMÔNIO NACIONAL, s.d., p.12)

Assim, em 1988, o conjunto foi exposto no Monastério de las Descalzas Reales, seguida de uma mostra no Convento da Encarnación, em 1989, e nos anos posteriores, no próprio Palácio (Fig. 164) com as mostras *Navidad em Palacio: Reales Sítios, Monastérios y Salzillo*, em 1998; *Navidad em Palacio: Belenes napolitanos*, em 1999; *Navidad em Palacio: De Nazaret a Belén*, em 2000; e *Navidad em Palacio: El Verbo se hizo Hombre,* em 2001.



FIGURA 164 – Exposição realizada nas dependências do Palacio Real de Madrid com algumas peças coleção do chamado Belén del Príncipe. Palacio Real, Madrid.
Fonte – PATRIMONIO NACIONAL. *Navidad en Palacio – El Verbo se hizo Hombre*. Madrid: Patrimônio Nacional, 2001. p. 39.

Visando ampliar a coleção, o Patrimônio Nacional realizou um concurso entre 2001 e 2002, vencido pelo ateliê napolitano dos irmãos Salvatore e

[292] "[…] diferentes figuras foram recolhidos, in 1987, para submetá-las a um complexo programa de restauração e limpeza, tanto para as indumentárias de seda, com seus adornos metálicos, como das esculturas em madeira. Nessa ocasião, expuseram-se figuras restauradas, dez de negros ou turcos, provavelmente membros do Cortejo dos Reis Magos; três anjos de vulto; quatro ovelhas; dois búfalos; dois camelos; uma vaca e um cavalo, que juntamente com as peças expostas nos anos anteriores e com o Mistério, que tradicionalmente era exposta na Sala de Almoço de Gala do Palácio, somam um total de quarenta e cinco figuras". Tradução da autora.

Manuele Scuotto que realizou 147 figuras inspiradas na tradição setecentista. Neste momento, as peças foram distribuídas em um espaço cenográfico e atualmente, ficam permanentemente montadas no Salón Génova do Palácio (ALONSO, 2008, p. 134).

3.4.3) Museu Nacional de Artes Decorativas – Madrid

O Museu Nacional de Arte Decorativas, em Madrid, possui uma vasta coleção de presépios, com mais de 300 conjuntos, representantes de diversas tradições mundiais, feitos de materiais variados. Grande parte dos exemplares foi adquirida entre os anos 40 e 70. Todavia, a política do Museu não era enfatizar, nem formar um centro específico, como ocorreu com o Museu dos Presépios, em São Paulo e com o núcleo presepial do Bayerishen Nationalmuseum, em Munique. De acordo com Arbeteta (1991 p.15): "Es cierto que la mayor parte de este conjunto entro al museo como decoración efímera para ambientar la exposición, y solo una parte corresponde a adquisiciones programadas de la colección estable."[293]

Dentre elas, está um núcleo napolitano composto por 62 figuras que foi adquirido pelo Estado de Don Nicolas Sospedra González em 1986. A coleção foi repartida entre o Museu Nacional de Artes Decorativas e o Museu Nacional de Escultura, em Valladolid e contava com diversos exemplares bastante alterados, sem suas vestimentas originais.

Algumas peças, inclusive, traziam indumentárias típicas de certas regiões espanholas sob um manequim articulado de madeira semelhante às figuras napolitanas executadas na passagem do século XVII para o XVIII. Estas foram identificadas como parte dos exemplares que José Bonet realizou para o *Belén del príncipe*, os quais descreviam os costumes e vestimentas valencianas (Fig. 165).

[293] "É certo que parte deste conjunto entrou no museu como decoração efêmera para ambientar a exposição, e somente uma parte corresponde a aquisições programadas da coleção permanente.". Tradução da autora.



FIGURA 165 – Vitrine com algumas peças de José Esteve Bonet. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

De fato, a tradição da miscigenação dos costumes italianos e com a cultura regional pela corte favoreceu, na Espanha, a montagem de núcleos com figuras espanholas, combinadas a peças italianas, integras ou modificadas para seguir o gosto local. Assim, é comum encontrarmos exemplares com alterações significativas nas coleções particulares e de museus.

Atualmente, no Museu Nacional de Artes Decorativas, alguns dos exemplares de José Bonet estão expostos no último andar, em duas vitrines em frente a outro complexo napolitano. Esse está montado em um cenário de fatura recente elaborado por Francisco Maroto, pertencente à Associación de Belenista de Madrid (ALONSO, 2008, p. 134) (Fig. 166). Sua estrutura desenvolve-se horizontalmente através de uma ampla arquitetura no fundo da composição, semelhante a um teatro romano, no qual, o largo frontal é o *proscaenium*, onde as cenas narrativas desenvolvem a ação dramática do nascimento de Cristo.



FIGURA 166 – Presépio Napolitano pertencente ao Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Apesar de o arranjo cenográfico ser concebido para funcionar como um palco, as colunas que sustentam os vidros de proteção frontal interrompem o discurso visual, recortando o cenário em três momentos. À esquerda, encontra-se o episódio da Natividade, no centro, há menções à vida cotidiana e à direita, mesclam-se episódios urbanos com grupos ligados a acontecimentos pastoris.

Procurando aludir à representação napolitana, que trata o tema da Natividade como um acontecimento contemporâneo aos eventos cotidianos da cidade, o cenógrafo dispôs a Sagrada Família no mesmo plano das demais figuras; como se tudo fosse um único registro a ser apresentado, dentro do espaço teatral. Dessa forma, o grupo da Natividade é ambientado de forma isolada, sem qualquer amparo cênico tradicional como a gruta, ou as ruínas de um tempo. Apenas a presença do boi e do burro e a existência de um gradil, uma coluna em ruína e um muro baixo, a certa distância, delimitam as atividades urbanas e rurais dos personagens em adoração.

Ainda, no quadrante da esquerda, ao fundo da cena do Nascimento, alguns pastores desenvolvem seus afazeres cotidianos. O anjo, que se encontra ao alto do primeiro plano e que poderia aludir ao episódio do Anúncio aos Pastores, não dialoga com o grupo e sim, aponta para a Natividade. De fato, o conjunto do Anúncio aos Pastores ocorre ao fundo do quadrante central, no pátio existente

na abertura posterior do teatro romano, espaço conhecido como *portucus post scaenam*. Assim, expografia do conjunto em nada se assemelha às propostas napolitanas.

Uma possibilidade para justificar a presença dessa grande arquitetura na composição seria uma ligação com o gosto palaciano madrileno. Ao refletir sobre as tradições presepiais, um texto da Fundación Bartolome March Servera (s.d, p.27) destaca: "El hostal – u «osteria» – es característica del belén napolitano. Como el molino lo es del mallorquín o el castillo de Herodes del madrileño."[294]. Por outro lado, aventamos outra possibilidade. Hipnotizamos que tal estrutura abarcasse a concepção presepial de estabelecer um contato com a cultura local e, ao mesmo tempo, tivesse o intuito de demonstrar que a montagem do conjunto ocorreu em território espanhol. Dessa forma, cogitamos que, para remeter ao gosto arqueológico napolitano, o cenógrafo, tenha se inspirado em uma referência arqueológica local, como, por exemplo, o teatro de Mérida e o recriado livremente no cenário (Fig. 167).



A) Detalhe do cenário do presépio napolitano pertencente ao Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio



B) Teatro de Mérida, Extremadura, Espanha.
Fonte – www.photaki.com

FIGURA 167 – Comparação entre a estrutura arquitetônica cenográfica do presépio napolitana do Museu de Artes Decorativas de Madrid e o Teatro de Mérida.

[294] "A hospedaria – ou «osteria» - é característica do presépio napolitano. Como o moinho é do maiorquino e o Palácio de Herodes, do madrileno.". Tradução da autora.

3.4.4) Museu Nacional de Escultura – Valladolid

O conjunto com cerca de 620 exemplares, sendo 184 figuras humanas, pertencente ao Museu Nacional da Escultura de Valladolid, foi adquirido pelo Estado Espanhol dos irmãos colecionadores Emilio e Carmelo García de Castro Márquez, em 1996 (Fig. 168).



FIGURA 168 – Presépio Napolitano pertencente ao Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Ao formar sua coleção ao longo de 20 anos, os irmãos procuraram peças relevantes, principalmente no que concernia às suas vestimentas. E esclarecem:

> Desde el primer momento y aun a sabiendas de que nos imponíamos todavía más dificultades en nuestro camino, rechazamos cualquier pieza que no conservara la ropa original de la época, y admitíamos con reservas aquellas que tuvieran parte del atuendo auténtico y el resto perfectamente adaptado a modelos tradicionales.[295] (MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. CAJA DUERO, 2000. p.12)

[295] "Desde o início, e mesmo sabendo que nos impunhamos ainda mais dificuldades no nosso caminho, nós rejeitamos qualquer peça que não conservasse a roupa original da época, e admitíamos com reservas aquelas

O primeiro lote foi adquirido em um leilão dos bens do Palácio del Quexigal, o qual contava com figuras napolitanas provenientes da coleção de D. Maria Piedade Yturbe, casada com o Príncipe Max Hohenlehe-Langenburg. Inicialmente, esse núcleo contava com cerca de 300 peças e sua cenografia fora esboçada em 1912 por Max Schemederer, diretor do Museu Nacional de Munique. O conjunto foi exposto aos amigos da família no Palacio de la Calle Anche de San Bernardo e, ao público, na Academia de San Fernado, em 1920 (PATRIMÔNIO NACIONAL, 2001, p.40) e também, através da Sociedad Española de Amigos del Arte na Biblioteca Nacional de Madrid durante as festividades natalinas de 1942 (MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. CAJA DUERO, 2000, p.35.). A segunda fração veio de compra de um conjunto que o Duque de Hernani, Don Manfredo Borbón, destinou em testamento à Fundação Nuevo Futuro para que a mesma arrecadasse fundos com sua venda. Segundo a documentação, essas peças faziam parte do núcleo que Carlos III trouxera de Nápoles em sua mudança (Ibidem, p. 15).

Até aquele momento, a coleção dos García de Castro contava com cerca de 50 exemplares. Nos anos 80, eles obtiveram algumas peças junto a antiquários e a Família Catello, em Nápoles. Conforme García de Castro elucida:

> "[...], *en, julio de quel mismo año, conocimos en Roma a la familia Catello. […]. Tenían en aquella fecha una colección a la que se habían dedicado tres geraciones, y consiguieron un espléndido conjunto. Los repartos ocasionados por las sucesivas herencias lo ha diseminado entre los numerosos hederos, pero gracias a ello numerosas piezas de tan maravillosa colección fueron compradas por nosotros,* […]"[296] (MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. CAJA DUERO, 2000, p.15.)

Ainda, em novembro de 1982, adquiriram outro lote disponibilizado pela Fundação Nuevo Futuro, o qual continha peças que teriam pertencido ao

que tinham parte da vestimenta autêntica e perfeitamente adaptada a outros modelos tradicionais.". Tradução da autora.

[296] "[...] em julho daquele mesmo ano, conhecemos em Roma a família Catello. [...] Naquele tempo tinham uma coleção que reunida durante três gerações, e obtiveram um conjunto esplêndido. As divisões ocasionadass por sucessivas herança dissiminou-a entre os numerosos herdeiros, mas graças isso diversas peças dessa maravilhosa coleção foram adquiridas por nós." Tradução da autora.

presépio de Carlo III (MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. CAJA DUERO, 2000, p.15.).

Em 23 de dezembro de 1982, um notável conjunto foi adquirido em Barcelona. Dentre os exemplares, além de peças que indicavam ter pertencido ao complexo de Carlos III, 26 figuras[297] contavam com etiquetas no interior de suas vestes. Um indicativo de que elas poderiam fazer parte do núcleo que Ferdinando IV enviara a seu irmão, Carlos IV, na Espanha. Os escritos de Gregorio (1822, p. 41-42) sobre o escultor Francesco Celebrano ratificam este envio: "Esta obras fueron también admiradas en España, porque la Majestad de nuestro Soberano, para hacer regalo agradable a su Augusto Hermano, le mandóde cada Región de nuestro Reino, la figura de un hombre y una mujer, galantemente vestidos."[298]. Contudo, não havia notícias do paradeiro exato desses exemplares. Assim, os irmãos García de Castro supõem ao relatar a aquisição do conjunto oferecido a eles:

> Al analizar los pastores de esta nueva oferta, con gran sorpresa nuestra, vimos que cada pastor tenía cosido en su traje un antiguo cartelino, escrito a tinta, con el nombre de la región del traje que llevaba: «cittá di Terlizzi», «Paese di Madrone», «Paese di Rinello», «Terra di Pozzuolo; Pvza di Terra di Lavoro», etc. Sin duda, eran los modelados por Francesco Celebrano y los que cita Moreli di Gregorio en su libro.[299] (MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. CAJA DUERO, 2000, p.18.)

Por volta, de 1985 a coleção de Emilio e Carmelo García de Castro Márquez estava praticamente constituída e era regularmente montada na

[297] Vinte figuras masculinas e seis personagens femininos.
[298] "Estas obras foram admiradas na Espanha, pois nossa Soberana Majestade, com o intuito de oferecer um bom presente a seu estimado irmão, enviou-lhe, de cada região do nosso Reino, a figura de um homem e uma mulher, galantemente vestida.". Tradução da autora.
[299] "*Ao analisar os pastores dessa nova oferta, com grande surpresa, vimos que cada pastor trazia cartõezinhos antigos presos seus trajes, escritos a tinta, com o nome da região do traje a que pertence: «cittá di Terlizzi*», «Paese di Madrone», «Paese di Rinello», «Terra di Pozzuolo; Pvza di Terra di Lavoro», etc. Sem dúvida, eram os modelados por Francisco Celebrano, os quais são citados por Moreli di Gregorio em seu livro". Tradução da autora.

época de Natal em sua residência em Madrid[300]. Poucos exemplares, obtidos em antiquários, foram acrescidos posteriormente. Para exibir o núcleo reunido, os irmãos criaram livremente uma ambientação cenográfica. Conscientes de que a cenografia era demasiadamente teatral e que não recriava fidedignamente a proposta napolitana, eles justificaram suas escolhas:

> De la parte antiga de la ciudad de Nápoles tomamos apuntes de los elementos tradicionales invariantes da arquitectura popular. Al traducirlos después a volúmenes en corcho, madera, cerámica y cristal, tratamos de ajustarnos en lo posible, a los modelos originales, aunque siempre se imponía, en contra de nuestros deseos, la impronta de la arquitectura popular española. […] El resultado de toda esta labor fue el conjunto expuesto que, reconocemos, posee más carácter teatral que realidad urbanística.[301] (MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. CAJA DUERO, 2000, p.23.)

De fato, a montagem, que possui cerca de 15 metros de comprimento por 2 de altura e 1 de profundidade, dificulta a apresentação das peças em perspectiva, enfatizando uma estrutura que privilegia o escalonamento vertical dos elementos arquitetônicos em detrimento do característico cenário napolitano com perspectiva horizontal dada pela paisagem montanhosa em profundidade (Fig. 169).

[300] O conjunto ficava aberto para visitação todos os anos, desde o dia 8 de dezembro até 2 de fevereiro conforme relato dos irmãos Emilio e Carmelo García de Castro Márquez.

[301] "Da parte antiga da cidade de Nápoles tomamos notas dos invariantes elementos tradicionais da arquitetura popular. Ao traduzi-los posteriormente a volumes de cortiça, madeira, cerâmica e vidro, tratamos de ajustar na medida do possível, os modelos originais, ainda que sempre se impunha, contrariamente aos nossos desejos, a marca da arquitectura popular espanhola. […] O resultado de todo este trabalho foi o conjunto exposto que, reconhecemos, possui mais carater teatral do que urbanístico.". Tradução da autora.

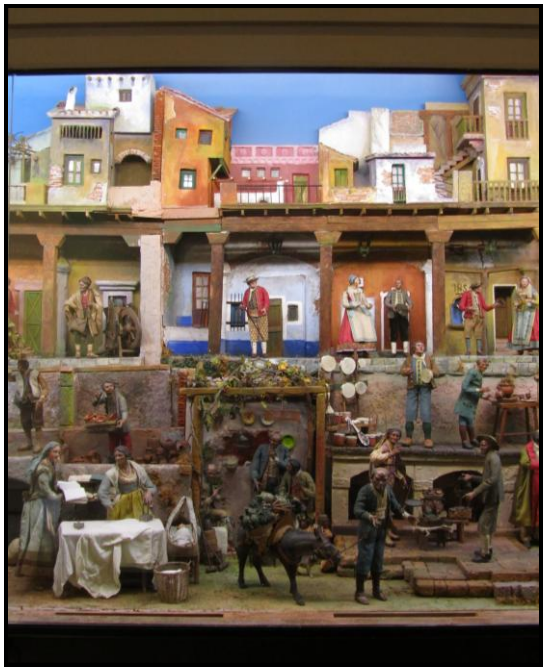


FIGURA 169 – Detalhe do cenário do presépio Napolitano pertencente ao Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

As cenas são mostradas narrativamente da direita para a esquerda; iniciando-se com o exótico Cortejo dos Magos, com os vendedores da tenda oriental. Em seguida, no primeiro plano, surgem os três Reis Magos, montados em camelos, com seu séquito ao fundo do cenário e sua banda com diversos instrumentos exóticos, anunciando sua chegada. Apesar de a tradição napolitana incorporar o Séquito dos Magos e os Pastores em Adoração junto ao Casal Sacro, nesta montagem, o grupo da Natividade encontra-se isolado (Fig. 170). Posicionado em um estábulo ladeado por anjos e construído a partir de um desenho de uma pintura de Luca Giordano, ao seu redor só existe um pastor em adoração e uma mulher, a certa distancia, preste a ofertar uma cesta de frutas. Assim, a inexistência de personagens libera o espaço visual, destacando a Sagrada Família. Ademais, os Magos que se aproximam também estão em um plano mais baixo, valorizando ainda mais o episódio do nascimento.



FIGURA 170 – Grupo de Natividade. Presépio Napolitano do Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

A partir da apresentação da Natividade, surgem os elementos da vida urbana como o vendedor de peixes, a osteria, músicos, a taberna, jogadores, a vendedora de castanha, o vendedor de potes, a verdureira, o padeiro, o vendedor de alho, dentre outros. Diferente das composições napolitanas em que esses episódios formam uma massa visual continua, aqui eles aparecem quase como quadros isolados em uma sequencia narrativa, interconectados pelo peso do cenário arquitetônico. Uma carroça com barris, que volta da fonte para abastecer a cidade, faz a transição do ambiente rural para o urbano, o qual apresenta poucos episódios ligados à vida campestre e se concentra na narrativa do Anúncio aos Pastores.

3.5) PRESÉPIOS ITALIANOS

Diversos autores consideram o mais antigo complexo presepial remanescente aquele produzido por Arnolfo di Cambio para a Igreja de Santa Maria Maior, em Roma. Como em outros locais, os primórdios da produção presepial italiana possuíam uma conotação eminentemente devocional e litúrgica. Iniciada para atender os cultos religiosos nas Igrejas, logo ganhou adeptos nos mosteiros e conventos. Contudo, a tradição tornou-se popular após o século XVII com a sua entrada no âmbito doméstico.

Cada região da Itália produziu uma interpretação própria do tema presepial com materiais específicos. Na Puglia, tanto em Bari quanto em Taranto e em outras localidades, houve uma preferência por peças em pedra policromada e em Lecce e Brindisi por exemplares em papier-machê. Em Abrruzzo, as figuras eram feitas em madeira e cerâmica, a região da Emília ficou conhecida por seus exemplares em terracota policromada, a Sicília optou pela introdução inusitada de corais nas composições, enquanto no Piemonte o costume, introduzido em 1481, pelo frade milanês Bernardino Caimi, através da encomenda feita ao artista Gaudenzio Ferrari, valorizou a realização dos Sacros Montes. Todavia, foi em Nápoles, no século XVIII, que o fenômeno tornou-se memorável com a utilização de manequins articulados ambientados em amplos cenários que além dos temas bíblicos retratavam o cotidiano.

A semelhança dos primeiros manequins articulados em madeira napolitanos, os exemplares genoveses também adotaram tal solução técnica. Contudo, diferentemente da produção napolitana que primava pelo efeito teatral, pela singularidade das figuras e por contaminações de cenas cotidianas, a tradição genovesa versava pela integridade da natureza sacra de suas composições sem ressaltar individualidades. Assim, a temática da composição era o mais importante do que os pormenores dos personagens. Dentre os

escultores que se destacam na região tem-se a família Gaggini[302] no século XV, seguido por Anton Maria Maragliano (1664-1739) e sua oficina e no século XVIII pelo ateliê de Pascuale Navone (1746-1791) e por Gerolamo Pittaluga (1691-1743).

Em Roma, a escola presepial não se desenvolveu como em outras áreas da Itália apesar da presença de artistas e oleiros vindos de outras regiões. Somente após o sucesso da moda napolitana e genovesa que a cidade atentou-se para este tipologia, através da encomendas da aristocracia e da burguesia. Contudo, a cidade não conseguiu contar com um desenvolvimento de uma escola organizada.

A conjuntura do presépio na Toscana ocorreu basicamente durante o seu período de consolidação como tipologia e contou com os incitamentos de Nicola Pisano (1220-1278), Giovanni Pisano (1250-1278), Luca Della Robbia (1399-1482), Andrea Della Robbia (1435-1525), Antonio Rosselino (1427-1479) e Bernardo Bountalenti (1536-1608). Após o século XVII, quando a tradição alcançou popularidade e se firmou como representação, a região não produziu obras relevantes. Nicola Pisano contribuiu através de estudos da arte romana e ao utilizar figuras cotidianas junto às representações plásticas da Natividade na busca de maior realismo. Andrea Della Robbia atualizou a representação iconográfica da Natividade, retirando de suas obras a figura das parteiras, além de aproximar o cenário da paisagem local, introduzindo um panorama ondulado com ligeiras colinas. Já o engenheiro Bernardo Bountalenti, inventor das máquinas de teatro, realizou presépios com sistemas mecânicos. O núcleo produzido para Cosmio de Médici, além de contar com personagens em movimento, possuía uma espécie de lanterna mágica.

Por outro lado, na Sicília, a arte presepial desenvolveu-se tardiamente, inicialmente explorando o mármore e depois apresentando soluções em diversos

[302] Família de escultores e arquitetos, dentre entre eles os mais destacados foram Giovanni Gaggini (1430-1517), Domenico Gaggini (1449-1492) e Antonello Gaginni (1478-1536).

meios. O primeiro conjunto contendo a Sagrada Família foi um grupo marmóreo com inspiração napolitana executado por Andrea Mancino para a Igreja de Santa Maria Annunziata em Terminini imerese em 1494. A produção regional contou ainda com Antonello Gaggini, o qual produziu um Grupo Sacro para a Igreja de Pollica em 1526; Giovanni Antonio Matera, que trabalhou com uma técnica inusitada para confeccionar seus manequins. O artista envolvia tecidos com uma camada de gesso e depois encolava o material no corpo dos manequins, criando figuras. Outra técnica diferenciada foi executada pelo pintor Vito D'Anna (1719-1769), a qual consistia em realizar cenas presepiais em cartões pintados e recortados. Ainda, em Trepani, surgiu outra prática singular composta pela mistura de corais, madeira, ouro, cortiça, alabastro, madrepérola e ramos vegetais. Atualmente, alguns destes conjuntos estão acondicionados nos acervos do Museu Estense em Modena e no Museu Pepoli. A cera foi outro material explorado por Giulio Zumbo (1676-1701), que realizou cenas como a Matança dos Inocentes e um presépio que hoje se encontra no Victoria and Albert Museum, em Londres; por Giovanni Rosselli de Messina; e por Maiano Carmaci; além de ser utilizada para recriar acessórios e elementos cênicos. Por fim, a terracota foi elemento explorado desde as obras de Salvatore e Giacomo Bongiovanni até os trabalhos do padre Benedetto Papale (1836-1913), o qual produziu um suntuoso conjunto para o Real Colégio de Santa Maria de Belém, em Módica.

Em Abruzzo, a arte da cerâmica foi o principal meio de expressão da representação presepial, seguindo a tradição secular local de se trabalhar com o material, além de contar com exemplares feitos em madeira. Francesco Grue (1594-1673) foi um renomado artista dentro da produção presepial em barro da região. Como Roberta Catello (2007) ressalta: "Lo definirono "il Della Robbia abruzzese" per la grande capacità di modellare le figure"[303]. Contudo, pouco

[303] "Definiram-no como o "Della Robbia de Abruzzo", por sua grande capacidade de modelar figuras.". Tradução da autora.

restou da produção local. O Museo dell'Aquila possui Virgem Maria que foi realizada entre o final do século XV, início do XVI para o presépio de Santa Maria em Tione e um presépio em terracota policromada proveniente da Igreja de Santa Maria del Ponte em Fontevecchio.

Na Lombardia, a peça mais antiga, que resistiu a passagem do tempo, foi produzida em madeira por Bongiovanni de Lupis por volta de 1480, seguida do exemplar pertencente à Basílica de San Lorenzo em Mortara, datado de 1490.

A região da Emília foi um importante pólo para o desenvolvimento da arte presepial na Itália, especialmente devido às contribuições vindas de Bolonha e Modena. Como Gargano (1997, p. 37) elucida:

> Dentro da igreja do Martírio, em Bolonha, no complexo dedicado a Santo Estevão e conhecido como as Sete Igrejas, encontram-se cinco maravilhosas estátuas de madeira, representando a Natividade que, geralmente referidas como Adoração dos Magos, podem bem udar a história do presépio italiano. Graças a um restauro muitíssimo importante levado a cabo na última década, os estudiosos datam-nas à volta de 1250. Isto faria delas o primeiro verdadeiro presépio, antecipando de uns trinta anos as esculturas feitas por Arnolfo di Cambio para a igreja de Santa Maria Maior, em Roma.

A localidade também ficou famosa pelo desenvolvimento de exemplares em terracota policromada. Durante o século XV, a pedido da família Porrini, Guido Mazzoni realizou um grupo para sua capela em Santa Margherita. Como aponta Gargano (1997, p.38): "Esta obra-prima de Guido Mazzoni, conhecida como a Madonna della Pappa, marca um ponto de viragem: a representação da Natividade sai dos salões de arte pura para se oferecer para consumo do povo.". Ademais, a região também foi responsável pela produção de figuras em terracota em tamanhos reduzidos, destinados aos conventos e ao uso doméstico, no século XVII.

3.6) PRESÉPIOS NAPOLITANOS NA ITÁLIA

Apesar da fama conquistada no setecentos, até o final do século XIX, os presépios napolitanos ainda eram tratados como objetos de culto doméstico ou figuravam coleções particulares, e não possuíam o atual valor histórico-artístico de cunho museal. Esse panorama modificou-se após a aquisição do núcleo Cuciniello pelo Museu de San Martino, em Nápoles e foi intensificado com os estudos realizados após 1950, os quais atentaram para o valor artístico desses exemplares realizados por renomados escultores da corte.

Ainda hoje, a seção presepial do Museu de San Martino é o acervo público italiano mais relevante do gênero. Composta por peças representativas das diversas fases do desenvolvimento do presépio na cidade, a seção também versa sobre os diversos modelos expograficos e é referência para as soluções museográfica dentro e fora da Itália.

Dentro do panorama napolitano, fora a seção do Museu de San Martino, o conjunto da Regia de Caserta e o núcleo do Museu Filangieri eram as coleções mais antigas e de maior renome. O primeiro, formado a partir da coleção régia, perdeu grande parte de seu status e visibilidade com um roubo ocorrido na década de 1980, que o destituiu de suas melhores peças. O segundo, que contava com diversas figuras de grande valor pertencentes à coleção do Príncipe Filangieri, foi destruído em um incêndio ocorrido em 1943. Apesar de sua reconstrução, através da doação de figuras doadas pela Princesa Acton (GRILLO, 1996, p. 202) [304], ele jamais alcançou o mesmo prestígio no cenário presepial napolitano, já que a maioria dos exemplares não possui a mesma qualidade dos anteriores.

Após a década de 1980, a cidade de Nápoles ganhou outros acervos públicos com a doação algumas peças da coleção Catello ao Museu de

[304] GRILLO, Umberto. I pastori napoletani del ’700 nei musei del mondo.p.202. in: SPINOSA, Nicola (org.) *Presepe Napoletano*. Napoli: Franco Di Mauro Editore,1996. p-196-212.

Capodimonte e com a exibição permanente da coleção pertencente ao Banco de Nápoles, no Palazzo Reale.

Na Itália, os estudos realizados por Ângelo Stefanucci colaboraram com a difusão de coleções que tratavam da tradição presepial em diversas localidades mundiais. Assim, surgiu a coleção do *Museo Tipologico Internazionale del Presepe*, em Roma. O conjunto, conta com peças napolitanas ambientadas em um cenário que tentava expressar a tradição do século XVIII. Como Umberto Grillo relata:

> Negli anni Cinquanta acquistò delle figura a Napoli e fece costruire da un artigiano dell'epoca una scenografia di ispirazione settecentesca. Purtroppo non tutta la produzione è di buona qualità: precisamente, si distinguono un «San Giuseppe» ed un «Re Mago» di discreta fattura. Va apprezzato, comunque, il fatto che sia reso omaggio al presepe napoletano.[305].

Além do museu, a cidade de Roma possui diversas coleções particulares que contam com peças napolitanas e duas vitrines no *Museo delle Tradizioni Popolari*.

Outra instituição que recebeu influências de Stefanucci foi a coleção da Abadia beneditina de Montevergine, nas proximidades de Mercogliano. O conjunto surgiu a partir de suas doações, na época, presidente da *Associoazione italiana Amici del Presepe* e, atualmente, conta com oito salas com mais de duzentos presépios representativos de diversas culturas mundiais. Dentre elas, figuram duas sessões napolitanas com exemplares do século XVIII provenientes da coleção de Luigi Signori.

Em Sorrento, o *Museo Correale Terranova* abriga os exemplares remanescentes da coleção de Salvatore Gargiulo, roubados da *Chiesa di Sant'Antonino* em 1981. O núcleo inicial continha figuras de excelente fatura,

[305] "Nos anos cinquenta, adquiriu exemplares em Nápoles e mandou um artesão construir um cenário de inspiração setecentesca. Infelizmente, nem toda a produção é de boa qualidade: especificamente, distinguem-se o «São José» e um «rei Mago» de razoável fatura. No entanto, deve-se considerar o fato de render homenagem ao presépio napolitano.". Tradução da autora.

ambientadas em um cenário realizado por Antonio Lembo. Mesmo após o furto, ainda restaram figuras relevantes, como Grillo (1996, p. 201) aponta.

Outros museus italianos com coleções napolitanas são: *Museo Irpino*, em Avelino, a *Pinacoteca Provinciale*, em Bari e o *Museo Statale D'Arte Medioevale e Moderna*, em Arezzo. O primeiro contém peças provenientes da coleção do Monsenhor Penta, montadas em uma cenografia, realizada por Lembo, em 1966, centrada no episódio da Natividade em um templo com ruínas, contendo, concomitantemente, a cena da Anunciação aos Pastores. O segundo possui figuras pertencentes à Família Galeno, as quais são exibidas sem uma ambientação cênica; muitas estão sem suas vestes originais. O terceiro tem exemplares com vestes aparentemente originais (GRILLO, 1996, p.204), que passaram por intervenções de conservação-restauração em meados da década de 90.

De fato, o interesse por esse objeto de arte tem crescido, não só na Itália, como em outras partes de mundo, e diversas exposições são realizadas esporadicamente com acervos de diversas qualidades.

Em nosso estudo, avaliamos as coleções romanas do *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolare* e da *Basilica di San Cosma e Damiano* e napolitanas, do *Museo Nazionale di San Martino*, Museo *Nazionale di Capodimonte*, *Chiesa di Santa Chiara*, além do conjunto pertencente ao *Banco di Napoli* exibido no *Palazzo Reale* e do núcleo da *Reggia di Caserta*.

3.6.1) Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolare – Roma

O acervo pertencente ao Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolare remonta a Exposição Universal ocorrida em Roma em 1911, quando Lamberto Loria (1855-1913) inseriu dois presépios na seção etnográfica italiana.

Atualmente, o museu exibe dois presépios na sala que aborda o ciclo da vida humana. O primeiro, com cerca de 200 exemplares, foi elaborado a partir das figuras apresentadas na mostra de 1911 (Fig.171) e o outro, com cerca de

178 peças, foi doado por Laura Romano e por Mario Verduzio em 1999 (Fig. 172).



FIGURA 171 – Presépio Napolitano que integrou a Exposição Universal de 1911. Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolare, Roma.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 172 – Presépio Napolitano doado por Laura Roamno e Mario Verduzio. Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolare, Roma.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Durante a reformulação museografica do museu em 2001, Nicola Maciariello realizou a ambientação cenográfica de ambos os conjuntos. A montagem foi realizada de forma a se ajustar ao percurso físico do museu. Assim, as vitrines não possuem os habituais formatos cenográficos retangulares ou circulares dos presépios napolitanos do setecentos. De fato, elas descrevem formas geométricas irregulares, nas quais as cenas tradicionais são adaptadas ao espaço existente.

Procurando aproximar-se do público, as vitrines ficaram suspensas na altura do olhar do espectador, o que facilita seu contato com as peças. Dessa forma, além de contemplar da ambientação cênica, ele vislumbra os detalhes da cada figura, em especial os pormenores dos exemplares do conjuntos que integrou a mostra de 1911. De fato, tal recurso expositivo é muito interessante, pois evita a problemática expositiva da diluição dos pormenores dos personagens frente à suntuosidade do cenário e do afastamento espacial imposto pelas ambientações cênicas, sem que os mesmos tenham que se abster de seu contexto, como ocorre ao se optar por sua exibição individualizada. Por

outro lado, esse modelo expositivo evidencia qualquer defeito ou eventual problema de conservação. No caso específico, fica patente a qualidade mediana das figuras a presença de poucas figuras com vestes originais e a fatura moderna de diversos exemplares, em especial no conjunto recebido em 1999.

3.6.2) Basilica di San Cosma e Damiano – Roma

No interior da Basílica de São Cosme e Damião em Roma há um conjunto napolitano que foi doado à ordem franciscana em 1939 (Fig. 173). Inicialmente, o núcleo foi montado na parte superior de templo em uma estrutura de 9 metros de altura, 16 metros de largura e 7 metros de profundidade, com uma volumetria inspirada no Presépio Cuciniello, pertencente ao Museu de San Martino, em Nápoles[306].

Em 1992, após diversos extravios e roubos de peças, ocorrido ao longo dos anos, o complexo foi fechado, reorganizado, restaurado e reinaugurado em setembro de 1996. O responsável pelos trabalhos foi vienense Julius Strauss, que aproveitou parte do antigo cenário e o reduziu consideravelmente a uma estrutura de 4 metros de altura, 6 metros de largura e 3,5 metros de profundidade, protegida por vidros. Ali, os grupos foram concentrados através do adensamento das arquiteturas e da limitação das cenas campestres de fundo e a volumetria do cenário verticalizou-se.

[306] Ainda que com um predomínio horizontal.



FIGURA 173 – Composição atual do Presépio Napolitano pertencente à Basílica de San Cosma e Damiano, Roma.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

O folheto distribuído aos visitantes e a placa explicativa defronte à entrada do presépio justificam tal escolha: "L'attuale allestimento ha preferito la disposizione concentrata e molto verticale, che è più caratteristica del Presepe Napoletano."[307]. Contudo, tal reformulação não se pautou plenamente no modelo napolitano. De fato, ela suprimiu o contraponto, presente anteriormente no complexo e existente nos antigos presépios, entre a ambiente rural e as cenas urbanas. Se os conjuntos napolitanos permitiam um aceno ao universo pastoril, através do jogo comparativo entre o frenético núcleo urbano e a tranqüila vida no campo, na atual montagem romana, este aspecto esvaiu-se. Ali, o registro do universo rural ocorre apenas através do episódio do Anúncio aos Pastores, que aparece acanhadamente do lado direito, no meio às demais cenas cotidianas (Fig. 174). Nota-se que, no complexo, as montagens napolitanas foram entendidas, predominantemente, como núcleos descritivos das atividades da vida cotidiana. Por isso, sua volumetria ressaltou os

[307] "A atual montagem optou por uma disposição concentrada e muito vertical, que é mais característica do Presépio Napolitano". Tradução da autora.

pormenores dos afazeres urbanos de forma agitada e desordena no meio a uma caótica e movimentada condensação urbanística.



FIGURA 174 – Detalhe do Presépio Napolitano da Basílica de San Cosma e Damiano, Roma, com a cena do Anúncio aos Pastores à direita.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Outra particularidade da composição é a ambientação da Natividade. Ao invés de surgir em um templo em ruínas, o grupo encontra-se dentro de uma gruta abobadada com colunas em ruínas no exterior, ladeada de anjos, arcanjos e querubins e na presença dos pastores. Os Magos, que na primeira instalação adoravam o Menino, aparecem a Cavalo próximos da Natividade. Esta mudança parece ser um reflexo da origem vienense do responsável pela última ambientação, aliada à diminuição do número de orientais, devido aos roubos ocorridos (Fig. 175).



FIGURA 175 – Natividade. Presépio Napolitano da Basílica de San Cosma e Damiano, Roma.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

3.6.3) Museo Nazionale di San Martino – Nápoles

Após a supressão das ordens monásticas em San Martino na primeira metade do século XIX, a *Certosa de San Martino* tornou-se propriedade do Estado. Em 1867, ela foi reaberta ao público como museu por intermédio de Giuseppe Fiorelli, diretor do *Museo Nazionale*. Dez anos mais tarde, por meio da *Esposizione Nazionale de Belle Arti*, Michele Cucuiniello (1823-1889) e outros colecionadores expuseram suas coleções e dado ao sucesso alcançado junto ao público, a incientiva culminou na doação de suas peças ao Estado. Em 28 de dezembro de 1879, o conjunto foi inaugurado através de sua instalação na antiga cozinha da *Certosa*. Dessa forma, nascia a seção presepial do museu,

que seria uma das mais significativas do gênero, como aponta Roberto Middione (2000, p. 75):

> Formatasi nel corso dei decenni, la Sezione testimonia fra le sue qualificate presenze tutte le varianti possibili all'interno del vasto territorio del presepe napoletano del Sette - ottocento, presepe verista, di alta qualificazione formale pur nella sua eterogeneità, di matrice ormai laica e riservato prevalentemente a **divertissement** delle classi più privilegiate. A San Martino troviamo tutte le possibili varianti di figure, animali, scogli ed accessori, più volte ripetuti, variabili per dimensioni – comunque tutt'al più 'terzine' – e caratterizzati in 'tipi' che avevano visto sempre più nel tempo rafforzare le proprie definite individualità. Vi rincontriamo più o meno il meglio di quanto abbia offerto l'epoca d'oro naturalistica, entro i termini dominanti, vere stelle polari, delle più variegate ambientazione e delle più pittoresche presenze animate o oggettuali.[308]

Essa diversidade de tipologia de peças, de montagens, de cenografias e de possibilidades expográficas que tornam a seção presepial do museu singular.

Ao longo dos anos, o acervo do museu foi ampliado, principalmente com a incorporação do espólio de Ricciardi em 1917 e da doação de Pasquale Perrone em 1971. A estas, somam-se as aquisições das peças de Novi em 1891, do conjunto Tesorone em 1909 e dos exemplares de Scognamiglio em 1924; as doações de Assante em 1929, de De Renzis em 1942 e de De Simone Menna em 1972; a incorporação dos espólios de Sartorius Garofalo em 1913, de Lecaci y Diaz em 1917, de Carrara em 1956 e de Colletta em 1957; e peças consignada da Galleria Estese di Modena em 1932 e do Palazzo Reale di Caserta em 1948.

[308] "Formado ao longo das décadas, a Seção demonstra em seu corpo distinto todas as variantes possíveis do vasto território do presépio napolitano do setecentos e do oitocentos; presépio naturalista, de alta qualificação formal mesmo em sua heterogeneidade, já de cunho laico e reservado, principalmente, ao entretenimento das classes mais privilegiadas. Em San Martino encontramos todas as variantes possíveis de figuras, animais, cenários e acessórios, por vezes repetidas, variando em tamanho - no entanto, todas no máximo 'terzine' - e caracterizada em "tipos" que ao longo do tempo sempre vieram reforçar a sua propria individualidade. Encontramos ao menos o que o melhor do que havia disponível na época de ouro do naturalismo, dentro dos termos dominante, verdadeira estrelas polares, das mais variadas ambientações e das mais pitorescas presenças animadas ou materiais.". Tradução da autora.

Ainda, em 1923, o Museu de San Martino adquiriu outras 39 figuras de presépio[309] por intermédio do *Ufficio di Esportazione di Milano*. Como Mario Morelli relatou no Bolletino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione, as peças foram apresentadas ao Ufficio per l'esportazione degli oggetti di antichità e d'arte de Milão para que fosse expedida uma permissão para sua venda no exterior. Ao saber da soma pedida, o diretor do Ufficio propôs que os exemplares fossem adquiridos pelo estado, considerando o seu direto de prelação e contatou o Museu de San Martino.

Apesar de Nápoles reunir diversos conjuntos do passado através das coleções de Carlo Perrone e do Duque Gatti Farina, dos presépios Cuciniello, da Reggia di Caserta, do Sr. Vincenzo Catello, do Sr. Giusso della Schiava, do Sr. Mariano Scuotto, do advogado Riccardo Papale, do Barão Antonio di Donato, do Conde Luigi Statella, dentre outros, Morelli lamentava a disperção dos nucleos que não foram vistas por seus herdeiros como um conjunto unitário. Ademais, o estudioso abordova uma questão importante em seu ensaio: o número de figuras e presépios conservados na cidade era pequeno frente à quantidade de peças existentes no século XVIII. Assim, como diretor do Museu de San Martino na época, Morelli (1923, p. 122-132, In: MANCINI, 1983, p. 155) justificou a importância da aquisição desses exemplares pela instituição:

> L'importanza delle figurette da presepe non è soltanto nel loro intrinseco valore artístico, ma anche per l'interesse che esse presentano come elemento caratteristico di una colletività di forme l'una all'altra legate in vaste composizioni, ove la vita popolare settecentesca si rifletteva com precisione ed immediatezza. Torna, quindi, sempre di valido incremento pel Museo napoletano di S. Martino poter rinvenire sul mercato antiquário ed assicurare allo Stato gruppi interi di «pastori» appartenuti ad un'unità dispersa.[310]

[309] Das 39 peças adquiridas, Mario Morelli informa que 7 eram cópias de peças de autores (1 de Matteo Bottiglieri, 1 de Nicola Somma, 3 de Giuseppe Sammartino e 2 de Giuseppe Gori). As outras 32 eram atribuídas aos seguintes autores: 2 a Francesco Celebrano, 2 a Camillo Celebrano, 1 a Matteo Bottiglieri, 1 a Felice Bottiglieri, 6 a Giuseppe Sammartino, 2 a Gennaro Sammartino, 6 a Giuseppe Gori, 2 a Nicola Somma, 7 a Lorenzo Mosca, 1 a Michele Trilocco e 2 a Salvatore di Franco.

[310] "A importância das figuras de presépio não se deve sobretudo ao seu intrínseco valor artístico, mas também pelo interesse que essas prestam com elemento característico de uma coletividade de forma que uma

Dentre todo o acervo, o núcleo inicial doado por Cucciniello destaca-se devido a seu modelo expográfico que se tornou um ícone para as montagens do século XX (Fig. 176). Sua ambientação foi realizada pelo arquiteto Fausto Nicolini e pelos cenógrafos Luigi Farina e Luigi Masi sob supervisão do próprio doador, dentro da antiga cozinha do mosteiro. Ela apresentava o núcleo presepial dentro de vasto cenário com cerca de 7 metros de altura, 7,4 metros de comprimento e 5,20 de profundidade, emoldurado por rochas que simulavam a entrada de uma gruta. No interior da estrutura, 180 figuras, 42 anjos, 29 animais e mais de 339 acessórios (PICONE, 1964, p. 11)[311] distribuiam-se em uma volumetria que apresenta a Natividade no alto de um monte ao centro da composição e próxima às ruínas de um templo. O ambiente rural surgia à sua direita e as atividades urbanas à sua esquerda. Tudo contido em uma ampla paisagem montanhosa, ampliada pela pintura ilusionistica ao fundo.



FIGURA 176 – Presépio Cuciniello. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio

e outra contribuem par formar uma vasta composição, onde a vida popular do setecentos refletia-se com precisão e de forma imediata. Então, torna-se sempre válido para o Museu napolitano de S. Martino poder recuperar junto ao mercado antiquário e assegurar ao Estado grupos inteiros de «pastores» pertencentes a uma unidade dispersa.". Tradução da autora.

[311] PICONE, Marina Causa. Presepi a San Martino. Napoli: L'Arte Tipografica Napoli, 1964. p.11 (Le colezioni sei musei napoletani)

De fato, o resultado teatral obtido causou grande impacto no público. Os detalhes de seu engenho foram explicitados por Michele Cuciniello no âmbito de sua inauguração, quando ressaltou a importância da coleção e a contribuição de cada colaborador[312]:

> […] Il presepe sotto la mia guida e giornaliera assistenza e su modello da me stesso ideato, è stato interamente eseguito dal Sig. Luigi Farina meno la parte superiore della rupe a sinistra dello spettatore, che è opera d'altra mano che si ostina a rimanere nascosta. L'aggruppamento delle figure ed il loro atteggiamento, perché esse – per chi no lo sapesse – prendono come i manichini quella movenza che si vuole, sono stati da me ideati e diretti…
>
> Per ultimo mi corre l'obbligo graditissimo di dire che la dipintura del paese e del cielo è opera dell'eccellente scenografo Luigi Masi … e che lo aver illuminato il Presepe con unica luce che scende dall'alto, e l'averlo fatto precedere da una grotta che s'innesta con esso, è stata felice idea del chiarissimo architetto Fausto Niccolini.[313]

Ao contrário da tendência de instalar grupos isolados em vitrines, iniciada no primeiro quartel do oitocentos e mantida pelos colecionadores ao longo do século XIX, Cuciniello optou por evocar nostalgicamente a magnificência das vastas ambientações cenográficas, apresentando seu conjunto como um grande palco teatral. O pano de boca que abria e conduzia ao espetáculo era a gruta. No plano central, as figuras movimentavam-se no anfiteatro criado pelo cenário e a iluminação vinda de cima remontava aos efeitos cênicos dos eventos teatrais.

Tal escolha refletia a o próprio universo do doador que além de arquiteto, era um reconhecido autor de peças teatrais[314]. A cerca de suas atividades

[312] Arquivo do Museo Nazionale di San Martino, Nápoles.

[313] "O presépio, sob minha orientação e assitance diária e através do modelo idealizado por mim, foi inteiramente realizado pelo Sr. Luigi Farina, excetuando o topo da falésia à esquerda do espectador, que foi obra de outra mão, a qual insiste em permanecer oculta. O agrupamento das figuras e sua gestualiade foram idealizados e dirigidos por mim, pois - para quem não sabe –os manequins possuem o movimento que permite posicioná-las como se quiser...
Finalmente, cabe dizer que a pintura da paisagem e do céu é obra do excelente cenógrafo Luigi Masi ... e que a iluminação do presépio com uma única fonte de luz vindo de cima e o fato do mesmo ser precedido por uma gruta caverna que se conecta com ele, foi idéia brilhante do arquiteto Fausto Nicolini.". Tradução da autora.

[314] Destas quatro pertencem ao acervo do Museo di San Martino: os dramas*, Giorgetta*, *Maria Giuditta Brancati* e *Gian Luigi Roderigo*; e a comédia, *Um bravo monello*.

profissionais, Picone (1964, p. 16) esclarece: "[...] infatti, per circa trent'anni, la Compagnia di Petito comprese nel suo repertorio drammi e commedie del Cuciniello, che vennero rappresentati anche in altre città italiane."[315].

A própria composição do cenário também enfatizava o conhecimento erudito do colecionador no campo presepial. Ao reunir aspectos relativos às montagens do início do setecentos, com a ambientação cenográfica partindo da gruta, com as concepções do final do século XVIII, que traziam o grupo da Natividade próximos às ruínas de um templo, ele demonstrou que não procurava recriar nostalgicamente uma tipologia cenográfica específica. Partindo de seus conhecimentos e de seu gosto pessoal, Cuciniello reuniu livremente momentos relevantes das ambientações passadas e idealizou um modelo para a apresentação de suas figuras. Contudo, dado ao sucesso alcançado pela montagem e, principalmente, devido à ausência de presépios similares e de antigos cenários de época, alguns autores chegaram a tratá-lo como um protótipo da tradição setecentista. De fato, tal atribuição não é pertinente, pois por mais que ele remeta a elementos do passado, como o gosto romântico dado pela vasta paisagem desprovida de personagens, pelo universo pitoresco e pelo ambiente idealizado e arcádico dos pastores no campo, a montagem espelha-se mais em sua vivência pessoal, do que em fatos históricos. Ao contemplá-la, o espectador depara-se primordialmente com a visão e história pessoal do colecionador, ao invés de um recorte de um momento remoto da praxe da cenografia presepial, mesmo que seja inegável seu juízo sobre o tema. Nesse sentido, cabe evidenciar a análise de Fittipaldi (1990, p. 15-16):

> Le esperienze acquisite spinsero i due architetti, Niccolini e Cuciniello, ad un exploit caratterizzato da una serrata unità compositiva e formale, pur avendo riconosciuto ruoli e spettanze ben definite col sostegno delle dichiarazioni dello stesso donatore, con esiti teatrali e pittoreschi mai più realizzati con tale irruenza e felicità inventiva. Neppure va trascurata la natura colta del Niccolini

[315] "[…] de fato, por cerca de trinta anos a Companhia de Petito incluiu no seu repertório dramas e comédias de Cuciniello, que foram apresentadas também em outras cidades italianas ". Tradução da autora.

> e, nonostante tutto, del Cuciniello, entrambi esperti delle moderne acquisizioni nel campo della scenografia e della regia teatrale ottocentesche; ritenendo, infine, anche delle antiche soluzioni adottati negli apparati scenografici e teatrali barrochi e rococò e che fossero a conoscenza o avessero mediato – considerando la particolare soluzione dell'antro buio di una grotta aperta allo sfondato luminoso di una festa arcadica tra sacro e profano, nel quale la presenza dello spettatore diviene partecipazione attiva e coinvolgente con una forte tensione emotiva; con non lievi implicazioni simboliche spunto per erudite metafore o per smodate interpretazioni antropologiche – qualche antico disegno o qualche schizzo inerente a "macchine" o "apparati festivi religiosi" o più specificamente a "scenografie presepiali" del tipo dei "fogli" eccezionali pubblicati da Rudolf Berliner.[316]

Em parte, os detalhes construtivos idealizados por Cuciniello, que refletiam sua experiência pessoal, aliado aos meandros da doação da coleção talvez expliquem as críticas realizadas por Antonio Perrone. Como o autor explicita em seus escritos, antes do Museu de San Martino aventar a doação de Cuciniello, a instituição iniciara uma negociação para adquirir seus exemplares. Contudo, após a *Esposizione Nazionale de Belle Arti,* quando Cuciniello articulou sua doação ao museu, os contatos para a compra da Coleção Perrone foram interrompidos. Esse fato, aliado às somas gastas para realizar o cenário, motivaram Perrone (1986) a escrever:

> […] Nominato il Comm. Fiorelli Direttore Generale dei Musei, tra le tante cose, per memoria patria che riuscì a trasportare sopra San Martino con zelo ed impegno incomparabile, pensò a farvi costruire un Presepe, stabilendo come sito più adatto l'ex-refettorio

[316] "*A experiência adquirida levou os dois arquitetos, Cuciniello Niccolini , a uma façanha caracterizadas por uma densa unidade compositiva e formal, com resultados teatrais e pitorescos nunca antes realizados com tal ímpeto e felicidade inventiva, mesmo seguindo regras e competências bem definidas como sustentado pelas de declarações do próprio doador. Também não se pode ignorar a natureza culta de Niccolini e, não obstante,de Cuciniello, ambos peritos em matéria das aquisições do campo da cenografia moderna e da direção teatral do século XIX; estendendo, , também a antigas soluções adoptadas no aparatos cenográficos e teatrais rococó e rococó, usadas intencionalmente ou por indermédio - sobretudo considerando a solução da ambientação escura de uma caverna aberta a um fundo luminoso de uma festa arcádica entre sagrado e profano, na qual a presença do espectador torna-se ativa e imbuida de uma forte tensão emocional; com diversas implicações simbólicas de inspiração motivadas por metáforas eruditas ou por desmedidas interpretações antropológicas - alguns desenhos antigos ou esboço relativo em "máquinas" ou "férias festivos religiosos" ou mais especificamente para "cenografias presepiais" a semelhança dos "esboços" ecepcionais publicadas por Rudolf Berliner*.". Tradução da autora.

> dei Monaci. Ebbe con noi varie conferenze prescegliendo dalla nostra collezione quei pezzi più idonei; ma atteso la distanza, e non consentendo la nostra famiglia a smembrarla si rivolse al Cav. Cuciniello, […] Si spesero circa Lire Ventimila: e bisogna confessare che la pittura ed il lontano, è veramente degno del rinomato ingegnere a tutti noto per genio ed arte. […] Per quanto riconosciamo inarrivabile la parte scenografica di detto Presepe che affascina l'occhio dei visitatori: per altrettanto non possiamo non far rilevare taluni errori che avrebbero potuto eliminarsi. Ed in prima il sedicente pezzo di Architettura è molto esile e per nulla proporzionato; infatti il diametro delle colonne è inferiore alla larghezza delle spalle de'pastori. Dippiù l'altezza del sasso dell'Annunzio che si suppone su di monte è perfettamente uguale a quella del tempio ed al fabbricato della così detta Taverna; […] I tre Magi, […] invece de'tre cavalli (che sarebbe il minimo) ve ne sono appena due […] Gli Angeli oltre di essere di scarsissimo numero, sono situati sospesi perpendicolarmente, senza dar loro quella grazia e movenza che richiede l'azione in aria che è elementare ne'Presepi. Anche gli animali sono molto pochi."[317]

Independente de críticas do gênero, o núcleo sempre teve êxito e sua estrutura manteve as premissas da concepção original, apesar das reformulações por motivo de conservação e modificações na quantidade de personagens e de seu posicionamento do cenário, ocorridas ao longo dos anos, terem alterado o jogo perspectico das cenas.

Em 22 de Janeiro de 1880, o complexo sofreu sua primeira variação quando duas novas peças, oferecidas e ambientadas por Cuciniello, foram

[317] "[...] Comm. Fiorelli, nomeado Diretor Geral de Museus, entre outras coisas, por memória pátria que, com zelo e dedicação incomparável, procura transmitir a San Marino, pensou em construir um presépio, estabelecendo como local mais adequado o antigo refeitório dos monges. Ele realizou várias conferências conosco, escolhendo as melhores peças de nossa coleção; mas além da distância, e, nossa família não permitindo desmembrá-las, voltou-se para o Cav. Cuciniello. […] Gastou-se cerca de vinte mil liras: e deve-se admitir que a pintura e a profundidade são verdadeiramente digna do renomado engenheiro notável pelo engenho e arte. [...] Ainda que reconheçamos a cenografia inigualável desse presépio que fascina os olhos dos visitantes, por outro lado, não podemos deixar de apontar alguns erros passíveis de serem eliminados. Primeiramente, o suposto peso da arquitetura é bastante delgado e nada proporcional, de fato, o diâmetro das colunas é menor que a largura dos ombros dos pastores. Ainda, a altura do rochedo da Anunciaçãoque se supõe sobre um monte é exatamente igual aquela do templo e das construções da Taverna; […] Os três Magos […] possuem apenas dois cavalos ao invés de três (que seria o mínimo) […] Os anjos, além de serem em número muito pequeno, estão suspensos perpendicularmente, sem lhes permitir a graça e os movimentos requeridos na ação de voar, essenciais aos núcleos presepiais. Os animais também são muito poucos.". Tradução da autora.

incorporadas. Posteriormente, devido a fragilidade dos exemplares e do próprio material do cenário, além de condições inadequadas para sua conservação como alto índice de umidade relativa, infiltração de umidade, exposição direta da luz natural fizeram com que o presépio passasse por diversas intervenções de conservação-restauração, conforme Fittipaldi (1990, p.20) relata durante o primeiro grande projeto documentado de restauração das peças napolitanas ocorrido em 1966.

Por motivo de segurança, o conjunto foi desmontado em 1940 e transferido para o deposito de guerra improvisado no Convento dei Franciscani di Liveri di Nola. A semelhança de outros museus, como o Bayerisches Nationalmuseum, sua estrutura cenográfica não foi desmontada e a permanência no local gerou danos. Contudo, eles não impediram a remontagem da seção presepial que foi reaberta ao público em 1947.

Posteriormente, tanto as figuras, que apresentavam problemas de conservação em suas vestimentas, quanto o cenário foram restaurados em 1966 sob supervisão de Raffaello Causa, diretor da Soprintendenza alle Gallerie della Campania na época. Como o próprio Causa aponta:

> "[…] questo complesso che troppo chiaramente accusava l'invecchiamento, intervenendo non solo per quella parte che nel'47, data la difficoltà dei tempi, era stata trascurata, ma anche laddove, forse con eccessiva dose di faciloneria, il Cuciniello aveva «arrangiato», in modo approssimativo, vesti ed atteggiamenti. E il programma ha visto subito slargarsi i suoi limiti: perché la rimessa in ordine dei 'pastori' postulava di necessità il riordinamento del «sasso», almeno per quanto concerneva una totale disinfestazione, ed il risanamento statico, senza dire che, anche dal punto di vista strutturale l'intera 'sezione presepiale' si rivelava abbisognevole di un radicale intervento.[318] (SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLA CAMPANIA, 1966, p.14-15)

[318] "Este complexo apresentava evidente envelhecimento, não só naquela parte de 1947, que dadas as dificuldades dos tempos, fora negligenciada, mas também aquelas nas quais Cuciniello realizou, de forma aproximada, vestimentas e atitudes, talvez com dose excessiva de superficialidade. E o projeto sofreu um alargamento dos seus limites, pois o restabelecimento dos 'pastores' precedia de uma conservação da «estrutura», pelo menos no que concernia a uma total desinfestação e saneamento,sem dizer que, do ponto estrutural, a inteira 'seção presepial' necessitando de uma intervenção radical.". Tradução da autora.

A iniciativa permitiu o estudo das peças e a realização de um inventário.

A remoção dos personagens da estrutura cenográfica favoreceu um estudo individual dos exemplares. Assim, foi possível analisar autorias das peças, vislumbrar seus pormenores individuais e ressaltar figuras de excepcional qualidade. A exposição procurou versar sobre estes pontos, como Causa explica:

> Bisognava offrire alla curiosità dei cultori la possibilità di goderseli nelle migliori condizioni, questi 'pastori', disporli in vetrina, come tanti bozzetti, come tante sculture in piccolo formato, focalizzarli al di fuori del brulicante coacervo presepiale, e così rivelare quanto in essi v'è di valido – quando v'è –, sul piano del linguaggio formale, dei valori della rappresentazione.[319] (SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLA CAMPANIA, 1966, p.16)

A intenção de Raffaello Causa era justamente valorizar as peças presepiais como objetos de arte individualizados dentro da cultura escultórica napolitana. Por outro lado, Franco Mancini, curador da mostra, não desejava desmerecer a importância da ambientação cênica para os Presépios Napolitanos. Dessa forma, ele não suplantou a estrutura cenográfica por completo e buscou aliar os interesses de Raffaello Causa de valorização dos exemplares a antiga tradição dos cenários. No catálogo da exposição, ele esclare:

> […] circa i criteri seguiti per l'allestimento. Si è già detto che, come prima cosa, abbiamo voluto evitare una prevaricazione del fattore spettacolare sull'interesse scientifico; ma, d'altro canto, neppure era possibile abolire del tutto la scena a soggetto, ignorando il rapporto che intercorre tra i pastori. Per cui, contrastando una moda sempre più diffusa di ridurre il pastore alla stregua di un soprammobile, si è cercato di non presentare il singolo pezzo come unità autosufficiente, avulso dal contesto; un manichino inerte cui è stata tolta quella possibilità di dialogo per la quale è stato concepito e l'appoggio vitale dell'ambiente circostante che lo inquadra nella sua giusta dimensione.
>
> Si è quindi adottato il criterio di presentare gruppi di tre o quattro pezzi, utilizzati per comporre una scena base su uno sfondo

[319] "Necessitava oferecer à curiosidade dos estudiosos a oportunidade de apreciar estes 'pastores' nas melhores condições, dispô-los em vitrines, como tantos esboços, como tantas esculturas de pequeno formato, focar-los fora do pequeno, concentrá-los fora do saturado ajuntamento presepial, e, assim, revelar o quanto eles são válidos – o quando possuem - em termos da linguagem formal e do mérito da fatura". Tradução da autora.

> scenografico essenziale che, pur attraverso ispirazioni e reminiscenze tratte dal tipo di allestimento tradizionale, anzi in stretta osservanza a questi suggerimenti, risultasse decisamente moderno. In altri termini, si è cercato di limitare al minimo l'incidenza della scenografia, e ciò non solo riducendo all'indispensabile gli elementi che la compongono, quand'anche con l'uso del colore, limitato al solo bianco per porre in maggiore evidenza e per accentuare il cromatismo dei pastori.[320] (SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLA CAMPANIA, 1966, p.31)

O resultado assemelhou-se às vitrines idealizadas pelos colecionadores do século XIX, como aquelas doadas por Perrone poucos anos após a mostra, a diferença de possuir um número reduzido de personagens e sem a utilização de jogos tonais. De fato, a cenografia limitou-se ao mínimo, apenas para sugerir o contexto das figuras e compor o ambiente.

Dessa forma, aquele momento foi oportuno para questionar e reformular os conceitos expográficos da seção, argumentando a validade de manter ou não as escolhas expositivas realizadas por Cuciniello e Niccolini. Ao final, os aspectos históricos da montagem de Cuciniello prevaleceram, mas a desmontagem das figuras do cenário para os trabalhos de conservação-restauração permitiu outras experiências expográficas, desenvolvidas na mostra seguida de catálogo intitulada "Mostra di «Pastori» restaurati". Nesse sentido, Franco Mancini elucida:

> Tale mostra, piccola ma non del tutto priva di interesse, intendeva attuare quel tipo di esposizione, auspicata in altra occasione dallo stesso Causa, che non facesse leva soltanto

[320] "[…] sobre os critérios utilizados na montagem. Já foi dito que, primeiramente, tentamos evitar um abuso do efeito espetácular sobre o interesse científico, mas, por outro lado, também não era possível abolir completamente a cena no assunto, ignorando a relação entre os pastores. Então, contrastando a moda cada vez mais difundida de reduzir o pastor a um objeto de adorno, procuramos não apresentar peças individuais como unidades autosuficientes, fora de contexto; um manequim inerte do qual foi tolida aquela possibilidade de diálogo para o qual foi concebido e do apoio vital do ambiente circundante e que se encaixa na sua exata dimensão.
Portant,o foi adotado o critério de apresentar grupos com três ou quatro peças, utilizados para compor uma cena com base em um pano de fundo cenográfico essencial, que através de inspirações e reminiscências extraídas do tipo tradicional de montagem, ainda que em estrita conformidade com esses indicativos, resultasse em algo definitivamente moderno. Em outras palavras, procurou-se limitar ao mínimo a incidência da cenografia, isto é, não só reduzindo aos elementos indispensáveis que a compõem, quanto o uso da cor, limitado somente ao branco para dar maior ênfase e para acentuar as cores dos pastores". Tradução da autora.

> sull'attrazione spettacolare propria del presepe, ma che, al contrario, rinunciando alle seduzioni ed alle plateali blandizie del tradizionale **scoglio**, venisse incontro al desiderio degli studiosi, collaborando ad avviare un processo di sensibilizzazione critica."[321] (SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLA CAMPANIA, 1966, p.21)

Outra grande mudança ocorreu no final da década de 80, após um furto ocorrido em 1984, que removeu da coleção seus exemplares mais significativos[322]. Por questões de conservação, a seção presepial foi fechada, já que a entrada dos ladrões deu-se pelo vão de iluminação superior do presépio, que posteriormente foi reformulado (Fig. 177).

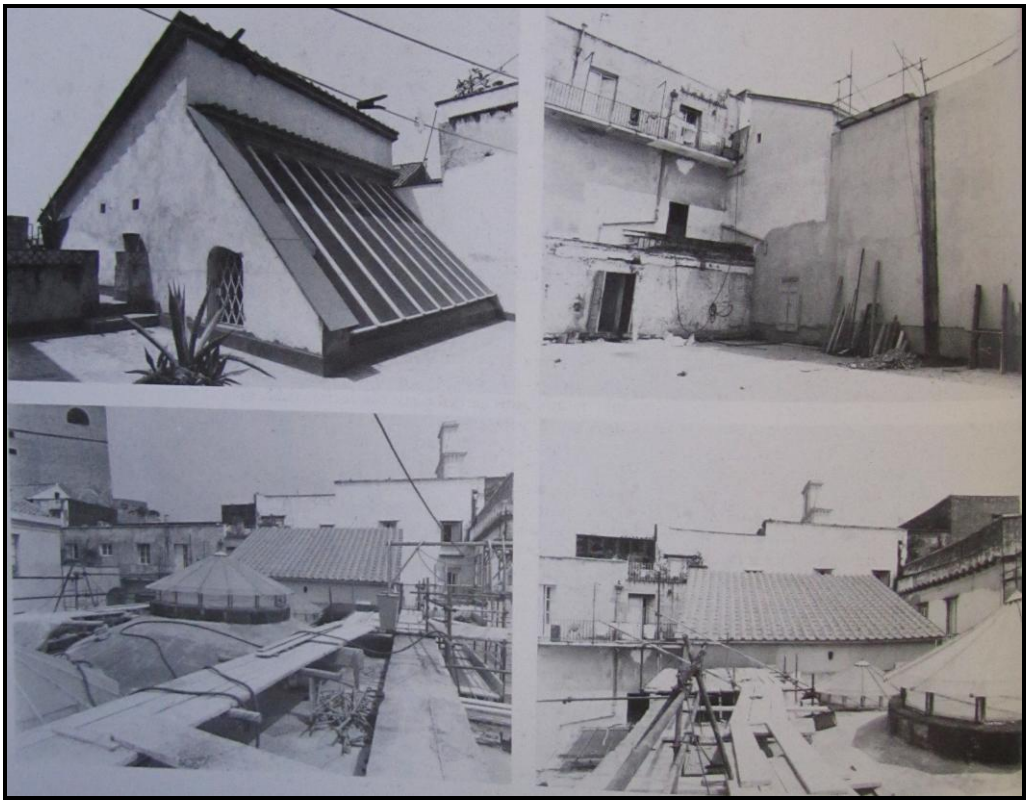


FIGURA 177 – Vista externa das dependências da seção presepial do Museo di San Martino, Nápoles, antes das reformas da década de 1990.
Fonte – FITTIPALDI, Teodoro. *Il presepe Cuciniello*. Napoli: Electa Napoli, 1990. p.86.

[321] "Tal mostra, pequena, mas não desprovida de interesse, pautava-se naquele modelo expositivo, pretentida em outra ocasião pelo próprio Causa, que não se pautasse apenas na atração própria do presépio como espetáculo, mas que, pelo contrário, renunciando a sedução e a bajulação do cenário tradicional, viesse de encontro aos interesses dos estudiosos, coloborando para iniciar um processo de sensibilização crítica.". Tradução da autora.

[322] Principalmente os doados por Ricciardi.

Na oportunidade, a *Certosa* foi estuda para seu restauro arquitetônico, além de uma reformulação completa da seção presepial e intervenções de conservação-restauração no núcleo Cuciniello. Como Fittipaldi (1990, p.25) esclare, tais trabalhos permitiram:

> [...] l'allestimento museale moderno e funzionale della "Sezione Presepiale" del Museo di San Martino, non solo per sanare antiche e recenti guasti ma anche per riqualificare e potenziare uno dei settori espositivi di maggiori richiamo, stabilendo un assetto definitivo senza escludere possibili ampliamenti della Raccolta [...][323]

Tal proposta museográfica, versada na valorização dos exemplares de renomada fatura, através de sua exibição isolada em vitrines próximas aos espectadores, para valorizar os pormenores das peças e da produção autoral dos grandes mestres presepiais, em detrimento de um jogo cenográfico entre as figuras, gerou novos paradigmas para a expografia presepial napolitana, influenciando diversas montagens em outros museus do mundo.

No momento, o presépio Cuciniello também sofreu intervenções de conservação em sua estrutura cenográfica, realizadas por Antonio Lembo e seu irmão Rosario Lembo. Teodoro Fittipaldi (1990, p. 25) justifica as diretrizes tomadas para o tratamento do conjunto:

> [...] è realizzato con criteri filologici tali da non escludere attenti ripristini costretti da esigenze coreografiche ed espositive. Queste ultime hanno richiesto una cura particolare nel rispetto dei caratteri, dei ruoli, delle proporzioni dei rapporti stabiliti fra gli esemplari; intendendo ripristinare la coreografia oramai stabilita nel 1967, apportando necessarie rettifiche imposte da approssimazioni ed arrangiamenti neppure imputabili al Cuciniello, considerando i rimaneggiamenti cui il **Presepe** fu sottoposto negli anni precedenti o immediatamente seguenti il periodo bellico. [324]

[323] "uma montagem museal moderna e funcional da 'Seção Presepial' do Museu de San Mmartino, não só para sanar as falhas antigas e recentes, mas também para atualizar e melhorar ainda mais um dos setores expositivos de maior apelo, estabelecendo uma montagem definitiva, sem excluir as possíveis ampliações da Coleção.". Tradução da autora.

[324] "[...] foi realizado com critério filológicos tais, de modo a não excluir intervenções cuidadosas específicas da exigente cenografia e expografia. Estes últimos têm exigido cuidados especiais em relação ao respeito aos personagens, às funções, à proporção estabelecida entre os exemplares; com a intenção de restaurar a coreografia criada em 1967, fazendo os ajustes necessários impostos pela aproximação e disposições não

Por fim, atenta (Ibidem): "Un nucleo comprendente alcuni "pastori", animali ed accessori di rilevante interesse storico-artistico e documentario, avulso dal contesto generale, resta oggetto di attenzione e studio in vetrine allestite allo scopo."[325]; justificando porque alguns exemplares foram isolados do conjunto. De fato, a proposta expositiva do museu, a partir de então, seguirá estas diretrizes de favorecer a singularidades das figuras em detrimento de seu contexto global. Tais esforços resultaram na mostra *Il presepe napoletano nel Museo di San Martino* – 10 de dezembro de 1988 a 31 de janeiro de 1989.

Além da aquisição das peças de Novi em 1891 e da coleção Tesorone em 1909, em 1913, a seção presepial do Museu de San Martino aumentou com a incorporação do espólio de Sartorius Garofalo, o qual enviou uma peça singular: um presépio montado no interior de uma réplica em cortiça do Templo de Netuno em Paestum (Fig. 178). Composto por 154 figuras de pequenas dimensões, 90 animais e diversos acessórios, o conjunto era uma espécie de caixa em forma de templo, que quando aberto dos quatro lados, evidenciava uma estrutura cenografia presepial completa. Toda é composição foi pensada de forma a ficar perfeitamente encaixada quando fechada. Assim, Picone (1964, p. 16) atenta:

> Per il presepe Taglioni bisogna usare un metro critico diverso da quello con cui scogliosi guardare gli altre presepi, notando soprattutto la ingegnosa trovata dei ventagli di ponte tra una scena e l'altra, che vanno legare i lembi della quadrupla composizione. Taluni vuoti di architetture e di figurine si giustificano con la necessità del sistema ad incastro che è alla base della ermetica chiusura del presepe.[326]

imputadas por Cuciniello, considerando os remanejamentos pelos quais o presépio foi submetido nos anos anteriores, ou imediatamente após o período bélico". Tradução da autora.

[325] "Um grupo, compreendendo alguns "pastores", animais e acessórios de relevante interesse histórico, artístico e documental, isolados do contexto geral, é objeto de atenção e estudo em vitrines de vidro organizadas ordenadamente". Tradução da autora.

[326] "Para o presépio Taglioni é necessário utilizar uma medida crítica diversa daquela com se costuma usar com outros presépios, notando sobretudo a engenhosa solução da ponte entre uma cena e outra, que formam as bordas da quádrupla composição. Por vezes, alguns acenos de arquitetura e de personagens justificam-se pela necessidade do sistema articulado que é a base do hermético fechamento do presépio". Tradução da autora.

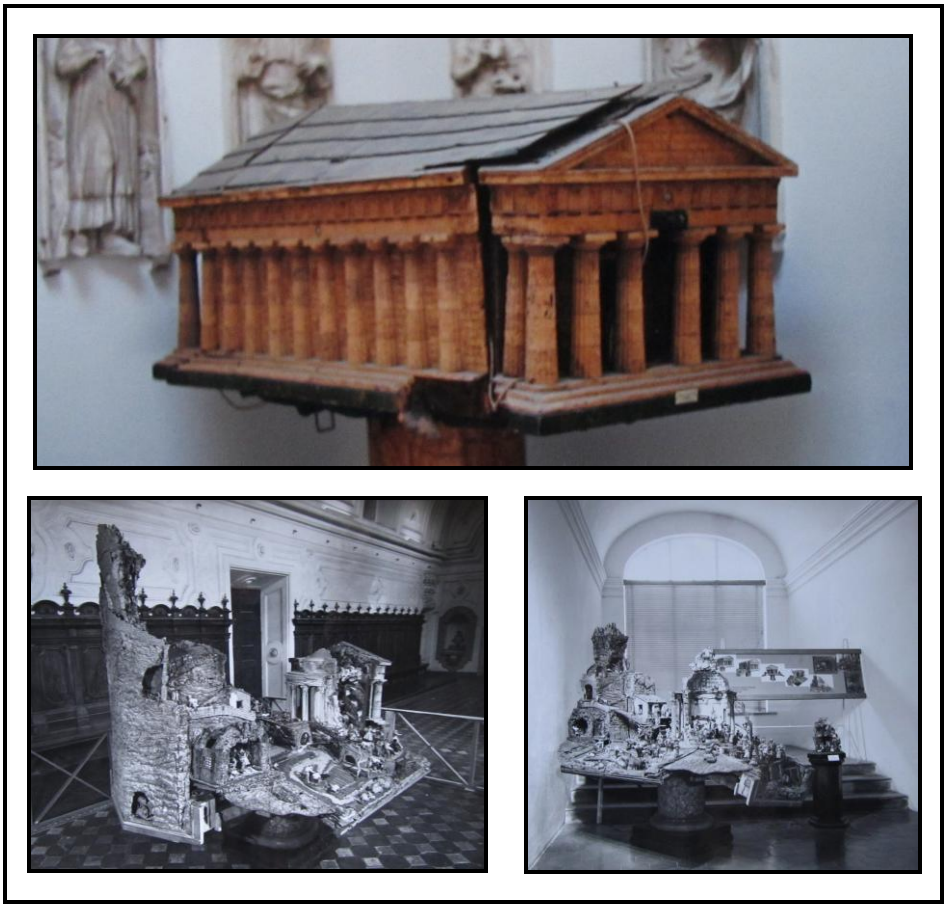


FIGURA 178 – Presépio realizado por Lorenzo Taglioni. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – PICONE, Marina Causa. Presepi a San Martino. Napoli: L'Arte Tipografica Napoli, 1964. p.16 (Le colezioni sei musei napoletani).

O núcleo pertencia a Baronesa Clorinda Sartorius e foi confeccionado por Lorenzo Taglioni em meados do século XIX. Atualmente, devido a prolemas de conservação, o conjunto deixou de ser exibido.

A aquisição do espólio de Eduardo Ricciardi em 1917 enriqueceu mais ainda o acervo do Museu (Fig. 179). Em seu testamento, o colecionador deixou seu exemplares para a Paróquia de S. Maria dell'Avvocata em S. Domenico Soriano di Napoli e, em caso de recusa, para o Museo Nazionale. Assim, elas não se destinavam à Seção Presepial do Museu de San Martino. Dada a recusa da paróquia, em 1918, as peças foram cosignadas ao Museu e, somente dois anos depois, após os trâmites burocráticos, é que foram incorporadas ao seu

acervo presepial. O conjunto original, de proporções menores do que o núcleo Cuciniello, media 3,10 m de altura, 2,55 m de largura e 2,50 m de profundidade e contava com 52 pastores, 17 anjos e 4 animais. Assim, suas medidas diminutas favoreciam a contemplação dos pormenores das figuras. Como Picone (1964, p.16) aponta:

> Lontano dalla molteplicità corale degli episodi e dalla solenne complessità della scenografia, che fanno del presepe Cuciniello un esemplare unico nel suo genero, la singolarità del presepe 'Ricciardi' è piuttosto affidata all'angolo visuale ravvicinato e limitato ai soli elementi essenziali del tema. Già che lo 'scoglio' non ha la evidenza naturalistica del 'Cuciniello', ma si presenta nella convenzionalità di un semplice supporto con funzione scenografica, incentrato sul consueto simbolismo del rudere classico.[327]



A) Montagem antes da Segunda Guerra.



B) Remontagem após a Guerra.

FIGURA 179 – Presépio Ricciardi. Museo di san Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Museo di San Martino, Nápoles.

[327] "Longe da multiplicidade de episódios e da complexidade da cenografia, que fazem do presépio Cuciniello um exemplar único em seu gênero, a singularidade do presépio 'Ricciardi', em grande parte, é devida ao ângulo visual restrito e limitado aos elementos essenciais do tema. Já que o 'cenário' não possui a evidência naturalista do 'Cuciniello, mas é apresentado no convencionalismo de um simples suporte com função cenográfica, centrado no usual simbolismo das ruínas clássicas.". Tradução da autora.

De fato, sua cenografia não possuia atrativos espetaculares. Uma estrutura com ruínas clássicas surgia no centro da composição e era cercada por elementos rochosos. Ao seu redor, eram apresentados os episódios da Natividade, da Adoração dos Magos e dos Pastores. Contudo, devido a um furto ocorrido na década de 80, o núcleo foi privado de suas melhores figuras (Virgem, o menino e um dos Magos) e ficou reduzido a poucos exemplares, já que cerca de quarenta peças foram levadas (CREAZZO, 2005, p.24) (Fig. 180). Sua estrutura cenográfica foi reformulada por Teodoro Fittipladi. A nova paginação incorporou algumas figuras e reduziu drastrasticamente seu o espaço expositivo a uma *scarabatolla* de colecionador doméstico[328], com quatro faces mostrando temas distintos. Ali, as peças aparecem amontoadas e, em nada, assemelham-se à configuração original (Fig. 181).



FIGURA 180 – Presépio Ricciardi após o roubo ocorrido na década de 80. Museo di san Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Museo di San Martino, Nápoles.

[328] Geralmente, as vitrines domésticas (scarabatolla) restringem-se a poucos episódios, atendo-se aos principais grupos temáticos da Natividade e costumam mostrar figuras em diversas escalas, que foram incorporadas ao longo dos anos da coleção. Assim, o conjunto preza mais em evidenciar os exemplares do que em apresentá-los dentro de uma perspectiva correta e cenográfica.



FIGURA 181 – Presépio Ricciardi após sua remontagem idealizada por Teodoro Fittipaldi. Museo di san Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Outra aquisição importante para o Museu ocorreu em 1956, através da incorporação do espólio dos Condes Domenico e Gustavo Carrara. A coleção, composta por 40 exemplares, também é conhecida como 'pastori deformi', devido a seleção ter sido guiado pelos colecionadores segundo o critério de serem exemplares com forte gosto caricatural ou que apresentassem deformidades físicas (Fig. 182). Datado por Marina Causa Picone, entre o século XVIII e meados do XIX, o núcleo teve sua datação revisada por Gennaro

Borrelli, quando o historiador enquadrou-nas como pertencentes à tipologia de transição dos manequins articulados do final seiscentos para os exemplares articulados em ferro e estopa predominates após o primeiro quartel do setecentos. Assim, as peças tornaram-se de grande valia para o Museu e para a história do Presépio Napolitano, já são um dos poucos exemplares remascentes desse período. Além de ter participado de algumas mostras individuais, dentre elas a Mostra internazionale del Presépio e della Divina Madre, ocorrida em Milão no final de 1962, início de 1963, o conjunto esteve exposto ao público nas salas do Museu até meados dos anos 80. Atualmente, as figuras estão armazenadas na reserva técnica da instituição.



FIGURA 182 – Alguns exemplares do conjunto conhecido como Pastori deformi. Museo di san Martino, Nápoles.
Fonte – PICONE, Marina Causa. Presepi a San Martino. Napoli: L'Arte Tipografica Napoli, 1964. p.16 (Le colezioni sei musei napoletani).

Uma das grandes aquisições do Museu foi a Coleção Perrone, fruto da doação do advogado Pasquele Perrone. O seleto conjunto, composto por 956 peças, foi formado ao longo de gerações. A coleção iniciou-se com Fortunato Perrone, bisavó de Antonio Perrone, autor do ensaio *Cenni Storici sul presepe,* e foi ampliada por Raffaele, seu avó, com a incorporação do núcleo de Antonio Cinque. Posteriormente, Antonio Perrone acresceu diversas peças e realizou

vitrines temáticas que foram herdadas por seu sobrinho Carlo Perrone, o qual dividiu o legado entre seus filhos Pasquale, Camillo e Fortunato. O conjunto doado ao Museu de San Martino possui figuras de grande fortuna plástica realizada por Giuseppe San Martino, Francesco Gallo, Matteo Bottigliero, Giuseppe De Luca e Giuseppe Gori, além de quatro vitrines de época, montadas no século XIX, quando este modelo expositivo passou a ser utilizado para exibir cenas específicas da narrativa presepial napolitana. Elas apresentam os seguintes grupos Cênicos: Pastores no campo com ovelhas (Fig. 183), Representação pastoril com cabras (Fig. 184), Natividade com a Adoração dos Pastores (Fig. 185) e Taberna (Fig. 186).



FIGURA 183 – Pastores no campo com ovelhas. Coleção Perrone. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 184 – Representação pastoril com cabras. Coleção Perrone. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 185 – Natividade com a Adoração dos pastores. Coleção Perrone. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 186 – Taberna. Coleção Perrone. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Ao receber a coleção, o Museu providenciou uma sala para exibi-lo e realizou a mostra *La Collezione Perrone*, em 1971. No catálogo da exposição, Raffaelle Causa, Superintendente dos Bens Culturais na época, enfatizou:

> Con questo nuovo, sensibile incremento, la «Sezione Presepiele» del Museo di San Martino vede ancor più accrescersi quelle ragioni di interesse che la rendono ormai unica ed incomparabile in questo campo dell'arte napoletana del Settecento e dell'Ottocento. La brevità del tempo e la consueta complessità dell'iter burocratico, non hanno permesso di dare alla nuova raccolta tempestivamente una sistemazione definitiva, allestendo fin d'ora quella che sarà «Sala Perrone», così come nelle specifiche intenzioni del Testatore; ma non si poteva lasciare passare altro tempo, ed in particolare queste festività natalizie, senza che cultori, amatori ed il pubblico tutto che segue le nuove sorti dell'antica Certosa, avessero conoscenza della munifica donazione e della sua intrinseca importanza sul piano culturale ed artistico. Perciò si è provveduto ad una esposizione temporanea, che precede solo di poco, almeno speriamo, il nuovo ordinamento museografico – della «Sala Perrone» così come dell'intera «Sezione Presepiale» – già in corso di studio."[329] (SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLA CAMPANIA, 1971. p.5)

Assim, devido a aprofundamento nos estudo e mudanças de gestões, a seção Perrone passaria por reformulações no início da década de 90 e no início do século XXI.

Do exposto, notamos que desde a doação do complexo de Cuciniello, a seção presepial do Museo di San Martino passou por diversas concepções museográficas. Apesar da estrutura cenográfica do núcleo Cuciniello ter seguido os moldes idealizados por seu doador, os demais conjuntos e a

[329] "Com este novo significativo incremento, a «Seção Presepial» do Museu de San Martino vê aumentar ainda mais o interesse que agora a tornam única e incomparável neste campo da arte napolitana do setecentos e do oitocentos. O curto período de tempo e a usual complexidade burocrática não permitiram, de imediato, uma sistematização definitiva da nova coleção, do que será doravante a "Sala Perrone,", de acordo com as intenções específicas do doador; mas não se deixar passar mais tempo, especialmente, as festividade natalinas, sem que os entendidos, leigos e todo o público em geral que seguem a nova destinação do antigo convento conhecessem a generosa doação e a sua importância intrínseca ao enriquecimento do património cultural e artístico. Dessa forma, promoveu-se uma exposição temporária, que precede apenas um pouco, pelo menos esperamos, a nova sitematização museográfica - tanto da "Sala Perrone", quanto de toda a "«Seção Presepial»" - já em fase de estudo.". Tradução da autora.

distribuição dos demais presépios incorporados na sala sofreram reformulações. Entre as primeiras experiências expograficas significativas, que refletiria nas futuras concepções museográficas, ressaltamos a *Mostra di «Pastori» Restaurati* ocorrida em 1966, seguida das reformulações proposta por Teodoro Fittipaldi no inicio dos anos 90. Por fim, em dezembro de 2001, a mostra intitulada Motivi Presepiali a San Martino, apresentou ao público uma prévia da nova montagem, a qual ainda figura no Museu nos dias atuais. A novidade da exposição foi a presença de figuras em escala humana, recém-restauradas, realizadas por Pietro Alemanno, entre 1478 e 1484, para a Igreja de San Giovanni a Carbonara.

Em 2002, todos os ambientes da Seção Presepial foram reinaugurados. Se a montagem do início dos anos 90 versou em mostrar a produção presepial ordenada por temas específicos, tais como acessórios, separados dos animais e das figuras de autores, segundo sua cronologia, a concepção atual, realizou outro recorte (Fig. 187). Rossana Muzzi, diretora do Museu, justifica as novas escolhas empreendidas:

> […] si è ritornati sulla scelta di presentare gruppi di pastori in ambientazioni essenziali, da tradizione, riordinando temi e ruoli di protagonisti e comprimari, incidendo sul colore dei supporti di base con la scelta di un tono adeguato a tanti contrasti di materia.[330] (SPINOSA, 2005, p.6)

Dessa forma, se a antiga concepção museográfica foi pensada para dar um suporte temático/cronológico aos pesquisadores e incitar o público a conhecer os desdobramentos da história dos Presépios Napolitanos do setecentos, desprovendo os exemplares de um contexto e valorizando os aspectos individuais das figuras, a montagem atual procurou reestabelecer o elo entre as peças. Mesmo sem utilizar recursos cênicos de apoio, trabalhando apenas com blocos para compor o jogo visual entre os exemplares, ela reorientou a recepção

[330] "[…]retornou-se à opção de apresentar grupos de pastores em ambientações essenciais da tradição, reordenando temas e funções de protagomistas e coadjuvantes, e utilizando tons apropriados para os suportes da base, de modo a adequar-se ao contraste de tantos materiais .". Tradução da autora.

crítica do conjunto. Dividida por grupos temático recorrentes, a museografia procurou facilitar a leitura do publico em geral, como Roberta Catello (2005, p. 11-12) relata:

> Il precedente allestimento iniziato negli anni Novanta da Teodoro Fittipaldi, allora direttore del Museo, è stato preceduto da un lungo lavoro di valorizzazione e recupero del patrimonio di arte presepiale. Al Fittipaldi, amante e cultore del genere, spetta il merito di aver realizzato con rigore filologico la sistemazione inventariale di un considerevole numero di pastori e accessori e di importanti nuclei di collezioni, fra i quali la celebre raccolta Perrone. [...] Oggi, si è proceduto ad una diversa impostazione allestiva, lontana dalla esposizione delle opere per «temi, generi, autori e collezioni», che risultava monotona e poco accattivante per un pubblico vasto e, in generale, non competente del settore. [...] Il problema che su presentava era come creare la stessa atmosfera 'domestica' e laica in cui viveva il presepe settecentesco, toccando la sensibilità di un pubblico vario e diversificato. [...] si è lasciato per ultimo la classificazione per collezioni, ritenendo opportuno procedere alla creazione di vere e proprie ambientazioni dove ogni pastore potesse, pur senza ricorso al 'repertorio' tipico di una scenografia presepiale, rivivere il proprio 'ruolo' di personaggio all'interno della rappresentazione. [...] infine, propone, attraverso una lettura fluida, il vasto campionario di tipologie 'nostrane', provenienti da collezioni diverse, che affollano la Taverna, con oste e ostessa, suonatori, avventori e altri personaggi: un'autentica 'galleria di ritratti' che insieme alle nature morte e ad altre minuterie compongono tradizionalmente la scena.[331]

[331] "A montagem anterior, iniciada na década de noventa por Teodoro Fittipaldi, então diretor do Museu, foi precedida por um longo processo de recuperação e valorização do patrimônio da arte presepial. A Fittipaldi, um amante e conhecedor do gênero, cabe o mérito de haver realizado o inventário, com rigor filológico, de um número considerável de pastores e acessórios e de importantes núcleos de coleções, dentres as quais a famosa coleção Perrone. […] Hoje, procedeu-se criar uma proposta de montagem diversa, longe da exposição das obras por «temas,, gêneros, autores e coleções », que era monótono e não pouco atrativa para um público amplo e, em geral, não é especialista do setor. […] O problema que se apresentava era como criar a mesma atmosfera de ´'doméstica' e laica, na qual subsistia o presépio do século XVIII , tocando a sensibilidade de um público variado e diversificado. […] foi deixado por último a classificação por coleções, considerando oportuno proceder a criação de ambientes reais e proprios onde cada pastor pudesse reviver o ses "papel" caracteristico de personagem dentro do representação, sem recorrer ao "repertório" típico presépio presepial. […]Finalmente, propõe através de uma leitura fluida, a vasta gama de tipos de "nós outros", vindos de diferentes coleções, que se reunem na Taverna, com serviçais e hospedeiras, músicos, fregueses e outros personagens: uma verdadeira "galeria de retratos", que juntamente às naturezas-mortas e outros pequenos itens, tradicionalmente compõem a cena.". Tradução da autora.



FIGURA 187 – Reorganização da seção presepial realizada em 2002. Coleção Perrone. Museo di san Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 188 – Sala de entrada da seção presepial. Museo di San Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Outra novidade da nova montagem foi introduzir, na sala expositiva de entrada da Seção Presepial, exemplares representativos da produção do século XIV e XV (Fig. 188). Ali, encontra-se a Virgem pertencente ao mais antigo exemplar remanescente da produção napolitana, além do casal sacro realizado por Pietro e Giovanni Alemanno para a Chiesa dell'Annunziata. A sala ao lado é dedicada à reconstituição do presépio de San Giovanni a Carbonara. A falta de referencias quanto a sua disposição cenográfica, levou a adoção de uma estrutura neutra, como Pezzullo (2005, p. 10) explicita:

> Non essendo ricostruibile oggi la logica del presepe originário, si è deciso di collocare le sculture all'interno di un ampio spazio raccolto, costituito da una parete curva e scura. Su questo fondale la luce fa emergere singolarmente le figure con i loro ori e colori, posizionate intorno ad un ideale centro, vuoto, destinato alla figura mancante del Bambino. La dimensione della struttura espositiva è comunque

> concepita per accogliere in futuro anche le sculture, oggi disperse, che dovessero essere fortunosamente ritrovate.[332]

Infelizmente, se de um lado a nova montagem valorizou os primeiros exemplares da produção napolitana, por outro, excluiu peças relevantes da passagem da produção em madeira em grande dimensão para as figuras articuladas em ferro e estopa. Assim, desde o último recorte, tanto os exemplares doados por Carrara quanto os demais do século XVII foram removidos das salas expositivas por não se adequarem ao gosto naturalístico do século XVIII, como Creazzo (2005, p. 25) lamenta:

> [...] perché troppo sparuto e poco omogeneo, o forse, e soprattutto, perché le grandi dimensioni e l'aspetto da manichini delle figure lo rendevano ormai lontano da un gusto educatosi alla perfetta ripresa naturalistica e all'enfasi drammatica dei 'pastori' di pieno Settecento. Gli stessi motivi, del resto, non hanno giocato in loro favore in occasione degli ultimi allestimenti, che li hanno lasciati fuori dall'esposizione permanente dopo un breve periodo di visibilità negli anni '70; ma se, come sembra chiaro, si tratta di opere databili alla fine del XVII secolo (della bottega di Domenico di Nardo?) è forse il caso di riesporli, così come i pastori «deformi» di collezione Carrara – […] – per tentare di rendere meglio comprensibile il 'salto', evidente nell'attuale impostazione, tra le grandi figure immote scolpite nel legno dei presepi rinascimentali e le mobili figure terzine dei fantasmagorici teatri colorati settecenteschi.[333]

Seguindo a exposição, a esquerda do ambiente de entrada há uma sala dedicada ao mundo rural, criada a partir dos exemplares da Coleção Perrone

[332] "Não sendo reconstruível hoje a lógica do presépio original, foi decidido colocar as esculturas em um amplo espaço , constituido por uma parede curva e escura. Sobre esse pano de fundo a luz traz à tona o singular das figuras com suas formas e cores originais, dispostos em torno de um ideal central, vazio, destinado à figura ausente do Menino. O tamanho da estrutura expositiva ainda é projetado para acomodar no futuro também as esculturas,hoje dispersas, que por ventura, possam fortuitamente serem encontradas." Tradução da autora.

[333] "[...] porque eles são muito finas e irregulares, ou, talvez, e sobre tudo, porque o grande tamanho e aparência de manequins das figuras estavam distantes de um gosto adequado ao perfeito gosto naturalistico e de ênfase dramática dos 'pastores' do século XVIII. A mesma razão, aliás, não jogou a seu favor durante a ocasião da última montagem, deixando-os de fora da exposição permanente, após curto período de visibilidade nos anos 70; mas se, como parece claro, trata-se de obra datável do final do século XVII (oficina de Domenico di Nardo?) seria, talvez, o caso de reexpô-las, bem como os pastores 'deformados' da coleção Carrara – […] – para tentar ajudar a melhor compreenção do "salto", evidente na atual impostação entre as grandes figuras imóveis esculpida em madeira dos presépios do Renascimento e das figuras móveis de medida 'terzina' do colorido teatro fantasmagórico do século XVIII". Tradução da autora.

para contextualizar a produção do século XVIII e introduzir aos expectadores o diferencial desse momento específico da história do presépio em Nápoles. A sala finaliza no corredor de distribuição interno da antiga cozinha do Mosteiro. Ali, estão expostas diversas caixas-vitrines de época. Dentre elas, há uma vitrine (1,08 m de altura, 1,03 m de largura e 0,54 m de profundidade), datada do século XVIII, proveniente da própria Certosa di San Martino (Fig. 189). O conjunto é de grande interesse, pois conserva sua estrutura e sua policromia original. Por se tratar de um conjunto sacro, a cena é apresentada em um cenário restrito, com poucos personagens (12 pastores e 2 animais), tratando a narrativa da Natividade com a Adoração dos Pastores e dos Anjos. Isso o distingue das demais vitrines de colecionadores, as quais costumam apresentar personagens de várias dimensões, ocupando todos os espaços da composição, como ocorre na vitrine com a Adoração dos Pastores, proveniente de diversas coleções e atualmente, exibida na mesma sala (Fig. 190).



FIGURA 189 – Conjunto proveniente da Certosa di San Martino. Século XVIII. Coleção Perrone. Museo di san Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 190 – Vitrine da Natividade com Adoração dos pastores. Museo di san Martino, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Ao final do corredor encontra-se o Presépio Cucciniello e o Presépio Ricciardi. As duas salas finais da seção tratam do tema dos Orientais e da vida urbana, respectivamente.

Avaliando todos os ambientes expostos, notamos a diversidade de modelos expográficos. Além da menção aos modelos escultóricos que introduziram a tipologia presepial no âmbito eclesiástico, há um amplo repertório de seu uso doméstico. Referindo-se à tradição setecentista de sua exibição em vastos cenário, temos o presépio Cuciniello. A motivação colecionista de ambientar cenas em caixas temáticas está representada nas *scarabatolla* proveniente da Certosa de San Martino, na reorganização do núcleo Ricciardi e nas caixas-vitrines da coleção Perrone. Por fim, a visão introduzida pelo estudiosos, de valorizar os pormenores artísticos da produção presepial do século XVIII, encontra-se na presença de exemplares isolados apresentados em vitrines temáticas nas seções que tratam do ambiente da Taberna, do grupo dos Orientais ou dos Pastores. Assim, o museu não opta por um recorte único e sim, procura conciliar as diversas visões expográficas que o objeto ganhou ao longo de sua história.

3.6.4) Palazzo della Reggia di Caserta – Caserta

O presépio instalado na Reggia di Caserta foi o último dos núcleos borbonicos monumentais. O conjunto, montado por Giovanni Cobianchi e retratado em guaches por Salvatore Fergola, foi concebido para participar das comemorações da inauguração da rede ferroviária entre Nápoles e Caserta em 1884, promovida por Ferdinando II. Sua cenografia foi elaborada circularmente, conforme a tipologia cenográfica existente antes do desmembramento das coleções presepiais em vitrines (Fig. 191). Assim, os espectadores podiam vislumbrar diversos pontos de vista, ao girar em torno de sua estrutura, além de contemplarem pinturas ilusionistas de uma ampla

paisagem a céu aberto, existentes em todas as paredes da sala[334], que se integravam ao cenário.



FIGURA 191 – Presépio da Reggia di Caserta, Caserta.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Ao longo dos anos, o núcleo sofreu modificações. Logo no ano seguinte a sua inauguração, o conjunto foi desmontado e as peças acondicionadas em caixas até 1879, quando parte delas foi exibida em Capodimonte. Contudo, a alteração mais significativa ocorreu em 1988, quanto o complexo foi reinstalado, após um furto acontecido em janeiro 1985, que dizimou a coleção. De acordo com Grillo (1996), até meados dos anos 90, apenas 40 figuras foram recuperadas.

O responsável pela nova montagem foi Enzo Catello que reuniu os exemplares remanescentes e os redistribuiu no cenário, baseando suas escolhas

[334] Archivio della Regia di Caserta, Amministrazione de' Reali Siti di Caserta e San Leucio, Serie 341, anno 1844, vol.9 *apud* JACOBITTI, Gian Marco; ROMANO, Anna Maria. *Il Palazzo Reale di Caserta*. Napoli: Electa Napoli, 1994. p. 71.

nas pinturas de Salvatore Fergola. Defronte a entrada da sala, encontra-se a porção do cenário que trata do episódio da Natividade com a presença da Adoração dos Pastores e de um dos Magos, seguido pelos outros que estão a caminho, junto aos demais personagens do Cortejo[335]. A Sagrada Família localiza-se na gruta à esquerda da composição, em uma tentativa de época de se aproximar das montagens realizadas no início do setecentos. Girando no sentido horário, os aspectos da vida urbana surgem à esquerda da representação do Nascimento, com a presença da verdureira, o vendedor de peixes, seguido do ambiente da Taberna. Dali, passa-se à atmosfera do campo, com a cena do Anúncio aos Pastores e demais personagens rurais que se dirigem à gruta, mesclando às figuras que compõem o Cortejo Oriental.

Com o intuito de destacar as peças de melhor fatura, o cenógrafo criou quatro vitrines acopladas nos cantos da estrutura circular, conforme relata Roberta Catello (2007):

> Gli esemplari di maggior pregio sono stati ubicati in primo piano, così gli splendidi animali scampati la furto del 1985, mentre i pezzi di minore interesse si stagliano sul fondo costituendo un insieme complesso e articolato […]"[336]

Esta opção foi pouco afortunada. Visando aliar as concepções cenográficas museais do século XX, que procuravam aproximar os espectadores dos detalhes da obra, com a antiga estrutura, que favorecia uma visão do todo em detrimento dos pormenores, ela não alcançou seus intuitos, nem uma unidade estética para o todo. As vitrines destacadas dos cantos não se integram à composição, criando recortes visuais que interferem na leitura do arranjo circular. Ademais, se o intuito era destacar o evento histórico do furto, seria preferível que as vitrines fossem posicionadas ao redor da sala com um texto

[335] De acordo com descrições de época, a montagem de Giovanni Cobiancci contava com três grupos de Magos, em diferentes estágios de sua caminhada em direção à gruta, extravagância que gerou diversas críticas.

[336] "Os exemplares mais valiosos foram colocados no primeiro plano, bem como os magníficos animais que sobreviventes do roubo de 1985, enquanto as partes menor interesse foram instaladas no fundo, formando um todo complexo e articulado […] ". Tradução da autora.

explicativo, pois o formato atual não é compreensível. Aos espectadores fica a dúvida sobre a motivação do isolamento de algumas peças e cenas, que não se integram necessariamente à narrativa apresentada na grande estrutura.

3.6.5) Palazzo Reale – Nápoles

Ao longo dos anos o Palazzo Reale abrigou diversas coleções e mostras. A primeira delas ocorreu em 1950, quando Bruno Molajoli organizou no local a importante exposição intitulada *La Scultura nel Presepe Napoletano del Settecento*, a qual apresentava e discutia os núcleos presepiais dentro da perspectiva escultórica napolitana (Fig. 192). A mostra contou com obras pertencentes aos museus Nazionale di San Martino e della Reggia di Caserta e aos colecionadores Giuseppe Catello, Roberto Catello, Eugenio Catello, Tommaso Leonetti, Riccardo Papale e Pasquale Perrone. Sua expografia apresentou exemplares isolados, para valorizar os pormenores de suas faturas artísticas, além de grupos cênicos específicos, tais como os Pastores a caminho da gruta, a Natividade, a Banda dos Músicos, o Pastoreio no campo, a Adoração dos Magos, a Fonte, o Mercado, o Anúncio aos Pastores, o Cortejo dos Magos, os Anjos em Glória, a Taberna, a Serenata, dentre outros. Todos exibidos em vitrines, dentre as quais várias possuíam uma paisagem de fundo para criar uma noção perspectica. No Natal de 1961, ocorreu a mostra *Motivi Presepiali in Palazzo Reale*, a qual contou com as figuras em madeira pertencentes à Igreja de S. Maria in Portico, restauradas na época.



FIGURA 192 – Mostra *La Scultura nel Presepe Napoletano del settecento* ocorrida no Palazzo Reale, Nápoles.
Fonte – MOLAJOLI, Bruno. *La scultura nel presepe napoletano del Settecento.* Catalogo della mostra a cura di B.M., Napoli, 1950. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.299.

Atualmente, a Capela Palatina do Palácio abriga, em comodato, a coleção pertencente ao Banco de Nápoles, reunida através de aquisições de figuras provenientes de variados conjuntos. O núcleo está ambientado em uma cenografia recente realizada por Marisa Catello que conta com 210 pastores e 144 acessórios (Fig. 193).



FIGURA 193 – Montagem atual realizada por Marisa Catello no Palazzo Reale, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Como Grillo (1996) salienta, o grupo não é uma coleção museal, mas dada a beleza de seus exemplares, tornou-se significante. Nesse sentido, Roberta Catello (2007) enfatiza:

> [...], l'operazione ha consentito la tutela di una delle arti, quella del presepe, che rappresenta una parte importante del patrimonio artistico partenopeo e la restituzione agli appassionati del settore e agli studiosi di esemplare di notevole interesse. L'acquisto infine, ha contribuito alla promozione di un vasto programma di mostre itineranti favorendo la diffusione e la conoscenza del presepe napoletano a livello internazionale.[337]

O cenário é feito em cortiça recoberta com papel policromado, uma técnica presente nas montagens domésticas e nas vitrines do século XIX e contém episódios urbanos, como a Taberna, o Mercado, a Vendedora de castanhas, a

[337] "A operação permitiu a tutela de uma arte, aquela do presépio, que representa uma parte importante do patrimônio artístico napolitano e a restituição, aos apaixonados do setor e aos estudiosos, de exemplares de notável interesse. Enfim, a aquisição contribuiu para a realização de um vasto programa de mostras itinerantes, favorecendo a difusão e a divulgação do presépio napolitano a nível internacional.". Tradução da autora.

Verdureira, o Padeiro, o Amolador de facas, dentre outros, Pastores no campo, o Cortejo dos Magos, com animais raros como um camelo e um elefante, georgianas, samaritanas, e a banda dos músicos, além das representações bíblicas da Natividade e do Anúncio aos Pastores.

Sua volumetria divide-se em dois blocos constituídos por elevações topográficas. A porção à esquerda trata dos episódios ligados à Natividade, como o Cortejo dos Magos, ao passo que à direita, está retratada a vida urbana. Ambos conectam-se por uma ponte que conduz ao ambiente do campo, com seus respectivos personagens, representado pela paisagem montanhosa em profundidade existente na parte superior direita. Apesar de Roberta Catello (2007) apontar que a montagem segue "[...] la collocazione degli esemplari, nel contesto per il quali erano stati predestinati restituendo loro il "ruolo di personaggio" all'interno della rappresentazione scenica"[338], o cenário não se assemelha aos modelos históricos levantados pelos pesquisadores. A composição não apresenta uma ilusão perspectica em profundidade, conforme descrito em diversos relatos de viajantes que passaram por Nápoles; também não faz menção à tipologia do inicio do setecentos que contava com uma gruta recuada ao fundo, abrigando o nascimento; nem ao arquétipo introduzido no terceiro quartel do século XVIII, que posicionava a Natividade dentro de ruínas de um tempo, em um monte elevado. Ao que tudo indica, a volumetria cenográfica foi inspirada na assemblagem dos modelos existentes nas vitrines criadas pelos colecionadores do gênero após o século XIX. O grupo da Natividade assemelha-se a outros existentes em vitrines (*scarabattola*) e parece inserido, na porção superior de uma elevação existente dentro de uma vitrine que tratava da uma cena urbana. O mesmo ocorre com o grupo do Cortejo dos Magos à esquerda, que se posicionam linearmente no primeiro plano, como alguns expositores que versam sobre o tema.

[338] "[...] a colocação dos exemplares, no contexto para que foram predestinados, retituindo o "papel dos personagens", no interior da representação cênica.". Tradução da autora.

3.6.6) Museo Nazionale di Capodimonte – Nápoles

O Museu Nazionale di Capodimonte possui duas vitrines com figuras napolitanas do século XVIII, uma representando o episódio da Natividade (fig. 194), ladeado por anjos, querubins e putti, e outra, parte do Cortejo dos Orientais, evidenciando a cena do Encantador de serpentes (Fig.195).



FIGURA 194 – Natividade. Museo di Capodimonte, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 195 – Encantador de serpente. Museo di Capodimonte, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

O primeiro grupo pertencia à coleção de Emma e Eugenio Catello e foi doado ao museu por seus herdeiros em 1985. O segundo, montado por Vincenzo Catello no início do século XX, foi doado por Marisa Catello Piccolli, filha de Eugenio Catello, em 2005. Originalmente, o conjunto possuía um camelo ao invés do elefante. Todavia, na década de 50, Eugenio Catello substitui-o pelo elefante adquirido da coleção Perrone, para dar maior suntuosidade à cena, já que este era um animal raro de ser observado nas coleções presepiais.

3.6.7) Chiesa di Santa Chiara – Nápoles

A Igreja de Santa Chiara foi um dos primeiro núcleos eclesiásticos napolitanos a possuir figuras de presépio. Da primeira montagem que se tem

registro no século XIV até os dias atuais, o convento contou com diversos conjuntos. Há notícias de um presépio executado em 1580 para substituir o antigo exemplar do século XIV; seguido de uma reformulação com manequins em madeira realizada em 1684 por Pietro Ceraso e ambientada com uma pintura de uma paisagem de fundo em profundidade e em perspectiva feita pelo pintor Gaetano Báculo; suplantado pelo conjunto inaugurado pelo Vice-rei Wolfango Annibale, Conde di Schratunbach, composto por figuras entre 45 e 65 cm e diversas cenas urbanas, segundo o novo gosto vigente.

Atualmente, dentro do Museo dell'Opera, localizado na Igreja, conservam-se apenas duas peças de grandeza natural pertencentes ao conjunto executado no último quartel do século XVI. Ademais, do antigo núcleo de Ceraso, restaram apenas uma 'foritana' (com 63 cm de altura), duas cabras e uma ovelha. Ainda, em uma sala do Claustro maiolicado, há um conjunto doado aos monges no início do século XX, ambientado em um vasto cenário (Fig. 196).



FIGURA 196 – Presépio napolitano pertencente Chiesa di Santa Chiara, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Avaliando a disposição atual, os visitantes deparam-se com exemplares esparsos, sem grande beleza estética, nem sempre bem distribuídos ao longo do cenário. Isso se deve a um furto ocorrido na madrugada do dia 8 para o dia 9 de janeiro de 1981, o qual depauperou a coleção montada pelo Cav. De Luca. Fra Gioacchino Francesco D'Andrea, monge responsável pelo arquivo e biblioteca do mosteiro na época, relatou o ocorrido[339]:

> Nella notte tra il giorno 8 e 9 di questo mese il nostro convento ho subito un irreparabile danno nel suo patrimonio artistico e turistico. Sono stati trafugati tutti i pastori del presepe settecentesco donato dal Cavalier De Luca che costituiva una delle migliori attrattive per i fedeli e turisti che venivano a Santa Chiara. I pastori rubati possono ascendere a un centinaio. Alcuni di essi erano di considerevole valore venale. I ladri hanno lavorato indisturbati e con grande maestria riuscendo a far piazza pulita di tutto. Grande è stata la costernazione e la stupefazione della Comunità quando ci siamo accordati del furto. La Comunità ha ammirato la maestria dei ladri nello svuotare senza recare una scalfittura la grande vetrata d'una ventina di metri quadrati che chiudeva il presepe dando la possibilità al pubblico di ammirare la finezza artistica dei pastori. La grande vetrata era di un sol pezzo di cristallo spesso qualche centimetro. [...][340]

[339] Livro de registro obtido na Biblioteca Provinciale Francescana, localizada no Chiostro Maiolicato da Chiesa di Santa Chiara.

[340] "Na noite do dia 8 para 9 desse mês, o nosso convento sofreu um irreparável dano em seu patrimônio artístico e turístico. Foram roubados todos os pastores do presépio do século XVIII, doado pelo Cavalier De Luca, que constituíam uma das melhores atrações para os fiéis e turistas que vinham a Santa Clara. Os pastores roubados somam uma centena. Alguns deles possuiam considerável valor comercial. Os ladrões trabalham em paz e com muita habilidade, conseguindo realizar uma limpeza de tudo. Foi grande a consternação e o espanto da Comunidade, quando soube do roubo. A Comunidade admirou a habilidade dos ladrões ao esvaziarem, sem causar nenhum arranhão na grande janela de cerca de vinte metros quadrados, que fechava o presépio de modo a possibilitar ao público admirar o requinte artístico dos pastores. A grande janela de cristal possuia alguns centímetros de espessura […]". Tradução da autora.



FIGURA 197 – Montagem do presépio pertencente a Chiesa di Santa Chiara antes do roubo ocorrido em 1985.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Do antigo complexo (Fig. 197), que possuía mais de 180 peças, restaram poucas figuras. Em 1985, o conjunto foi reformulado e posicionado próximo à entrada do convento, como atesta o Padre Gioacchino D'Andrea[341]:

> Il presepe permanente, con tutti gli ingredienti e il folklore del Presepe settecentesco napoletano è visibile per tutto l'anno in una sala apposita all'ingresso del Convento Ed è composta da un centinaio di pastori, già in custodia del P. Gioacchino nei locali del vecchio Istituto, messi lì dopo il clamoroso furto di tre - quattro anni fa del vecchio Presepe, quando i ladri fecero man bassa di tutti i pastori ivi esistenti."[342]

Nesse momento, as peças remanescentes foram reposicionadas na estrutura cenográfica, acrescidas de outros exemplares modernos de pouca qualidade.

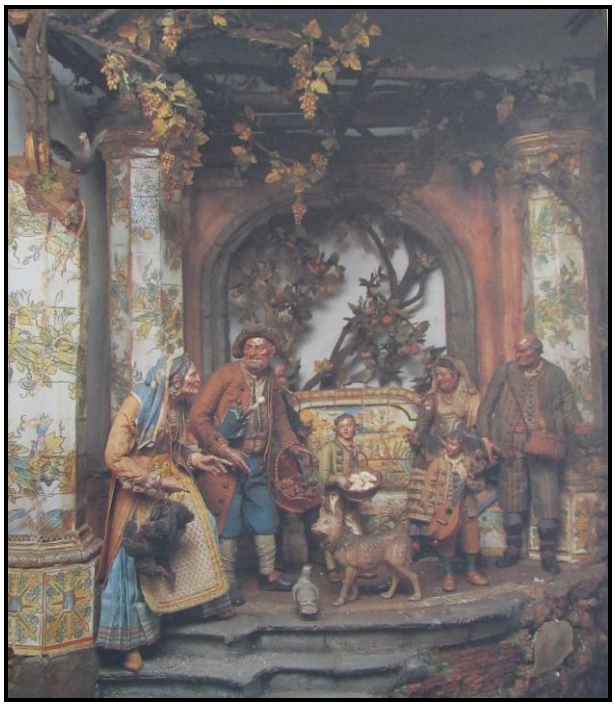
[341] "Cronaca conventuale", dicembre 1985, redatta da Padre G.F.D'Andrea. Livro de registro obtido na Biblioteca Provinciale Francescana, localizada no Chiostro Maiolicato da Chiesa di Santa Chiara.
[342] "O presépio permanente, com todos os ingredientes e o folclore do presépio napolitano do século XVIII, está disponível durante todo o ano em uma sala especial na entrada do convento e é composto por cerca de uma centena de pastores, já sob a custódia do P. Joachim nas instalações do antigo Instituto, lá colocadas após o clamoroso roubo ocorrido três ou quatro anos atrás, quando os ladrões pilharam todos os pastores existentes.". Tradução da autora.

O cenário, realizado no início do século XX, segue os moldes do núcleo Cuccinielo. Como o exemplo do Museu de San Martino, o conjunto é emoldurado por uma estrutura que simula rochas. Dessa forma, o presépio parece estar dentro de uma grande gruta. Sua composição evoca três momentos, os quais aparecem na estrutura cenográfica de forma espelhada em relação ao presépio Cuccinielo: à esquerda dos espectadores surgem cenas do cotidiano urbano; ao centro em um monte com ruínas, está posicionada a Natividade; e à esquerda e ao fundo, há acenos aos episódios rurais. Tudo ambientado em um vasto cenário montanhoso, com valorização da paisagem em profundidade e com arquiteturas pontuais que com conferem um grande peso visual ao conjunto.

Antes do furto, diversas figuras povoavam o cenário formando uma grande massa. Os Magos e seu Cortejo situavam-se aos pés da elevação que se dirigia à Sagrada Família. No alto do morro, pastores adoravam o menino. Alguns habitantes da cidade mesclavam-se ao final do Cortejo para se dirigirem ao evento sacro, ao passo que os restantes realizavam suas atividades cotidianas. Com o furto, a beleza da agitada massa de personagens foi substituída por uma composição singela, com os Magos próximos ao Menino, seguido por um exíguo Cortejo e alguns pastores. O mesmo ocorreu com o núcleo urbano que foi privado da presença dos embutidos na Osteria e das cenas dos Músicos e da Tarantella. Ademais, os personagens deixam de ser posicionados de forma escalonada e muitos deles não estão dispostos segundo seus grupos específicos.

Outro local relevante para os estudos ligados ao Presépio Napolitano é o Chiostro maiolicato de Santa Chiara. Apesar de não se referir diretamente aos núcleos presepiais, a paisagem de fundo presente em seus azulejos possui relação com as descrições dos últimos planos das composições presepiais. Assim, seria de interessante empreender uma pesquisa para verificar e estabelecer essas possíveis ligações. De fato, indiretamente, os colecionadores

já ratificaram sua importância ao recriarem uma vitrine que insere figuras napolitanas de época em uma cena cotidiana no interior do claustro (fig. 198).



A) Vitrine com cena baseada no Chiostro di Santa Chiara. Coleção Particular
Fonte - SPINOSA, Nicola (org.) *Presepe Napoletano*. Napoli: Franco Di Mauro Editore,1996. tavola XX.



B) Chiostro di Santa Chiara.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio



C) Painel de azulejos do Chiostro di Santa Chiara que foi reproduzido atrás dos personagens da cena ao lado.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio

FIGURA 198 – Mostra *La Scultura nel Presepe Napoletano del settecento* ocorrida no Palazzo Reale, Nápoles.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

3.7) PRÉSPIOS NAPOLITANOS EM OUTRAS COLEÇÔES MUNDIAIS

Desde o final do século XIX, quando Max Schmederer obteve sua coleção, as peças napolitanas já não eram objetos exclusivos do colecionismo local e passavam a integrar os acervos mundiais, como ocorreu com os exemplares que incorporaram o Victorian and Albert Museum.

As guerras mundiais, em especial a Segunda Grande Guerra, favoreceram a difusão dos núcleos em outras localidades, já que naquele momento, diversos

complexos foram desmontados. Ao final do conflito bélico, vários deles nem chegaram a ser remontados e por razões econômicas, foram vendidos a colecionadores dentro e fora da Europa. Nesse contexto, surgiram os acervos do Metropolitan Museum of Art[343], através da aquisição e doação por parte de Loretta Hines; do Museu de Arte Sacra de São Paulo[344], através da figura de Francisco Matarazzo Sobrinho e do Museo de Arte Sacro de Vitoria[345], através das iniciativas de Félix Alfaro Fournier.

Outro influxo deu-se após a década de setenta, principalmente durante os anos oitenta e noventa, quando diversos colecionadores passaram a doar seus exemplares a instituições públicas ou museus a adquirir suas coleções. Assim, surgiram os acervos da Fundación Bartolomeo March (Palma de Mallorca), em 1970; Diözesanmuseum für christliche Kunst (Freising), em 1985; do Museo Nacional de Arte Decorativa (Madrid), em 1986; Musée des Beaux-arts (Rouen), em 1994; Museo Nacional de Escultura (Valladolid); em1996; Pittsburgh Museum, em 1999; Museo Nacional de Cerámica González Marlic (Valencia) em 2002; e Museo de Historia (Madrid), em 2004. Fora a ampliação do núcleo existente no Palacio Reale (Madrid), ocorrida em 1988. Essas são as principais coleções napolitanas mundiais.

Durante nossos estudos, além dos conjuntos napolitanos existentes na Espanha, abordados anteriormente, visitamos outras coleções napolitanas fora da Itália. Avaliamos in loco o acervo do Bayerischen Nationalmuseum, em Munique, do Diözesanmuseum für christliche Kunst em Freising e do Victorian and Albert Museum em Londres. Ademais, através das informações existentes na literatura, examinamos os núcleos do Metropolitan Museum of Art de Nova York, do Pittsburgh Museum e do Musée des Beaux-arts em Rouen. No que tange ao Museu de Arte Sacra de São Paulo, realizamos uma vasta pesquisa que consta do capítulo 4.

[343] Coleção adquirida pela colecionadora em 1955 e doada em 1964.
[344] Acervo adquirido por Matarazzo no final da década de 40 e doado ao estado em 1956.
[345] Conjunto adquirido em 1950 e doado ao museu em 1999.

3.7.1) Bayerischen Nationalmuseum – Munique

Em Munique, o Bayerischen Nationalmuseum, em Munique, possuiu uma seção presepial com exemplares executados entre o final do século XVII até início do século XIX, procedentes do Tirol, da Bavária, da Moldávia e da Sicília, além de um vasto núcleo de Presépios Napolitanos.

A coleção iniciou-se a partir das peças reunidas e doadas entre 1892 e 1906, pelo comerciante Max Schmederer (1854-1917). Anteriormente a sua doação, o colecionador realizava mostras natalinas em sua residência, abertas a população. Profundo conhecedor e estudioso do tema presepial, suas escolhas privilegiavam a produção italiana e dos Alpes. É interessante notar como este recorte desenvolve-se dentre do discurso dos manequins articulados e da cenografia com amplas paisagens. Se de um lado as figuras articuladas surgem na Alemanha, foi em Nápoles que elas ampliaram sua força expressiva ao serem feitas com arame e estopa e ambientadas em um vasto cenário. Por outro lado, a inclusão napolitana dos costumes cotidianos fez com os presépios do sul da Alemanha e do Tirol enriquecem-se de pormenores, cenas de gênero e figuras com trajes típicos da região em que eram produzidos.

Dentro da coleção do museu, este direcionamento é evidente. Ao doar parte de sua coleção ao Bayerischen Nationalmuseum, o colecionador orientou sua montagem, criando os cenários e distribuindo as peças. Durante a Segunda Guerra Mundial, por motivo de conservação, os exemplares foram retirados do museu e armazenados em local seguro, preservando a integridade física das peças. Todavia, devido à falta de espaço, os cenários e elementos arquitetônicos foram mantidos em suas salas e ficaram muito avariados. Em 1946, a exposição para a reabertura do Museu contou com a coleção presepial, que saiu do sótão, onde, primeiramente, foi montada por Schmederer e passou para o porão, onde permanece até os dias atuais. Nos anos 50, todos os cenários danificados foram refeitos com o apoio do então diretor, Wilhelm Döderlein, que também executou

a cenografia de alguns conjuntos. Mesmo com uma nova expografia, o museu manteve a visão do antigo doador, tanto na distribuição das peças, quanto dos ambientes cenográficos. Nesse sentido, Goeckerell (1998, p.96), curadora do setor presepial, reconhece a importância daquela conduta:

> "[...] *as cenas que eram perfeitamente reais, foram fielmente reconstruídas. Até aos nossos dias sofreram poucas modificações, servindo por conseguinte de testemunho para a maneira muito típica e muito singular que Max Schmederer, por volta da viragem do século, montava cada um dos presépios provenientes de diferentes regiões*".

As repercussões das doações de Schmederer aparecem em um texto de Georg Hager de 1902 sobre o Presépio de Natal (HAGER, 1902). Após uma introdução geral sobre os Presépios Napolitanos, o autor passa a análise das peças adquiridas por Max Schmederer e sua disposição no Bayerisches Nationalmuseum. Além de comentar diversos conjuntos, ele diferenciou as vitrines retangulares domésticas (*scarabattola*) das montagens circulares, conferindo aos núcleos retangulares um aspecto popular e folclórico e ao circular o valor de possuir uma qualidade artística. Todavia, o mérito de suas descrições foi o registro cerca da disposição das peças durante a primeira montagem. Desse modo, podemos compreender as concepções de Schmederer e diferencia-las das contribuições posteriores, inferidas após a reinstalação do museu.

A atual seção presepial do museu inicia-se com relevos para tratar a diferenciação entre figuras presepiais e a representação do tema da Natividade. Nesse momento, também se introduz o tema da ambientação cenográfica, com a apresentação de algumas caixas de presépio. Após este primeiro contato, os conjuntos são exibidos em diversas salas temáticas, com a apresentação de presépios com manequins de madeira articulados do Tirol, seguidos peças da Bavária ambientadas em amplas paisagens campestres.

Posteriormente, surge a seção napolitana. Ela é introduzida por duas vitrines isoladas que tratam do tema do Anúncio do Anjo à Virgem (Fig. 199) e

da Ida às montanhas (Fig. 200). Percorrendo todo o setor napolitano, notamos que ele é finalizado com algumas vitrines que tratam do tema da Paixão (vitrines 123 e 124) (Fig. 201). Assim, o discurso é montado dentro da própria tradição do sul da Bavária e do Tirol, a qual privilegia cenas separadas e sequenciadas. Como Hager (1902, In: MANCINI, 1983, p. 120) aponta:

> A differenza dei presepi tedeschi, nei quali le singole rappresentazioni si susseguono in serie, una dopo l'altra, a Napoli si preferisce mettere contemporaneamente le scene una accanto all'altra, anzi l'una nell'altra. [...] mentre in Germania in tal caso si sceglie l'Adorazione dei pastori, il napoletano rappresenta l'Adorazione dei tre Re ai quali si uniscono anche i pastori ed il popolo. [346]

Ademais, no sul germânico era comum retratar todos os episódios anteriores ao nascimento, mostrar o Nascimento, a Adoração dos Pastores e dos Magos e terminar a abordagem com os Passos da Paixão.



FIGURA 199 – Anúncio do Anjo à Virgem. Vitrine 98. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 200 – Anúncio do Anjo à Virgem. Vitrine 99. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

[346] "Diferentemente dos presépios alemães, nos quais as representações individuais apresentam-se em série, uma após a outra, em Nápoles, prefere-se colocar as cenas contemporaneamente, uma ao lado da outro, bem como, uma misturada a outra. [...] Enquanto, neste caso, na Alemanha privilegia-se a Adoração dos Pastores, o napolitano representa a Adoração dos Reis Magos, a qual se unem também os pastores e o povo.". Tradução da autora.



A) Vitrine 123.



B) Vitrine 124.

FIGURA 201 – Cenas da Paixão de Cristo com figuras napolitanas. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio

É interessante notar a presença dos episódios da Paixão na coleção. De fato, há relatos em Nápoles sobre a existência de grupos da Paixão, ao contrário das duas primeiras representações ligadas ao Nascimento, que são fruto da visão do colecionador. Entretanto, dado ao sucesso das montagens presepiais na cidade, estes conjunto foram abandonados das coleções. Graças à visão germânica, que valorizava esta tipologia cênica, Schmederer incorporou estas peças em sua coleção, levando à conservação desses raros exemplares, que ainda circulavam no final do século XIX.

Após as primeiras cenas com o Anúncio à Virgem (vitrine 98) e a Ida às montanhas (vitrine 99), toda a divisão napolitana é apresentada através de expositores temáticos, muitos deles idealizados pelo próprio Schmederer. Neles, os cenários apresentam-se como fotografias; recortes de cenas presepiais, mostradas a partir de sua visão. Dessa forma, nota-se um predomínio de estruturas lineares na composição dos ambientes cenográficos. O primeiro deles trata do comércio urbano (vitrine 100) (Fig.202). Ele foi concebido a partir de uma localidade específica de Nápoles: a Via dei Tribunale. Após diversas estadas na cidade, o colecionador elegeu o local para ambientar a agitada vida

urbana napolitana e o reproduziu no cenário, a partir de suas memórias. A cena é apresentada como ampliação de uma tomada panorâmica de um pormenor do cenário, mesclada a elementos reais encontrados na localidade elegida. Assim, o acurado olhar de Schmederer registrou tanto os tradicionais varais com roupas penduradas entre os prédios, quanto os oratórios existentes nas ruas que além da função votiva, também serviam para iluminar as ruas da cidade no passado.



FIGURA 202 – Vitrine enfocando o ambiente urbano napolitano na Via dei Tribunale. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Como informou a conservadora do museu, Konstanze Schwadorf, Max Schmederer sempre se preocupou com as questões de conservação, principalmente dos danos ocasionados pela luz nos tecidos. Dessa forma, ele orientou que para que a seção dos presépios possuísse uma iluminação tênue. Esta imposição sempre foi mantida até os dias atuais. Mesmo atendendo a estas premissas, devido às condições de armazenamento durante a Guerra, as vestes de diversas figuras sofreram alterações cromáticas que interferiam em sua leitura estética, ocasionadas pelo excesso de sujidades a que estiveram expostas. Assim, em 1970, um projeto foi conduzido para restaurar suas indumentárias. O tratamento removeu as vestimentas das figuras, promoveu sua lavagem e o branqueamento dos tecidos claros[347], o que acabou por alterá-los. Além disso, ao vesti-las novamente, ao termino da intervenção, o posicionamento e a fatura dos nós de faixas, cachecóis, fitas e chalés foram modificados, pois não se atentou para o fato, de que tais detalhes faziam parte da história das peças e retratavam os costumes de época. Atualmente, ao observarmos o montante da coleção e avaliarmos aqueles pormenores, podemos distinguir as peças restauradas das que não sofreram qualquer tratamento (Fig.203).

[347] Tratamentos coerentes com a teoria e critérios vigentes na época e que, atualmente, foram revistos e não são adotados nas instituições.



A) Detalhe do nó do cachecol da figura original



B) Detalhe do nó do cachecol da figura restaurada

FIGURA 203 – Comparação entre o acabamento dos nós nas vestes de figuras restauradas das figuras que não passaram por intervenção. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Ademais, naquela oportunidade, algumas figuras foram desmontadas para um estudo da verificação de suas autorias, o que gerou uma sala dedicada à exibição de figuras isoladas para a apreciação de suas particularidades escultóricas (vitrines 101-105) (Fig. 204). Este tipo de expografia também facilita o estudo das tipologias e padrões dos tecidos. Todavia, com o intuito de exibir o maior número de exemplares possíveis, diversas figuras foram reunidas em uma mesma vitrine, o que dificulta a visualização de suas minúcias, principalmente das peças posicionadas no fundo do expositor.



FIGURA 204 – Vitrine com peças individualizadas. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Prosseguindo dentro do setor napolitano, o próximo cenário apresenta o presépio ambientado em terraço com a vista do Vesúvio ao fundo (vitrine 106) (Fig. 205). Em seus relatos, o escritor observa[348]:

> Cabe aqui mencionar ainda uma outra grande paixão dos napolitanos em geral. Trata-se dos presépios (presepe) que, no Natal, se vêem em todas as igrejas, na verdade apresentando a devoção dos pastores, anjos e reis, agrupados de forma mais ou menos completa, rica e preciosa. Na alegre Nápoles, essa representação galgou até mesmo os telhados planos das casas; constrói-se ali uma estrutura leve de madeira, semelhante a uma cabana, adornada com ramos de árvores e arbustos sempre verdes. Vêem-se a Mãe de Deus, o Menino e os circunstantes, em pé ou pairando no ar, todos muito bem vestidos e em cujo guarda-roupa a casa emprega grandes somas. O que torna o conjunto magnífico e inimitável, porém, é o cenário ao fundo, composto pelo Vesúvio e a região à sua volta. (GOETHE, 199, p. 388-389)

[348] GOETHE, J.W. *Viagem à Itália: 1776-1788.* São Paulo, Companhia das Letras, 1999. Tradução Sérgio Tellaroli. p.388-389.



FIGURA 205 – Vitrine com cenografia baseada nas descrições de Goethe. Vitrine 106.. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Baseado na descrição acima, o doador criou esta cenografia, que conta com uma cabana para acolher a Natividade. Contudo, as tradicionais cenas urbanas, o Cortejo e a Adoração dos Magos, vistos por Goethe, foram excluídas da composição. Somente uma banca de verduras surge acanhada no canto direto do cenário. Os demais personagens urbanos caminham em direção à Sagrada Família, ladeada por Pastores em Adoração, alguns Querubins, mas sem os clássicos Anjos em voo napolitanos. Além desse evidente recorte, que reflete o gosto do colecionador, há outro ponto a ser avaliado. Goethe não especifica o local exato dos conjuntos que visitou, deixando seu posicionamento em aberto para a imaginação dos leitores. Assim, Schmederer escolheu uma vista a partir de Polisipo, que exibia a Baía napolitana, com o forte de Castel'Ovo e o Vesúvio. O mais provável seria que o conjunto posicionasse-se próximo ao porto, dentro dos Muros da cidade. Ademais, a pintura refeita na montagem pós-guerra apresenta uma perspectiva pouco fidedigna à realidade, pois as distâncias do forte e do Vesúvio foram diminuídas, aproximando-os do terraço.



FIGURA 206 – Vitrine idealizada por Max Schmederer para a Adoração dos Magos utilizando figuras napolitanas. Vitrine 108. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Outra fonte de inspiração para Schmederer foram os quadros de Paolo Veronese[349]. A partir de suas pinturas, o colecionador esboçou um palácio de mármore para ambientar a Adoração dos Magos (vitrine 108) (Fig. 206), demonstrando seu apreço pelas estruturas clássicas. Aqui fica clara sua predileção, evidente em outros cenários, de realizar composições de forma a resaltar traços e linhas. Não só as arquiteturas, mas também o posicionamento dos personagens trabalham nesse sentido. Tudo ressoa no espaço aberto do primeiro plano, tendo como elemento delimitador as construções ao fundo, que criam uma barreira plana horizontal que não permite devaneios de pormenores e massas de figuras concentradas em planos longínquos. No interior do palácio os Magos presenteiam o Menino, enquanto os demais personagens do Cortejo distribuem-se no pátio. Assim, apesar da movimentação gestual das figuras, tudo é organizado plano a plano e possui delimitações precisas, que procuram valorizar tanto os acessórios e vestimentas, quanto a fatura escultórica das figuras que são de grande qualidade. Segundo informações da antiga curadora do Museu, eles teriam pertencido à coleção do Rei Carlos III (GOCKERELL, Nina. 1998, p.76.).

[349] Tanto Georg Hager (1902), quanto Nina Gockerrell (1998) apontam esta influência em seus textos.

Dentro da sala, os demais expositores continuam a apresentar recortes e detalhes de cenas existentes nas grandes composições presepiais. Assim, são mostrados quadros com pormenores dos tesouros dos Magos, vitrines com acessórios isolados, uma cena da Natividade ambientada em um palácio, um expositor para explicar a técnica construtiva das peças, detalhes de personagens em seus afazes cotidianos na cidade, além de um grande panorama contendo o Cortejo dos Magos[350] e um presépio circular com 2,9m de diâmetro por 2m de altura, posicionado no centro da sala (Fig. 207). É interessante notar como o museu diversifica sua museografia, ora ambientando os exemplares para conferir um sentido teatral, ora valorizando didaticamente a sua manufatura e as diversidades de pormenores que compunham as cenas.



FIGURA 207 – Presépio napolitano com cenografia circular. Vitrine 112. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

[350] Segundo Hager (1902), este panorama possuía uma paisagem de fundo pintada, que atualmente, não mais existe.

Parte das figuras napolitanas, adquiridas por Schmederer, provém da coleção do sacerdote, Domenico Sdanghi, exposta em Nápoles até o final de 1840. Há uma série de contradições acerca o conjunto. Segundo as informações de Perrone, o complexo que era montado em uma estrutura circular, passou a ser exibido dentro de catorze vitrines e deixou de ser exposto ao público. Posteriormente, o núcleo foi transferido ao sobrinho e, em 1882, vendido ao antiquário Carlo Varelli, o qual o expos, juntamente com outras peças, em uma ambientação retangular. Por fim, ele foi comprado pelo comerciante alemão em 1895. Ao ser doado ao museu, foi montado por Schmederer dentro de um expositor circular (vitrine 112). Entretanto, havia dúvidas se tal estrutura fora criada por Schmederer, a partir da leitura de algum relato antigo ou se fora adquirida em conjunto com as figuras. Dentro do museu não há nenhuma documentação esclarecedora. Após analisar o cenário, Borrelli (1991, p. 113) concluiu que se tratava do antigo cenário pertencente a Sdanghi e argumentou:

> L'autenticità dell'impianto scenografico è data dalla sua alta qualità formale e cromática. [...] A proposito dei quali va sottolineato che la calibrata proporzione dei ruderi del tempio a tre colonne corinzie, rispetto alle figure ed alla sottostante cripta, è attribuire al più sensibile operatore del genere, il modellatore **Domenico Padiglione**.[351]

Revendo os relatos de Mayer e Kopish, concordamos com os pressupostos do pesquisador. Suas descrições assemelham-se à volumetria existente e realmente, sua fatura é de excelente qualidade e expressividade. Ademais, acreditamos que se Schmederer tivesse idealizado a armação baseada em qualquer narrativa, ele deixaria a informação explicita ao público, como fê-lo ao interpretar os escritos de Goethe. Ademais, supomos que o colecionador não

[351] "A autenticidade da implantação cenográfica é dada por sua alta qualidade formal e cromática [...] A propósito do qual vale ressaltar que dada à proporção adequada das ruínas do templo com três colunas coríntias, em relação às figuras e à cripta, pode-se atribuí-las ao mais sensível operador do gênero, **Domenico Padiglione**." Tradução da autora.

soubesse desses relatos e talvez, nem mesmo Döderlein, pois eles jamais foram mencionados junto à peça, algo comum dentro da expografia do museu[352].

De fato, confiamos ao doador a disposição das figuras no cenário pré-existente. Daí, a exclusão do episódio do Cortejo dos Magos, comuns nas representações napolitanas, mas não na tradição germânica a que Schmederer pertencia. Isto é corroborado por Hager (1902, In: MANCINI, 1983, p. 121) ao informar:

> Vorrei anche dire che, per esprimere tutti i suoi sentimenti, il proprietário napoletano del presepe, aveva collocato le figure in modo del tutto diverso dall'attuale; cosicché, secondo il gusto della regione, c'era un mucchio disordinato di persone: vi erano state messe tante figure quante ne poteva contenere l'angusto spazio." [353]

Assim, novamente, esta montagem reflete o gosto do colecionador alemão, que privilegiou um menor acúmulo de personagens e cenas, além de favorecer episódios como o Anúncio e a Adoração dos Pastores. Apesar de o cenário indicar claramente que em frente ao grupo da Natividade havia um Cortejo, uma vez que os degraus em frente e o terreno lateral apontam para isso, e também os viajantes que viram o conjunto de Sdanghi confirmarem isso em seus textos, Schmederer excluiu-o de sua montagem. Observando a descrição de Hager (1902, In: MANCINI, 1983, p. 121), notamos algumas modificações introduzidas no pós-guerra. O escritor relata:

> [...] la seconda metà del quadro rotondo mostra una serie di scene di vita popolare.
>
> Qui vediamo una casa annerita dagli anni e ricoperta da tralci di vite, osteria o taverna, e dianzi a questa una tavola imbandita a festa alla quale prende allegramente posto una coppia. Il patrone esce dalla casa con un piatto di maccheroni, un garzone arrostisce delle quaglie allo spiedo. Maiali e porcellini, che mancano di rado

[352] O museu possui uma exposição com intuito didático. Fontes relevantes sobre as peças e sua montagem cenográfica são explicadas em detalhes, haja vista a vitrine 106 que interpreta a visão de Goethe e o expositor 119 que apresenta em frente ao cenário a gravura que lhe inspirou.

[353] "Gostaria também de dizer que, para expressar todos os seus sentimentos, o proprietário do presépio napolitano, havia colocado as figuras de maneira completamente diversa da atual; de modo que, segundo gosto da região, havia uma quantidade de pessoas desordenadas: eram colocadas tantas figuras quanto se podia caber no estreito espaço.". Tradução da autora.

> nell'osteria di un presepe, scorazzano tra le galline attorno alla tavola in cerca di rifiuti. Sulla piazzetta libera, invece, una coppia esegue la danza nazionale, «**la tarantella**», con accompagnamento di chitarra, tamburello e triccaballacca. La scena popolare viene inoltre animata dall'accattone nudo, che sbuca da una caverna, nonché dalla gente che, dall'altopiano della rovina, guarda curiosa verso il basso.[354]

Mesmo introduzindo elementos da tradição napolitana, Schmederer restringiu a ostentação dos aspectos da vida cotidiana ao ambiente da Taberna. Posteriormente, eles foram limitados à cena de refeição, sem a presença de músicos, dançarinos ou vendedores ambulantes.



FIGURA 208 – Vitrine baseada na gravura de C. Leunenschloss. Vitrine 119. Bayerishen Nationalmuseum, Munique.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Por fim, no final da seção napolitana, mesclando-se à seção siciliana, há um cenário (vitrine 119) que foi produzido para recriar livremente uma representação tridimensionalmente de um desenho e uma gravura de C. Leunenschloss, levantadas durante os estudos do antigo conservador do museu, Rudolf Berliner (Fig. 208). Mesmo não se tratando de uma cópia fidedigna, o cenário possui uma estreita ligação com a cultura germânica. Isto pode ser

[354] "[…] a segunda metade do modelo circular, mostra uma série de cenas da vida cotidiana.
Aqui vemos uma casa enegrecida pela idade e coberto com videiras, osteria ou taberna, e diante dela, uma farta mesa de festa a qual é alegremente ocupada por um casal. O dono sai dae casa com um prato de macarrão, um garçom traz uma codorna assada no espeto. Porcos e porquinhos, que muitas vezes inexistem na osteria de um presépio, vagam entre as galinhas em volta da mesa em busca de restos. Na praça livre, por outro lado, um casal executa a dança nacional,« **a tarantella**», acompanhado por pandeiro, guitarra e triccaballacca. A cena popular também é animada pelo pedinte nu, que emerge de uma caverna, e pelo povo, que noo planalto da ruína, olha curiosidamente para baixo.". Tradução da autora.

observado na paisagem do fundo que se assemelha mais às composições da Bavária do que a paisagem montanhosa dos conjuntos napolitanos.

3.7.2) Diözesanmuseum für christliche Kunst – Freising

Próximo à Munique, na cidade de Freising, há outra coleção napolitana composta por 135 figuras humanas, 73 animais e 350 acessórios. O conjunto foi adquirido em Londres em 1987 e segundo dados fornecidos por uma publicação do museu[355], os exemplares fizerem parte da coleção do Rei Ferdinando IV (proclamado Ferdinando I, durante a restauração de 1816), que foi transferida a Palermo durante sua fuga nas investidas napoleônicas, por isso, é chamado como '*königskrippe*' ou '*Il Presepe del Re*'.

De acordo com Antonio Aschettino, até 1950, as peças ficaram de posse de uma ordem religiosas de Palermo (FRUNZIO, STEINER, 1996). Posteriormente, foram vendidas e enviadas à Londres e depois adquiridas pelo museu através do patrocínio financeiro da Fundação Kuchtner. Entre 1987 e 1994, os exemplares foram montados em uma vitrina em forma de 'u' (Fig. 209) e em 1995, uma nova ambientação foi realizada por A. Empl e M. Feichtmeir, a qual incorporou painéis pintados com paisagens montanhosas e uma vista do Golfo de Nápoles (Fig. 210). Para recriar os ambientes urbanos, foram utilizadas estruturas arquitetônicas pertencentes a um presépio bávaro do século XVIII da Igreja Vogtareuth em Inn verwendet (FRUNZIO, STEINER, 1996). O diretor do museu, Dr. Peter Steiner, justifica a escolha: "These structures were inspired by the Italian scenographic tradition, known through the court theatres of Munich, Salzburg, and Vienna."[356] (Ibidem). Apesar de argumentar suas bases conceituais na concepção cenográfica italiana, ela não segue os moldes napolitanos. Novamente, estamos diante da interferência das

[355] FRUNZIO, Paolo; STEINER, Peter. *Die Königliche Krippe.* Freising:Domberg Museum; Napoli: Alfa Tipografia Napoli, 1996.
[356] "Estas estruturas foram inspiradas pela tradição cenográfica italiana, conhecida através do teatro de corte de Munique, Salzburg e Viena". Tradução da autora.

tradições locais na realização de cenários pertencentes a outras produções. No caso, ao inserir parte de construções arquitetônicas bávaras, os cenógrafos demarcaram o seu local de montagem (Fig. 211). Se não tivéssemos as informações de que o cenário fora montado na Alemanha, analisando sua estrutura compositiva, poderíamos aventar esta ligação.



FIGURA 209 – Presépio Napolitano. Diözesanmuseum für christliche Kunst, Freising.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 210 – Detalhe dos painéis pintados que ambientam o Presépio Napolitano do Diözesanmuseum für christliche Kunst, Freising.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 211 – Detalhe dos elementos arquitetônicos presentes no cenário do Presépio Napolitano do Diözesanmuseum für christliche Kunst, Freising.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Mesmo insistindo que os modelos napolitanos foram seguidos, notamos que, de fato, isso não ocorreu. Em seus relatos, o diretor afirma: "in front of this background were grouped, in the Neapolitan manner, the crowds of animals, the shepherds, the Magi and local peasants. This was done so that no animal or figure was more than 60 centimeters away from the observer"[357] (FRUNZIO, STEINER, 1996). Alegar que a proximidade do observador com as figuras é uma característica napolitana, demonstra a falta de conhecimento específico sobre as suas montagens e o equívoco da justificativa da proposta. Ao contrário da expografia moderna que aprecia os pormenores das figuras, a cenografia setecentista valorizava grandes montagens, com extensas profundidades, nas quais os exemplares fundiam-se ao ambiente, ao invés de destacarem-se.

Ainda que os grupos cênicos dividam-se entre o ambiente rural com o Anúncio aos Pastores e a Vida do campo; o Cortejo dos Magos; a Adoração dos

[357] "em frente deste fundo foram agrupados, na forma napolitana, a multidão de animais, os pastores, os Reis Magos e os camponeses locais. Isso foi feito para que nenhum animal ou figura ficasse a mais de 60 centímetros de distância do observador.". Tradução da autora.

Magos diante do episódio da Natividade; e cenas urbanas, com a presença do Mercado, em uma tentativa de aproximação com as concepções partenopeias, o posicionamentos das figuras e jogo cromático das cenas não refletem a tradição italiana. Ao invés da vicissitude de cenas miscigenadas na multidão de figuras, animais e acessórios, desenvolvendo uma massa compositiva, como ocorriam nos cenários napolitanos do final do setecentos, a cenografia do museu optou por apresentar episódios seqüenciados. Parte-se do grupo dos pastores no campo, passa-se pela Natividade e se chega ao ambiente urbano, com cenas frontais e lineares representando um casal com uma banca de refeições prontas, assemelhando-se a um taberneiro; um vendedor de pães; as vendedoras de verduras e frutas; uma vendedora de peixes e frutos do mar; uma vendedora de embutidos; um vendedor de queijos; um vendedor de potes e uma osteria. Aqui, nota-se a falta do estudo filológico dos grupos. Dentro da representação napolitana, a venda dos produtos marinhos é feita pelo peixeiro e não por uma vendedora trajada aquela maneira; o taberneiro é apresentado em frente à osteria e não defronte a uma banca vendendo refeições; associado à osteria há grupos de músicos, dançarinos e casais à mesa e não apenas um personagem isolado, como apresentado na montagem.

Ademais, devido ao aproveitamento das estruturas arquitetônicas de outro presépio, a composição cromática pastel e colorida não reflete a arquitetura napolitana com suas edificações rochosas e amareladas dadas pela à utilização do tufo vulcânico típico da região, e sim o gosto bávaro. Além das construções, a presença de traços locais alemães surge na figura de um príncipe fardado posicionado no meio da praça.

Outra questão a ser levantada é a qualidade das vestimentas e atribuição das peças. O museu afirma em sua publicação[358]: “Almost all figures still wear

[358] FRUNZIO, Paolo; STEINER, Peter. *Die Königliche Krippe.* Freising:Domberg Museum; Napoli: Alfa Tipografia Napoli, 1996.

original costumes, which have never been washed and never unseen."[359]. Contudo, essa declaração não reflete o que nós observamos. As suspeitas aventadas por Umberto Grillo (1996, p. 196-212) são pertinentes. O estudioso indaga:

> Altro motivo di riflessione (e di dubbio) viene dallo stato di conservazione delle vestiture. È ben strano, infatti, che i vestiti dei pastori, mai lavati, dopo quasi duecento anni siano così puliti, senza traccia di polvere e con colori così sgargianti; [...][360].

De fato, poucos são os trajes originais. Quando não houve substituição dos tecidos, acréscimos foram realizados para aproximar as figuras dos costumes bávaros.

3.7.3) Victoria and Albert Museum – Londres

O Victoria and Albert Museum possui peças napolitanas que foram adquiridas em diversos momentos. Primeiramente, em 1864, foi obtido um núcleo de notável plasticidade contendo pastores, animais e uma natureza-morta com verduras, realizada em terracota policromada (FITTIPALDI, 1990, p29). Segundo um levantamento de Fittipaldi (1990, p.29), este núcleo inicial possuía duas figuras de negros pertencentes ao Cortejo dos Magos, uma imagem de uma jovem mãe segurando um recém-nascido realizada por Giuseppe Sanmartino, um levantino, um cachorro galgo, algumas ovelhas e quatro cavalos atribuídos à Carlo Amatucci. Posteriormente, outros conjuntos foram incorporados em 1872, 1903, 1923 e 1952[361]. Nem todas as figuras possuem grande qualidade artística ou estão em bom estado de conservação, principalmente, se avaliarmos as duas últimas aquisições, que contam com

[359] "Quase todas as figuras vestem costumes originais, que nunca foram lavados e nunca refeitos". Tradução da autora.
[360] "Outro motivo de reflexão (e de dúvida) é dado pelo estado de conservação dos vestimentas. É muito estranho, na verdade, que a roupa dos pastores, jamais lavadas estejam tão limpas, sem vestígios de pó, e com cores tão brilhantes, após quase duzentos anos.". Tradução da autora.
[361] De acordo com os registros online do Museu, em 1872, foram adquiridos 21 exemplares, sendo 2 São José, 1 homem rústico, 1 negro e 17 orientais; em 1903, há registro de 16 figuras; sendo 4 mulheres, 1 garoto, 1 negro pertencente ao Cortejo e 10 homens; em 1923, 4 peças e em 1952, a figura da Virgem.

exemplares feitos entre o século XIX e o início do XX, com diversas vestimentas de fatura recente, alheias à antiga tradição napolitana.

Poucos são os relatos a cerca da coleção londrina. As primeiras notícias foram fornecidas por Don Fastidio (1897, p. 64), seguidas por uma nota de Fittipaldi (1990, p. 29) da década de 1990, um breve aceno de Grillo (1996) em seu texto sobre as coleções mundiais e outro de Roberta Catello[362] em seu artigo sobre o colecionismo presepial.

Mesmo com diversos problemas de conservação, tais como, desgastes, sujidades, esmaecimento de cores e algumas intervenções de substituição, as vestimentas das peças mais antigas apresentam tecidos e bordados originais. E, apesar de exígua, a coleção possui exemplares suntuosos, que não foram compreendidos dentro de sua tradição. (Fig. 212)



FIGURA 212 – Figuras napolitanas pertencentes ao Victorian and Albert Museum. Museum of Childhood, Londres.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

[362] CATELLO, Roberta. *Il successo mondiale della tradizione del Presepe, le grandi collezioni, i media e il nuovo collezionismo.* Universitá di Torino: 2007. Working paper series. Nº07/2007. Dipartimento di Economia "S. Cognettide Martiis". International Centre for Research on the Economics of Culture, Institutions, and Creativity (EBLA).

Ao invés de tratá-los como parte de uma produção artística de corte, realizada por renomados escultores, eles foram entendidos como objetos domésticos ligados a uma devoção natalina voltada ao público infantil. Esta visão levou sua incorporação ao Museum of Childhood[363], uma divisão do Victoria and Albert Museum, localizado no bairro de South Kensington, em Londres. Novamente, estamos diante da influência dos costumes locais. Se em outras localidades o gosto regional é incorporado dentro das montagens cenográficas, no caso inglês, mesmo desprovido de tal recurso, a tradição local transparece através da escolha do sítio de guarda das peças. Envia-las a um museu que trata do universo infantil e dos brinquedos, subjetivamente ligou a produção napolitana, com suas figuras vestidas e com seus pormenores decorativos, ao costume inglês das casas de bonecas.

3.7.4) Metropolitan Museum of Art – Nova York

Desde 1964, o Metropolitan Museum of Art possui uma coleção napolitana, fruto da doação efetuada por Loretta Hines Howard. Os exemplares pertenciam ao acervo da doadora, iniciado em 1925 e ampliado pela aquisição, em 1955, do grupo da Adoração proveniente da coleção de Eugenio Catello, exposta na mostra ocorrida em 1950 no Palácio Real de Nápoles e em uma exposição realizada em Paris em 1952.

No primeiro Natal após a chegada das peças, Loretta Howard inseriu-as junto à sua árvore natalina. A montagem atraiu a atenção do Sr. Robert Hale, curador do Metropolian Museum, que intermediou sua montagem no museu nos anos de 1957 e 1958. Posteriormente, o conjunto foi exibido na Albright Gallery em Buffalo em 1962 e 1963 e no Detroit Instituto of Art em 1964, quando, finalmente, foi incorporado ao acervo do Museu de Nova York (Fig. 213).

[363] O conjunto está acondicionado na reserva técnica do local e participou de alguma exibições natalinas.

A partir de 1965, o conjunto passou a ser exposto durante as mostras natalinas no hall da sala dedicada à escultura medieval. O núcleo que, inicialmente, contava com cerca de 160 exemplares, chegou a mais de 200 através de sucessivas incorporações efetuadas pela colecionadora e por sua filha, Linn Howard, que manteve a tradição familiar, após a morte de sua mãe em 1982.



FIGURA 213 – Presépio napolitano. Metropolitan Museum of Art, Nova York.
Fonte – RAGGIO, Olga. *A Neapolitan Christmas Crib from the Loretta Hines Howard Collection.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1976.

Anualmente, em novembro, inicia-se a montagem do conjunto com a distribuição de cerca de 50 anjos napolitanos entre velas luminosas, ao longo dos 15 metros da tradicional Árvore de Natal do museu. O restante das figuras é ambientado em um cenário posicionado aos pés da árvore, que conta casas rústicas e citadinas, além de um templo em ruínas com três colunas, à

semelhança do Templo de Castor e Pólux no Fórum Romano, para abrigar a Natividade. Tal expografia distancia-se completamente do costume napolitano e novamente, ratifica a presença da cultura local como fator determinante para a escolha da concepção cenográfica ou museografica da coleção adquirida. Nesse sentido, Raggio (1976, p. 3), curadora da seção escultórica no momento da doação procura justificar a escolha da colecionadora e minimizar as críticas ressaltando:

> Although the Christmas Tree as a background element may undoubtedly be viewed as an interpolation into the purely Neapolitan tradition of the crèche itself, it has actually enhanced the magical nature of the display, and served as a most effective foil for the many beautiful angels that are so characteristic of the Howard collection."[364]

É inegável o sucesso alcançado pelo conjunto, que atrai multidões. Contudo, também é fato que ao aliar duas tradições antagônicas, o costume nórdico e reformista, da Árvore de Natal à concepção católica da montagem do presépio, Loretta Howard criou sua própria intervenção artística. Apesar de contar com belos objetos napolitanos, ela não funciona como um complexo partenopeo. Assim, para contemplarmos o conjunto, devemos adentrar na cultura que o produziu e o observar dentro desse contexto, como o fez Umberto Grillo (1996, p.208):

> [...] come per le migliori commedie di Broadway, lo spettacolo natalizio si replica ancora da trentadue anni a questa parte. L'effetto scenico dell'insieme è gradevole: superato il duplice impatto di vedere l'eterogeneo matrimonio fra la tradizione nordica dell'albero di Natale ed il mediterraneo presepe; di ammirare preziose figure angeliche appese alla guisa di palline di vetro (traumi dovuti al rigido accademismo che, purtroppo, talvolta limita noi appassionati 'ortodossi'), si riesce, infine, ad ammirare una 'bela cosa'! Il presepe

[364] "Embora a árvore de natal como pano de fundo, sem dúvida, pode ser vista como uma interpolação na tradição napolitana propriamente dita, ela, de fato, contribuiu para a magia do espírito da exposição e serviu como um contraponto mais efetivo para a beleza dos diversos anjos característicos da coleção Howard". Tradução da autora.

> Howard ha l'esclusiva peculiarità di piacere anche a chi di presepe non è appassionato."[365]

Do contrário, o núcleo esvazia-se e sua expografia torna-se incompreensível, pois se afasta por completo das concepções históricas, artísticas e cenográficas napolitanas.

3.7.5) Carnegie Museum – Pittsburgh

O núcleo, contendo aproximadamente 100 figuras humana, diversos acessórios e animais, pertencente ao Carnegie Museum, foi doado pelo casal George Magee Wyckoff em 1957[366]. A coleção, que fazia parte do conjunto da família napolitana de Eugenio Catello, possui exemplares de boa fatura, compatível com a produção realizada pelos escultores de renome do século XVIII. Contudo, suas autorias não foram ainda confirmadas à luz de um estudo científico. Apenas 4 peças de fatura mais recente foram acrescidas posteriormente, fruto da doação da Sra. Frederic Cook, no final dos anos 70.

O estudioso Umberto Grillo não visitou o conjunto, mas teve acesso a um material fotográfico e, em seu ensaio, descreveu sua montagem da seguinte forma[367]: "Lo scoglio non è adeguato ed i pastori sono sorretti dalle basi di legno normalmente usate per la sistemazione singola."[368]. Desde 2005, a cenografia abordada por Grillo, é anualmente reformulada por Rachel Delphia, curadora assistente do setor de Artes Decorativas, e exibida no período natalino no *Hall of Architecture* do museu (Fig. 214).

---

[365] "[…] como as melhores peças da Broadway, o espetáculo de Natal é replicado por mais de 30 anos no local. O efeito cénico do todo é magnificente: superado o duplo impacto de ver o heterogênio casamento entre a tradição nórdica da árvore de Natal e a mediterrânica do presépio; de apreciar preciosas figuras de anjos suspensas como bolas de vidro natalinas decorativas (trauma devido ao estilo rigoroso academicismo que, infelizmente, às vezes limita-nos amantes ´ortodoxos´), pode-se, finalmente,desfrutar de 'algo belo'! O presépio Howard possui a exclusiva peculiaridade de agradar até mesmo aqueles que não gostam muito de presépio". Tradução da autora.

[366] http://www.post-gazette.com/pg/09347/1020097-437.stm. Acessada em 26 de setembro de 2011.

[367] GRILLO, Umberto. I pastori napoletani del '700 nei musei del mondo. p.211. in: SPINOSA, Nicola (org.) *Presepe Napoletano*. Napoli: Franco Di Mauro Editore,1996. p-196-212.

[368] "A volumetria não é adequada e os pastores são exibidos, suportados em suas bases de madeira normalmente utilizadas nas sistematizações individuais". Tradução da autora.



FIGURA 214 – Pormenor do Presépio Napolitano pertencente ao as napolitanas pertencentes ao Carnegie Museum, Pittsburgh.
Fonte – http://www.post-gazette.com/pg/09347/1020097-437.stm

3.7.6) Musée des Beaux-arts – Rouen

Na literatura há pouca informação a cerca do conjunto pertencente ao Musée de Beaux-Arts de Rouen. Sabe-se que o mesmo foi doado por um casal francês e sua estrutura cenográfica foi montada por Antonio Lembo em 1994. Sua cenografia foi elaborada de forma a destacar os episódios da Natividade e do Anúncio aos Pastores. Todavia, a diferença dos grandes núcleos napolitanos, não retrata a cena da Taberna (fig. 215). Conforme os relatos de Umberto Grillo (1996, p.208), que viu o complexo:

> Il risultato finale è di sicuro effetto scenico. Tutto incentrato sulla «Natività», regala, tuttavia, un ampio spazio all'«Annuncio ai pastori», sapientemente collocato alla sinistra dell'osservatore che ne inizia la visione perdendosi nei particolari delle cascine diroccate, ove si svolgono deliziose scene bucoliche. L'ambientazione, molto bella, è squisitamente classica: la Nascita avviene in un rudere di Tempio. Mancando le figure, non si è potuta allestire la scena dell'«Osteria». I

pastori, non tutti di buona qualità, vedono qualche eccezione in alcuni pezzi di Celebrano, Cappiello e Mosca."[369]



FIGURA 215 – Presépio Napolitano pertencente ao Mussé des Beaux-Arts, Rouen.
Fonte – http://www.tendanceouestrouen.com/actualite-3119-une-creche-napolitaine-a-devorer-des-yeux-au-musee-des-beaux-arts.html

3.7.7) Museu de Arte Sacra de São Paulo

O acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo foi formado parcialmente por peças provenientes da Cúria Metropolitana de São Paulo e por exemplares pertencentes ao antigo Museu do Presépio, criado na década de 50, a partir da doação de uma importante coleção de peças de Presépio Napolitano do século XVIII e XIX por parte de Francisco Matarazzo Sobrinho (Fig. 216 e 217). Em 1985, após a desmontagem do museu no Parque do Ibirapuera, o acervo foi transferido para a reserva técnica do Museu de Arte Sacra de São Paulo, aonde permaneceu guardada até inicio dos anos 2000, salvo exibições esporádicas de alguns exemplares durante o período natalino. Atualmente, apenas parte da coleção está exposta no espaço situado abaixo do Presépio Napolitano. Contudo, o acervo jamais voltou a ser exibido na integra. No próximo capítulo, fruto dos

[369] "O resultado final é de grande efeito cênico. Totalmente centrado na "Natividade", reserva, no entanto, um amplo espaço para o "Anúncio aos pastores", habilmente colocado à esquerda do observador que começa a visita perdendo-se nos detalhes das fazendas em ruínas, onde se desenvolvem maravilhosas cenas bucólicas. O cenário, muito belo, é eminentemente clássico: o Nascimento ocorre em uma ruína de templo. Faltando as figuras suficientes, não foi possível montar o episódio da "Taverna". Dentre os pastores, nem todos de boa qualidade, destacam algumas exceções em algumas peças de Celebrano, Cappielo e Mosca.". Tradução da autora.

estudos iniciados no mestrado e ampliados no doutorado, abordaremos o histórico da formação da coleção e as problemáticas de sua exposição.



FIGURA 216 – Algumas cenas do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Fonte: WALKER, José Roberto (org.). *O Presépio Napolitano de São Paulo*. São Paulo: Retrato Publicidade, 2002.



FIGURA 217 – Alguns personagens do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo.
Fonte: WALKER, José Roberto (org.). *O Presépio Napolitano de São Paulo*. São Paulo: Retrato Publicidade, 2002.

3.8) A PROBLEMÁTICA DA EXPOSIÇÃO ATUAL DESSE NÚCLEOS

Avaliando os estudos existentes na literatura a cerca da história dos conjuntos napolitanos e de sua expografia, notamos como os colecionadores sempre atuaram diretamente nas mudanças impetradas nos modelos expositivos. Sua entrada no âmbito doméstico favoreceu a miniaturização dos

exemplares e a ampliação da representação dos episódios laicos. A competição no ambiente da corte fez com que os cenários ganhassem proporções suntuosas. Por outro lado, com o declínio da produção de corte, os núcleos passaram a ser valorizados pelos os colecionadores particulares que adquiririam conjuntos e figuras isoladas pertencentes a grandes complexos desmontados e trataram de exibi-los em vitrines isoladas para dar maior visibilidade a sua coleção. Após o final do século XIX, o presépio napolitano deixou de ser objeto específico do colecionismo particular para integrar acervos públicos, dentro e fora da Itália, Assim, sua introdução em uma localidade alheia à cultura que o produziu levou a interpretações locais singulares.

Em seu ensaio os presépios, Georg Hager já notara isso e pontuara a influência dos colecionadores no resultado final da concepção cenográfica. Ao comparar a montagem do Presépio Cucciello com o a seção presepial do Bayerichen Nationalmuseum, o autor apontou: "Il confronto fra i due presepi è molto istruttivo, perché ci mostra chiaramente il nesso del presepe con il carattere popolare e quanto l'individualità del costruttore di presepi si ripecchi nell'opera stessa."[370] (HAGER, 1902, In: MANCINI, 1983, p.121). E continuou, inferindo a contribuição do gosto imposto por Max Schmederer à coleção de Munique para as montagens napolitanas em geral: "Così lo Schmederer, pur conservando in linea di massima il carattere partenopeo, contribuì anche qui all'ulteriore sviluppo del presepe napoletano portandolo ad un grado più alto dell'arte.".[371] (Ibidem) Nesse sentido, discordamos dos pressupostos do autor, mas admitimos que a melhor forma de compreendermos os conjuntos nas diversas coleções visitadas é entender a visão dos colecionadores que as adquiriram. O ponto de vista apresentado por Schmederer não ampliou o valor artístico de sua apresentação, como aponta Hager, mas contribui para outras

[370] "A comparação entre os dois presépios é muito instrutiva, porque mostra claramente a relação do presépio com o caráter popular e quanto a individualidade do idealizador dos presépios reflete-se na própria obra". Tradução da autora.

[371] "Assim, Schmederer, mantendo, via de regra, o caráter napolitano, contribuiu também aqui para o desenvolvimento do presépio napolitano levando-o a um grau mais elevado da arte.". Tradução da autora.

colocações dentro da história do presépio napolitano: o influxo do colecionismo em sua cenografia.

Em todos os conjuntos em que analisamos in loco, no exemplar norte-americano e nos demais conjuntos europeus, avaliados a partir de publicações, notamos quão forte é a presença dos costumes locais na concepção cenográfica e na exibição museográfica das coleções. Até 2002, o núcleo da Fundación Bartolomeo March em Palma de Maiorca possuía um cenário com diversas referências à arquitetura local. A cenografia do presépio pertencente ao Museu Nacional de Artes Decorativas em Madrid faz menção a arqueologia local. O cenário do conjunto do Museu Nacional de Escultura em Valladolid reflete a proposta de seus doadores, bem como toda a concepção da seção presepial do Bayerischen Nationalmuseum em Munique também foi pautada nas escolhas do doador da coleção.

Uma breve análise poderia atribuir o fato ao distanciamento e desconhecimento da cultura napolitana. Todavia, mesmo o Museu de San Martino, referência para o campo presepial napolitano, apresenta escolhas norteadas pela visão dos colecionadores responsáveis pelos núcleos iniciais, aliado ao plano de gestão presente a cada nova diretoria administrativa do museu. Dessa forma, a questão torna-se mais ampla.

O fato é que atualmente não podemos determinar um modelo exato para a exibição desses conjuntos por diversas razões. Primeiramente, para fazê-lo teríamos de fazer um recorte, definindo a que época reportamo-nos, já que, ao longo do século XVIII, os complexos passaram por diversas propostas cenográficas. Mesmo com tal distinção, enfrentaríamos a problemática de definir qual era o modelo exato do período escolhido, já atualmente não há nenhum núcleo ambientado em sua cenografia original. Outra questão é que um mesmo objeto pode ter passado por diversas tipologias de montagem. Como escolhe-la? Adotar um modelo é destituir a peças de outros que fizeram parte de sua história. Dessa forma, o ponto central é definir o que se deseja

preservar. Para tanto, deve-se estudar e conhecer bem o conjunto para que ele se atenha a sua identidade.

Outro ponto é não tentar adequa-lo a modismos museograficos. Ao longo do século XX, diversos modelos foram propostos. Em todos eles as coleções sempre perderam algo que lhes era intrínseco, seja por não mais estarem inseridas em um cenário, ou por figurarem em uma massa de exemplares, ou mesmo por serem desprovidas dos elementos da tradição local, que já lhes pertenciam. Foi o que ocorreu com o Presépio Ricciardi, pertencente ao Museo Nazionale di San Martino. Ao ser remontado após um roubo, ele perdeu toda a sua identidade visual. De um complexo cenográfico de relativa imponência, transformou-se em uma vitrine próxima do gosto do colecionismo napolitano do final do século XIX, inicio do século XX. Outro exemplo foi a coleção da Fundación Bartolomeo March, em Palma de Maioca. Para se adequar aos padrões museográficos estabelecidos pelo Museo di San Martino, que valorizava a exibição de suas figuras em vitrines isoladas com um fundo de tonalidade neutra, o museu maiorquino reformulou sua museografia, removendo as peças de suas antigas ambientações cenográfica para coloca-las em expositores isolados. Dessa forma, toda a beleza do jogo cenográfico que remetia a arquitetura local perdeu-se e a coleção tornou-se um mero acervo com variadas peças napolitanas. Ainda que o antigo cenário não representasse o mundo napolitano, ele oferecia às peças um significado mais amplo, capaz de transpor o espírito maiorquino para as figuras de outra cultura. Isso se perdeu por completo.

Do exposto, não há como estabelecer um modelo certo ou errado para os conjuntos. Como geralmente as montagem costumam ser um reflexo dos costumes do sítio em que estão expostos, talvez a melhor forma de valoriza-los seja compreender o olhar da cultura que os absorveu, pois a essência da cultura presepial sempre residiu em transpor para os núcleos esse traços individualizados da cultura local.

CAPÍTULO 4 - Percurso do Museu dos Presépios a partir da coleção napolitana

Durante a década de 1950, a campanha de patrocínio das artes promovida por Francisco Matarazzo em São Paulo, inicialmente com a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, posteriormente, com a doação do Presépio Napolitano ao Município, levou ao surgimento do Museu dos Presépios. O mesmo ficou exposto no Parque do Ibirapuera até 1985, quando foi desmontado devido à falta de condições adequadas para a conservação das peças expostas. Nesse momento, sua guarda foi transferida ao Museu de Arte Sacra de São Paulo, que incorporou em seu acervo as peças pertencentes ao antigo Museu. Este ato, pensado em favor da conservação do conjunto, formalizou a extinção desse importante museu no contexto paulistano.

Durante a dissertação de mestrado, reunimos grande parte da documentação existente. Todavia, como eles não estavam organizados, encontramos uma grande dificuldade para compreender sua totalidade, pois os dados estavam armazenados em diversos locais, sem que ao menos soubéssemos o seu conteúdo.

A separação física dos dados documentais também dificultou a pesquisa inicial que elaborou um estudo analítico moroso e exaustivo, uma vez que o acesso às informações era prejudicado pela distância. A cada nova descoberta era necessário realizar novos deslocamentos para confrontar o conteúdo das informações existentes em cada um dos arquivos. Isto, aliado ao fato de necessidade de sistematização das informações no próprio MAS, gerou um atraso na pesquisa, o que por outro lado, fez com que a mesma desdobrasse-se em uma tese de doutorado.

Contudo, antes de abordarmos os aspectos históricos e as questões expográficas da coleção pertencente ao MAS, retomaremos o processo de sistematização dos dados documentais apresentado na pesquisa de mestrado que permitiram traçar seu histórico.

4.1) PROCESSO DE SISTEMATIZAÇÃO DO ARQUIVO

Toda pesquisa documental a cerca da coleção napolitana foi reunida durante a pesquisa de mestrado. No início, tínhamos o propósito de regatar as informações históricas do núcleo napolitano do MAS, conferir se as atribuições das peças existentes nas fichas catalográficas procediam e discutir as diretrizes tomadas para a preservação e conservação do conjunto. Além disso, pretendíamos avaliar as peças para conhecer sua técnica construtiva, analisar seu estado de conservação com o intuito de fornecer subsídios técnicos para que o museu pudesse gerenciar e conhecer melhor o seu acervo, além de elaborar um relatório que servisse como base para futuros projetos de conservação e restauração.

Todavia, devido às dificuldades encontradas durante a avaliação preliminar do arquivo do MAS, a metodologia proposta para a pesquisa de mestrado sofreu modificações, passando a tratar não mais das peças em si, mas da sistematização das informações encontradas nos arquivos. Além dos documentos não estarem organizados, verificando a documentação, percebemos que as peças foram catalogadas diversas vezes ao longo da história da coleção. Em cada uma delas, foi adotado um critério de classificação e, por conseqüência, as informações a cerca do número de tombo e dos acessórios estavam desencontradas. Como relatado pelos próprios funcionários do museu, a maior dificuldade para lidar com o conjunto napolitano, e promover sua correta preservação, era o excesso de dados desconexos entre as peças e seus acessórios e a existência de diversos números de tombo, que nem sempre estavam ligados aos suportes documentais conhecidos por eles. Diante dessa situação, optamos por reestruturar o projeto de pesquisa, concentrando nos problemas de ordem documental, para que ao final pudéssemos recuperar todo o percurso por que este acervo passou e condensa-lo em um banco de dados. Por

outro lado, isto possibilitou uma continuidade dos estudos e a abordagem dos assuntos que não puderam ser levantados na pesquisa de mestrado, em particular, a questão da cenografia. Durante a pesquisa de doutorado, discutimos e avaliamos os cenários dos Presépios Napolitanos nas coleções mundiais e as representações cenográficas de presépios produzidos em outras localidades durante o século XVIII para compara-los com o conjunto exposto no MAS.

Vale ressaltar, que apesar do inventário ser o ponto base para a preservação de uma coleção, nem sempre isso é seguido nas instituições. De fato, dificuldades dessa ordem refletem os problemas comumente enfrentados pelos museus e instituições culturais no país. Em geral, esta política advém de uma época em que a falta de profissionais e de cursos de formação adequados, tanto de Museologia quanto de conservação-restauração. Fato que gerou diversos inventários inconsistente. Isso, aliado à falta de verbas e incentivos, coloca em risco tanto os aspectos físicos quanto histórico das coleções. Foi o que ocorreu com o Museu dos Presépios.

Assim, como o principal objetivo do trabalho era a preservação do conjunto para futuros projetos que levassem a sua plena conservação, na situação em que os dados apresentavam-se, inventariar a coleção era a medida primordial antes de qualquer outra etapa. Esse trabalho facilitaria o acesso futuro à documentação e permitiria o levantamento de outros eventuais problemas. Também, como o foco do trabalho não era discutir as problemáticas das questões referentes à Ciência da Informação, toda a revisão catalográfica foi feita de modo a ser um levantamento inicial para que ela pudesse ser posteriormente trabalhada por um profissional da área. Ao mesmo tempo, uma vez que os documentos estivessem minimamente reunidos e organizados, poderíamos principiar os estudos sobre a coleção e abordar os percalços porquê ela passou.

Em um acervo que há anos não era gerenciado de forma sistemática, sabíamos que o processo do levantamento dos dados seria moroso. Desde o princípio, a reunião da documentação foi gradual. Quando chegávamos a uma conclusão, novos dados eram encontrados e todas as informações anteriores tinham que ser revistas. Mesmo elaborando uma metodologia para minimizar problemas que atrasassem o cronograma das atividades, imprevistos ocorriam.

Basicamente, trabalhamos da seguinte forma: quando éramos relatados sobre a existência de um documento, verificávamos a sua existência no arquivo geral. Se ele fosse localizado, armazenávamo-no com os demais documentos encontrados e, posteriormente, utilizamos suas informações para construir o histórico da coleção. Caso não fosse encontrado, buscamos informações junto ao corpo técnico da instituição. Muitas vezes, os documentos investigados não eram encontrados imediatamente e tínhamos que aguardar até um novo dado permitisse sua localização. Outras vezes, a lembrança de alguma informação, por parte dos membros da instituição, ou dados adicionais levavam a sua localização. Uma vez encontrado, o documento era armazenado junto aos demais e suas informações eram confrontadas com os dados que tínhamos até aquele momento. Em alguns casos, ao achar um documento, tínhamos novos questionamentos e íamos a procura de novas informações. Outra vezes, eles serviram apenas para complementar o histórico da coleção. Toda essa metodologia foi seguida até que obtivéssemos um número seguro de dados que nos permitisse elaborar a história da aquisição do Presépio Napolitano, do surgimento do Museu dos Presépios e dos percalços enfrentados após a sua desmontagem. O fluxograma a seguir resume o processamento operacional do trabalho descrito acima na organização do arquivo (Fig. 218).

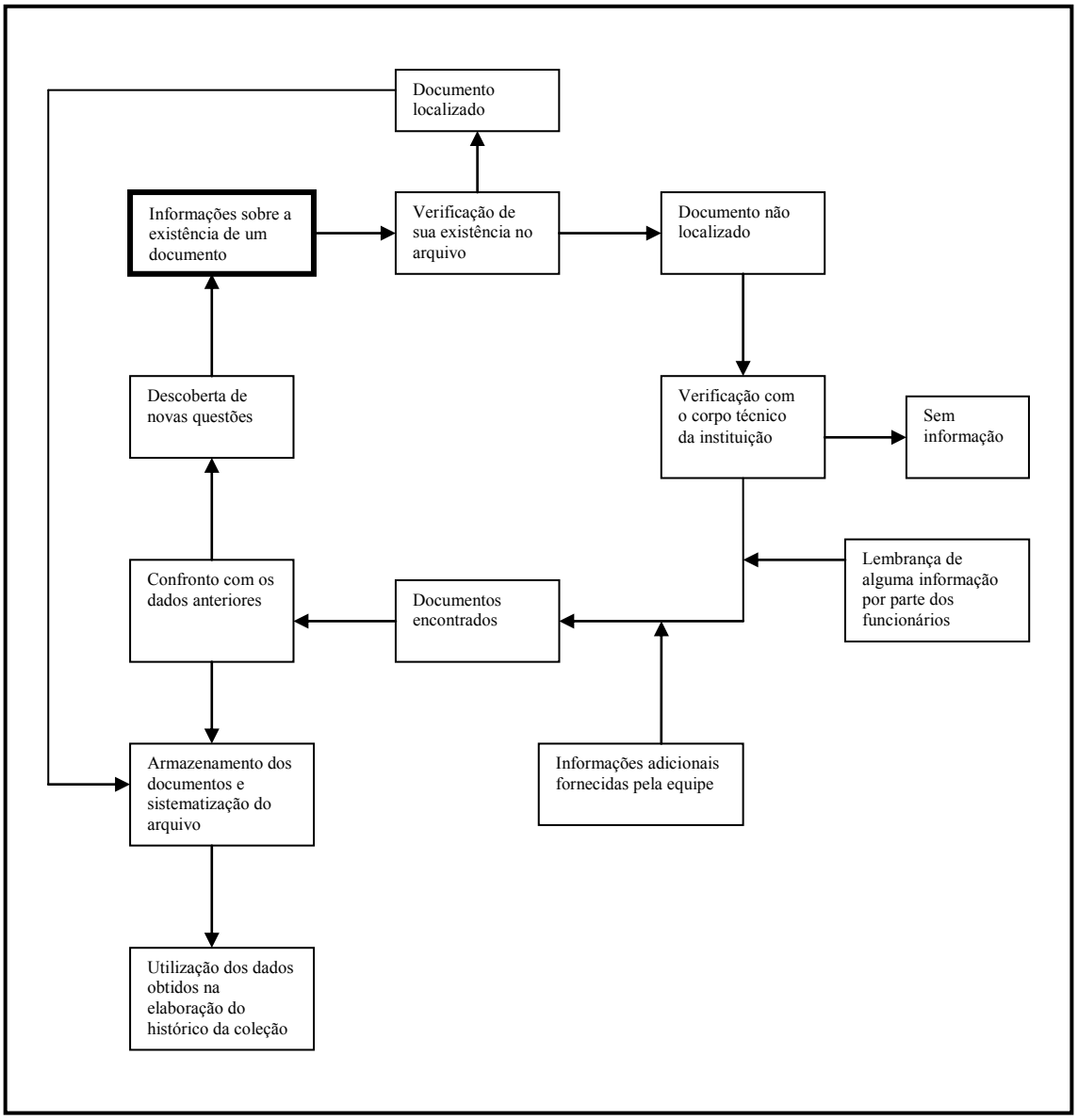


FIGURA 218 – Fluxograma representando as etapas das atividades durante a sistematização da documentação.

Iniciamos as atividades entrevistando os membros da equipe e antigos funcionários com o intuito de obter o maior número de informações possíveis e estabelecer as dificuldades ao lidar com a coleção. Alguns se lembravam da existência de listagens, livros de tombo antigos, planilhas, revisões catalográficas, fotos, mas, muitas vezes, eles não sabiam precisar aonde esses documentos encontravam-se. Como o maior problema relatado no início das

entrevistas era a coleção do Presépio Napolitano, objetivamos a busca de documentos desse segmento da coleção. Levantamos os diversos números de tombo das peças e as reunimos em uma única tabela para estabelecer quais acessórios elas possuíam e saber a que ficha catalográfica estavam relacionadas. Isso favoreceu a confrontação dos dados obtidos, recuperando a equivalência entre as diversas numerações produzidas nas diferentes catalogações. Ainda, ajudou no levantamento do número de figuras humana, acessórios e animais existentes no conjunto.

Durante o inventário preliminar, constatamos que diversas peças arroladas nas fichas catalográficas, em especial, os acessórios de cena, não vieram da Itália, mas foram produzidos no Brasil durante a primeira montagem do presépio no final da década de 40. Assim, quantificamos e conferimos essas peças, para que posteriormente pudéssemos disponibilizar essa informação de forma destacada em suas fichas.

Através do exposto nas entrevistas, sabíamos que diversos acessórios pertencentes às figuras humanas foram trocados entre elas durante as várias montagens e armazenamentos. Dessa forma, realizamos um estudo para estabelecer os acessórios corretos de cada figura e assim, resgatar a iconografia dos exemplares.

Inicialmente, as fichas catalográficas do MAS, um levantamento feito em 1998 e alguns registros sobre o Museu dos Presépios que estavam armazenados em um armário eram toda a documentação existente. Todavia, ao longo da pesquisa, vários outros foram encontrados. As '*Fichas da Prefeitura*' foram um exemplo desses resgates. Certo momento, constatamos que alguns relatórios do Museu dos Presépios mencionavam a existência de fichas catalográficas realizadas na época em que a coleção pertenceu à Prefeitura Municipal de São Paulo. Contudo, os funcionário do MAS não sabiam informar a sua localização. Tempos depois, alguém se lembrou e elas foram localizadas e armazenadas com o restante do material.

De posse dos primeiros documentos, passamos à análise figura-acessório através da comparação entre as informações existentes nas fichas do Museu de Arte Sacra, na ficha vinda da Prefeitura de São Paulo, nas fotos da primeira catalogação feita no Brasil e no levantamento realizado em 1998 para a montagem do atual cenário em exibição no MAS.

Meses depois, uma funcionária relatou a existência de um arquivo morto nos fundos da Reserva Técnica, o qual ela acreditava possuir apenas documentos administrativos do MAS. Ao tratar do assunto com outro antigo membro da equipe, ele se lembrou que parte da documentação do Museu dos Presépios esteve guardada naquele local e que se algum documento estava faltando, ali seria o lugar mais provável para localizá-lo. Assim, obtivemos listas da época em que as peças do Presépio Napolitano foram enviadas da Itália, seis álbuns com fotos das peças, planilhas contendo levantamentos sobre as diversas catalogações, três livros de tombo, relatórios de restauro e sobre o estado de conservação das peças, projetos de exposições anteriores, além de um termo de empréstimo do Centro cultural Francisco Matarazzo Sobrinho (CCFMS) informando ter enviado alguns documentos ao MAS para uma mostra que o museu promoveu em 1985.

De fato, esse último documento possibilitou o resgate de outras fontes. Através da informação desse empréstimo, localizamos o Folder da mostra "*História do Museu dos Presépios*" realizada no SESC Vila Nova entre 15 de agosto e 15 de setembro de 1985. Ele descrevia o roteiro da exposição e os documentos exibidos e constatamos que diversos materiais apresentados na mostra não pertenciam ao arquivo do MAS, dentre eles: listagens originais relacionando as peças adquiridas, croquis e projetos para a montagem do Presépio Napolitano na Galeria Preste Maia, correspondências trocados por Matarazzo Sobrinho durante a aquisição do Presépio Napolitano, alguns ofícios, além de diversas fotografias. Novamente, indagamos a equipe do Museu a cerca desses documentos e ninguém sabia nada a respeito. Como a exposição fora

uma parceria entre o MAS, o CCFMS e o SESC e de posse do termo de empréstimo que o CCFMS emitiu na época da mostra, concluímos que material relacionado no folder pertenceria ao Centro Cultural e fomos investigar. Como o CCFMS foi extinto, descobrimos que toda a sua documentação fora enviada a Fundação Bienal de São Paulo. Na Bienal, obtivemos as cartas trocadas entre Ciccillo e seu advogado na Itália, a relação completa das peças enviadas ao Brasil, algumas fotos, recortes de jornal e algumas referências bibliográficas sobre presépios.

Ainda, com a localização dos álbuns fotográficos e listagens dos exemplares vindos da Itália na Reserva Técnica do MAS, tivemos que reavaliar as primeiras considerações levantadas entre figura/acessório. Ao compararmos as fotografias italianas com as fotos realizadas no Brasil (após a primeira catalogação e restauração das peças no final da década de 40 e início de 50), notamos que algumas vestes foram alteradas, perdendo parte dos tecidos originais e sofrendo modificações consideráveis, e que diversos acessórios foram acrescentados aos exemplares ou trocados entre as peças, alterando sua iconografia. Muitas peças ficaram praticamente irreconhecíveis. Para agravar a situação, a numeração das fichas não seguia a ordem das listas italianas e nem dos livros de tombo encontrados. Assim, recorremos à informática e elaboramos um banco de dados para confrontar todas essas informações.

4.2) DESENVOLVIMENTO DO BANCO DE DADOS

Recursos computacionais em gerenciamento de acervos são amplamente utilizados por vários museus mundiais. Além de agrupar as informações catalográficas a cerca de seus exemplares, sistemas digitais de documentação facilitam a localização dos objetos na reserva técnica, a elaboração de laudos, a realização de listagens de exposições, o controle de empréstimos, o envio de dados para seguradoras, os estudos de pesquisa, a reunião de dados de referências bibliográficas sobre o acervo, a reunião de registro sobre restauros e

estados de conservação, acesso às imagens atuais e antigas das peças, etc. Enfim, unificam e monitoram dados de todos os departamentos da instituição.

Na verdade, todo agrupamento ordenado de informações é uma espécie de banco de dados. Mesmo que nenhum recurso computacional esteja envolvido em seu gerenciamento, seu processo funcional é similar. Formulários têm que ser preenchidos e atualizados regularmente; comparações, levantamentos, relatórios devem ser utilizados em controles periódicos; e no final, listagens são geradas com os dados requeridos. Enfim, tudo tem que ser trabalhado e monitorado para que os dados sobre determinado assunto possam ser rapidamente encontrados em um mínimo de etapas. Manualmente, essas tarefas são limitadas e lentas. Entretanto, quando lançamos mão da informática, podemos aperfeiçoar os trabalhos. Além de disponibilizar os dados sobre as peças ordenadamente, o banco eletrônico permite a divulgação da coleção através do rápido acesso a seus pormenores, favorecendo pesquisas diversas, e assim, garantindo a preservação do acervo.

Quando aborda as vantagens de se possuir dados eletrônicos, Wentz (p.1995, p.199) cita Abell-Seddon (s.d., s.p.):

> "*1. Combine existing documentary sources into a unified information system relating all aspects of the collection.*
> *2. Provide access to the information by reference to any expression contained in existing documentary sources and by any combination of such expressions.*
> *3. Improve and standardize methods of recording and documentation.*
> *4. Facilitate amendments and updates.*
> *5. Improve, both in terms of speed and quality, response to inquires and requests for information from museum staff, researches/scholars and general public. It is desirable to identify different levels of access and their information needs*."[372]

[372] "1. Combinar fontes documentais existentes em um sistema unificado de informação relativa a todos os aspectos da coleção.
2. Proporcionar o acesso à informação por referência a qualquer expressão contida em fontes documentais existentes e por qualquer combinação de tais expressões.
3. Melhorar e padronizar os métodos de gravação e documentação.
4. Facilitar as alterações e atualizações.
5. Melhorar, tanto em termos de rapidez e qualidade, resposta a perguntas e pedidos de informações de

Todavia, antes de programar qualquer sistema eletrônico, devemos promover o estudo do arquivo e do acervo para termos plena consciência do objeto tratado. Assim, após a análise de cada foto, das fichas e livros de tombamento realizados em diferentes épocas, iniciamos o planejamento do banco de dados digital para gerenciar as informações do acervo do Presépio Napolitano do MAS. Em um primeiro momento, definimos sua finalidade: o banco a ser montado consistiria, basicamente, de uma ficha catalográfica que inventariasse cientificamente o acervo e permitisse o resgate e o confronto de seus dados. Além disso, ele pretendia: facilitar a verificação da relação figura/acessórios; possibilitar o resgate do percurso de cada um dos exemplares; reunir as informações antigas sobre o estado de conservação das peças e suas intervenções de conservação-restauração; oferecer campos para a atualização destes registros. Diante dessas necessidades, montamos as tabelas de dados e alguns formulários, que após uma avaliação inicial, foram modificados. De fato, para que qualquer sistema possa funcionar bem é imprescindível a realização de testes de controle, como coloca Quigley (1998, p. 23): "During the course of implementation, the objective is to identify and correct defects so that the ultimate goals of efficiency and productivity can be achieved."[373]. Nesse momento, inserimos alguns dados e todas as fotografias[374] das peças foram digitalizadas.

Assim, tivemos uma primeira versão do banco (Fig. 219-221) que nos auxiliou na análise da catalogação das cem primeiras fichas e permitiu a elaboração de alguns estudos de casos. Nem todos os dados foram tratados ao término da dissertação de mestrado. Durante a tese continuamos essa etapa e realizamos algumas correções necessárias. Pretendíamos verificar se as

funcionários do Museu, pesquisadores/estudiosos e público em geral. É desejável identificar diferentes níveis de acesso e suas necessidades de informação.". Tradução da auotra.

[373] "Durante o decorrer da implementação, o objetivo é identificar e corrigir os defeitos para que os objetivos finais de eficiência e produtividade sejam alcançados". Tradução da autora.

[374] Fotos vindas da Itália, fotos realizadas na catalogação da década de 50 e fotos feitas durante os estudos catalográficos de 1998. Posteriormente, atualizaremos as fotos

autorias relacionadas nas fichas e listas de peças eram compatíveis com o tipo de fatura dos escultores relacionados, mas optamos por abordar na tese a problemática da cenografia e deixar a questão da atribuição para outra oportunidade. Ademais, os aspectos visuais do banco de dados devem ser tratados por um profissional da área, a fim de facilitar a sua manipulação para o público e pesquisadores. De fato, o banco foi um facilitador da pesquisa e um primeiro suporte para que o Museu pudesse conhecer seu acervo e depois continuasse o projeto contratando profissionais das áreas de Museologia, Ciência da Informação e Informática para aperfeiçoar os dados obtidos na pesquisa.



FIGURA 219 – Formulário de abertura do banco de dados formulado para o acervo napolitano. Notar os botões, acervo; acervo completo; pesquisar; exposições; bibliografia; panorama das classificações anteriores/ troca de acessórios, os quais abrem estes respectivos formulários.

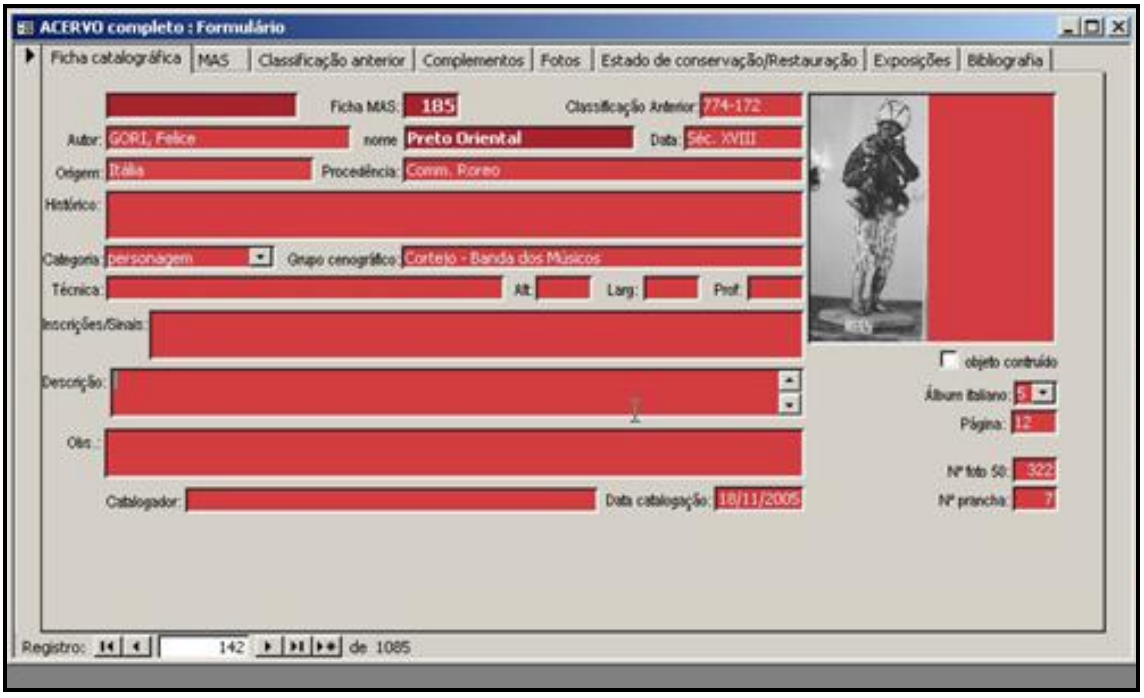


FIGURA 220 – Ficha catalográfica visualizada dentro do formulário ***Acervo Completo***, acessado a partir do menu principal.

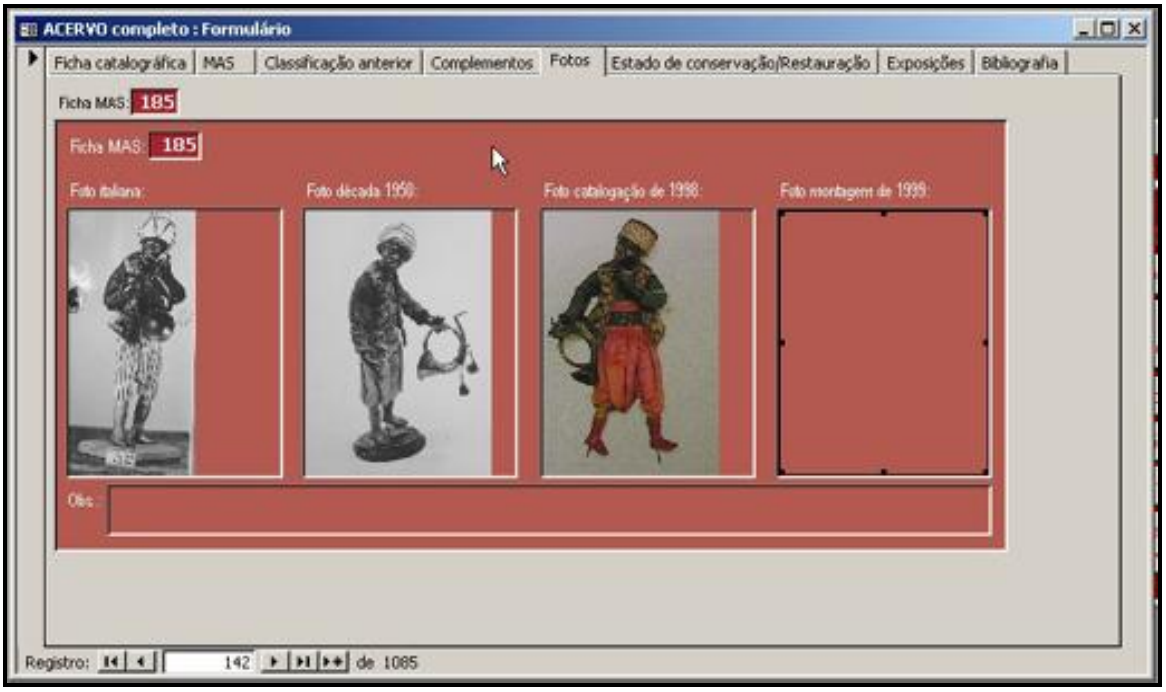


FIGURA 221 - Informações a cerca das fotos produzidas nos diversos inventários visualizadas dentro do formulário ***Acervo Completo***, acessado a partir do menu principal.

4-3) HISTÓRICO DA AQUISIÇÃO DAS PEÇAS DO PRESÉPIO NAPOLITANO

4.3.1) Cenário

Em meados de 1948[375], correspondências atestam a intenção de Francisco Matarazzo Sobrinho em adquirir peças pertencentes a antigos conjuntos do século XVIII e XIX para doar a cidade de São Paulo[376]. Para tratar dos trâmites desse processo, iniciou-se uma troca de cartas entre ele e seu advogado, Renato Pacileo, em Roma e também com seu cunhado Francesco Caramiello, em Nápoles.

Atualmente, as cartas estão armazenadas na Fundação Bienal de São Paulo. Elas iniciam-se no dia 28 de setembro de 1948 e terminam em maio de 1950[377]. Todavia, o processo de aquisição dos exemplares começou antes dessa data. De fato, a carta do dia 28 de setembro era uma resposta a uma carta enviada por Ciccillo no dia 20. Nela o Sr. Pacileo abordava os seguintes tópicos: a situação atual do presépio, os encarregados de conceber um cenário, o local em que o cenário era esboçado, o esboço em argila realizado, a dimensão proposta para o conjunto, a quantidade de cortiça comprada, o número de peças adquiridas até o momento, o projeto de iluminação, o detalhamento das despesas realizadas e futuras e o número de exemplares que o Sr. Caramiello acreditava necessário para completar o projeto. Dessa forma, observamos como os procedimentos de aquisição e montagem estavam avançados. Entretanto, não obtivemos nenhum documento que precisasse a data exata em que esse processo começou.

[375] Adotamos este marco analisando as cartas que pudemos recuperar.
[376] Isto é evidenciado nos dizeres da na carta que Ciccillo envia ao seu advogado em 30 de setembro de 1948: "Come Lei si ricorda io ho sempre l'idea di formare quí in San Paolo, a scopo di beneficenza, un grande presepe napoletano da esporre al pubblico.".
[377] Existem ainda algumas cartas posteriores a 1950, em que Matarazzo fez contato com algumas instituições internacionais (Associación de Presebristas de Barcelona, Associazione Italiana Amici del Presepio e Girard Foundation), em busca de informações e referências bibliográficas sobre os presépios em geral.

Admirador e conhecedor das artes, por saber da importância da produção presepial napolitana do século XVIII e também por sua intenção em doar um relevante conjunto ao município, Matarazzo demandou que fossem escolhidas peças relevantes entre os colecionadores italianos, insistindo para que elas possuíssem uma documentação. Ele também ressaltava a importância de se adquirir referências visuais e bibliográficas sobre o tema para facilitar a futura concepção desse núcleo.

Sua preocupação inicial era produzir um cenário nos moldes da concepção cenográfica produzida no século XVIII[378]. Para tanto, ele cogitou que a estrutura do presépio fosse produzida em Nápoles, como colocou em uma das cartas[379]: "... solo un napoletano o uno che abbia veramente vissuto in contatto con tale specie di opere d'arte possa costituire ed organizzare un presepio."[380] . Contudo, como não encontramos todas as correspondências trocadas durante o processo, não ficou claro se em algum momento ele fez uma demanda direta a seu advogado para produzir o cenário na Itália e depois enviar ao Brasil ou se ele pretendia apenas receber estudos e depois trazer especialistas ao país para montá-lo.

Na sua carta de 8 de Outubro de 1948, instaurou-se uma polêmica. Ao receber a correspondência enviada pelo advogado no dia 28 de setembro, Ciccillo surpreendeu-se e enfatizou em sua resposta não sabia que seus planos sobre o presépio tomavam proporções concretas. Segundo consta, ele não imaginava que seu cunhado Caramiello iniciara os trabalhos. Nesse ponto, notamos uma contradição ou um equívoco entre o que ele escreveu anteriormente e o que assinalou na data. Como comenta o Sr. Pacileo em sua

[378] Quando ele menciona sua intenção de produzir um cenário próximo aos existentes no século XVIII, de fato, ele pretendia realizar tipologias cenográficas próximas aquelas em que conhecia e eram expostas nos museus de Nápoles. Estas, por sua vez, refletem uma visão dos colecionadores do final do XIX, início do século XX. Este assunto, a respeito das diferentes concepções cenográficas ao longo do tempo, foi abordado no capítulo 2 – Presépio Napolitano: desdobramentos de sua cenografia e grupos recorrentes.
[379] Carta do dia 9 de novembro de 1948.
[380] "…somente um Napolitano ou alguém que tenha realmente entrado em contato este tipo de obra de arte pode constituir e organizar um presépio". Tradução da autora.

carta de 28 de setembro, Matarazzo pedira que ele suspendesse os trabalhos com o presépio em sua correspondência anterior. Aparentemente, ao realizar esse pedido, supormos que ele soubesse o que se passava com o projeto na Itália.

Do exposto pelo advogado a Ciccillo em 28 de setembro, há tempos estudos eram realizados. Segundo Pacileo comentou, inicialmente, Caramiello designara a tarefa da construção do presépio aos senhores Allegra[381] e Lembo. Entretanto, após o inicio dos trabalhos, o cunhado percebeu que Lembo era um artesão de conhecimento restrito e o destituiu do cargo, contratando o Sr. Menella[382]. Se tanto tempo se passou a ponto de dois profissionais diferentes serem contratados, como Matarazzo afirmou em 8 de outubro que desconhecia tal projeto? A menos que ele acreditasse que durante todo o período os artistas contratados estavam apenas aconselhando e realizando estudos preliminares e não projetando efetivamente o cenário.

Em todo o caso, a dúvida permanece. O próprio advogado já questionava a posição contraditória de Ciccillo em 28 de setembro[383]:

> Poiché nella Sua del 20 Settembre non é ben chiarito se il presepio dev'essere ultimato poi spedito, oppure se si deve inviare in Brasile tutto ciò ch'é pronto al momento [...] Ella appunto, nella Sua, mi scriveva: "in modo da poter avere io tutte le informazioni per farmi venire quì sia il presepio che il bozzetto", frase che sarebbe un pò in contrasto col Suo ordine di sospendere i lavori."[384].

[381] Na segunda página da carta de 25 de outubro de 1948, Pacielo afirma que Allegra era decorador.
[382] Segundo Pacileo, em sua carta de 25 de outubro de 1948, Menella era um artista que há tempos era pouco expressivo no mercado.
[383] Terceira página da carta enviada por Renato Pacileo em 28 de setembro de 1948.
[384] *"Porque, na sua de 20 de setembro, não fica muito claro se o presépio deveria ser terminado e depois enviado ou se deveria ser enviado ao Brasil tudo aquilo que está pronto até o momento [...] O apontado, na sua, dizia: "**de modo de eu poder obter todas as informações para fazer vir até mim seja o presépio ou o esboço**", frase que está um pouco em contradição com sua ordem de suspender os trabalhos.". Tradução da autora.*

Uma hipótese parece razoável: ao perceber os custos envolvidos[385] em produzir o cenário na Itália, Matarazzo desistiu e preferiu adotar a postura do desconhecimento a afirmar seus reais motivos. De certa forma, posteriormente, isso ficou explícito nas cartas. Na primeira página da carta de 8 de outubro de 1948, Ciccillo comentou:

> Sono anche molto indeciso a far spedire 28 casse[386] per la sola armatura del presepio, tre quintali per il bozzetto, 12 quintali per il sughero ecc. Quanto pagheró per transporto e dogana di queste 28 casse. Non sarebbe forse piú conveniente che i Sigri Mennella e Allegra mi facessero un disegno ed una pianta completa con dei suggerimenti per il montaggio ed io trovrei quí il personale e materiale necessario.[387]

Em todo caso, a partir desse momento, sua postura mudou e ele adotou outra estratégia, defendendo que a montagem fosse realizada no Brasil, a partir dos desenhos de Mennella ou nos de Allegra.

Como comentado anteriormente, antes mesmo da aquisição de todas as peças, o cenário começou a ser estruturado na Itália. Na correspondência de 28 de setembro o advogado afirmava que depois dos problemas iniciais com Lembo e Allegra, naquele momento, Mennella já desenvolvia o cenário em uma casa na região de Torre del Grecco. Segundo Pacileo, inicialmente, pensou-se em realizar a construção em Resina, mas dada algumas dificuldades locais, essa hipótese foi descartada. Em um segundo momento, Caramiello cogitou a

[385] Vale lembrar que, neste mesmo momento, Ciccillo também está financiando a montagem do MAM em São Paulo. Acerca disto ele discorre na sua carta de 10 de Novembro de 1948: "Il fatto principale che mi spinge a chiedere una dilazione nei pagamenti eventuali é che io sono il finanziatore del Museo di Arte Moderna che ho lanciato a S. Paulo circa sei mesi fa. Da preventivi fatti questo Museo mi costerà l'anno venturo da 14 a 15 milioni di lire al cambio odierno, se non di piú." – "o fato principal que me leva a requerir um diluição no prazo dos eventuais pagamentos e que eu sou o financiador do Museu de Arte Moderna que inaugurará em São Paulo cerca daqui a seis meses. Diante disto, este Museu custar-me-á no próximo ano de 14 a 15 milhões de liras ao câmbio atual, se não for mais". Tradução da autora.

[386] Na primeira página da carta de 28 de setembro, o advogado esclarece que estas teriam uma base de 2m por uma altura de 1m cada. Na segunda página, ele informa que ao todo, contabilizando acessórios, o cenário, os personagens e demais materiais necessários, chegar-se-ia a 45 caixas.

[387] "Estou muito indeciso em mandar enviar 28 caixas somente para a estrutura do presépio, trezentos quilos do esboço ,mil e duzentos quilos de cortiça, etc. Quanto pagarei pelo transporte e alfândega por estas 28 caixas. Não sei mais conveniente que o Sr. Mennella e Allegra fizessem-me um desenho e uma planta completa com recomendações para a montagem e eu providenciasse aqui o pessoal e o material necessário." Tradução da autora.

possibilidade de utilizar a Villa Matarazzo. Todavia, por algum motivo, que Pacileo não explicitou, essa sugestão foi abandonada. Finalmente, optou-se por Torre del Grecco e, até aquele momento, diversas etapas estavam concluídas, com por exemplo, o esboço em argila. Ele tinha 2 metros de comprimento, 60 centímetros de profundidade e pesava cerca de trezentos quilos. Dados os custos para enviar a maquete ao Brasil, Pacileo sugeriu que fosse executada uma cópia do esboço em gesso[388]. Ainda, a cortiça para criar a volumetria fora adquirida e a estrutura base do cenário, que tinha uma dimensão de 14 metros de comprimento por 4 metros de profundidade[389], o projeto e as pranchas de detalhamento da montagem dos rochedos estavam prontos. Segundo o advogado, ainda restavam os serviços de carpintaria para produzir as casinhas, a execução das árvores e a pintura de todo o cenário, o que ele acreditava levar ainda uns quarenta dias.

Analisando as considerações apontadas pelo advogado na carta de 28 de setembro, outro ponto que acreditamos ter influenciado as decisões de Ciccillo em montar o conjunto no Brasil e descartar o material produzido em Nápoles foi a dimensão planejada e o cálculo dos custos para adquirir os personagens para preencher o cenário de 14 m X 4 m. Segundo Caramiello informara ao advogado seriam necessários cerca de mil figuras. Isto assustou Matarazzo. Como ele comentou em sua carta[390]: "... mi spaventa il numero dei pastori necessari per movimentare un presepio dalle dimensioni di 14 metri per una profondità di 4 metri, dimensioni queste da me desiderate senza avere una cognizione di causa."[391] Considerando os gastos envolvidos para adquirir todas as peças exigidas, ele achou demasiado produzir um presépio de tais

[388] Segundo comenta Pacileo, ele recomendou que Caramiello enviasse uma foto a Ciccillo para que este pudesse acompanhar o trabalho. Todavia, não sabemos se isto foi feito, já que não encontramos nenhuma outra referência a respeito do assunto, seja nas correspondências reunidas na Fundação Bienal, ou nas fotos existentes no arquivo do MAS.
[389] Dimensões calculadas a partir dos presépios existentes em Nápoles, em especial do Museu San Martino e da Via do Império em Roma.
[390] Primeira página da carta de 8 de outubro de 1948.
[391] "… espanta-me o número de pastores necessário para construir um presépio da dimensão de 14 metros por uma profundidade de 4 metros, dimensões estas desejadas por mim sem haver um conhecimento de causa."

proporções. Contudo, Pacileo não considerava exagerado o número sugerido pelo cunhado[392] e argumentou, fornecendo com exemplo o presépio do Museu San Martino em Nápoles. Segundo o advogado, após uma conversa com o Sr. Roseo[393], ele soube que o presépio possuía de doze a catorze mil exemplares, distribuídos em um cenário de doze metros de comprimento por seis de profundidade. Interessados em venderem suas peças, tanto Roseo quanto Giacomini sustentavam que a montagem do museu era um exagero e argumentavam que a previsão de Caramiello estava equivocada. Eles afirmavam que era possível realizar um presépio imponente somando suas peças às de Ciccillo.

Desde as primeiras cartas, notamos como foi controversa a posição de Matarazzo quanto ao local de montagem da estrutura e sobre quem deveria comandar o projeto. A princípio, ele defendeu a posição de que somente um napolitano poderia conceber o cenário. Contudo, essa visão não foi mantida por muito tempo.

Durante a proposta de venda de pastores a Matarazzo, Giacomini propôs que ele comandasse a montagem do presépio, já que passaria um tempo o Brasil. Inicialmente, Ciccillo titubeou, mas Apollonio, sócio e primo de Giacomini, convenceu-lhe de que a soma gasta seria menor e que ele possuia conhecimentos para produzir um presépio com o "*perfeito espírito napolitano*"[394] e que se, por ventura, o resultado não lhe agradasse, então seria o momento de promover a vinda de um especialista napolitano.

[392] Ele comenta isto na segunda página da carta do dia 18 de outubro de 1948 e reforça na carta de 25 de outubro de 1948.
[393] Em 25 de Outubro de 1948, o advogado relatou que durante uma conversa a respeito do presépio de Sammartino, Roseo dissera-lhe que vários exemplares não foram utilizados na sua reconstrução após a guerra, tamanha era a quantidade de peças. Ainda, informou que as figuras excedentes foram recolhidas em um museu destinado aos presépios.
[394] Carta enviada ao advogado em 11 de novembro de 1948.

Diante desses rumores, o advogado produziu um relatório detalhado sobre a situação do presépio[395], argumentando que seria mais econômico e seguro, do ponto de vista artístico, produzir a estrutura na Itália.

Primeiramente, ele informou que apesar da ordem anterior de se suspender os trabalhos, seu cunhado não tomara nenhuma atitude e que Menella avançara um pouco mais, realizando um esboço, menor e mais leve, em gesso. Ainda, relatou que o artista não se mostrara receptivo frente ao desejo de Matarazzo em produzir o cenário no Brasil[396].

Neste momento, o advogado notou seu temperamento difícil e advertiu Matarazzo Sobrinho que, possivelmente, ele não permitiria o envio desse último esboço[397]. Assim, antes mesmo de falar com Ciccillo, o Pacileo entrou em contato com o artista-cenógrafo romano Giordano Giovannetti[398] e lhe pediu que esboçasse um desenho para enviar ao cliente. Para justificar sua decisão, advertiu que se Matarazzo desejava reduzir custos, era necessário parar com experimentações e escolher um profissional que realmente possuísse conhecimento no assunto, a fim de evitar desperdícios, tendo como base as frustradas tentativas anteriores (Lembo-Allegra e depois Menella-Allegra) e o seu desejo de uma nova experiência através de Prof. Apollonio. Dessa forma, o argumento passou a ser o ponto de partida para o advogado defender a execução da cenografia na Itália.

Sobre o assunto, ele atentara para os seguintes pontos: 1) o valor artístico que se obteria montando o presépio na Itália[399]; 2) a falta de artesões

[395] Carta enviada em 9 de dezembro de 1948.
[396] Segundo Pacileo, Menella avisara-lhe que não poderia precisar quando estaria disponível para viajar, mas que, a princípio, isso não seria possível antes de junho do próximo ano.
[397] Procurando amenizar a reação de Ciccilo, Pacileo aconselha-o a desistir de qualquer tentativa no sentido reavê-lo, afirmado que o mesmo não era nenhuma obra de arte e que o relevamento da paisagem não correspondia às características requeridas para esta tipologia de presépio.
[398] De acordo com Pacileo, Giovanetti era plenamente capaz de realizar a ambientação do presépio, uma vez que era um estudioso do Barroco e de sua arquitetura.
[399] Sobre este ponto, Pacileo acreditava que para se obter uma cenografia compatível com a qualidade das peças adquiridas, era necessário contratar um especialista que soubesse as nuances das montagens setecentistas. Ele argumentava que o eventual custo extra, inclusive com o transporte, seria compensado pela qualidade artística.

especializados, conhecedores desta tradição italiana no Brasil; 3) em se construindo na Itália, a facilidade de obter peças e eventuais acessórios que fossem necessários para a ambientação cenográfica; e 4) a possibilidade do reaproveitamento do material adquirido anteriormente (cortiça e base de madeira). Em seguida, apontara as dificuldades que Matarazzo encontraria no Brasil[400]: a) falta de materiais adequados para realizar eventuais pátinas e peças, b) inexistência de uma tradição no restauro e bons restauradores, c) falta de profissionais capazes para realizar o entalhe da paisagem e seus pormenores (casas, pontes, árvores, templo, etc.); os animais e acessórios para compor as cenas; a pintura do cenário; e eventuais douramentos.

Por fim, Pacileo advertiu o cliente que, durante uma conversa com Roseo[401], percebeu que seria interessante reunir todas as peças em Roma, tanto as que estavam em sua posse no Brasil, quanto àquelas que foram adquiridas por Caramiello em Nápoles, para facilitar uma eventual montagem. Esse ponto foi o argumento decisivo para Ciccillo refutar a montagem na Itália, como ele colocou em sua carta de 20 de dezembro de 1948: "Per conseguenza data l'impossibilitá di rimettere i miei pastori in Italia [...] credo opportuno e piú economico far effettuare il montaggio in Brasile."[402]

Nesta correspondência, ele discordou das proposições apresentadas pelo advogado, e esclareceu: "(...) quí c'é tutto il materiale di montaggio necessario e il personale occorrente per il presepio"[403], afirmando que, no país, havia profissionais sérios capazes de restaurarem, executarem maquetes, esculpirem o cenário. Como exemplo, citou: " (...)abbiamo dei buoni artigiani e proprio in fabbrica abbiamo una sezione di ceramica artistica diretta dallo scultore De

[400] Esta parte da carta demonstra o total preconceito e desconhecimento, por parte de Pacileo, dos recursos existentes no Brasil. No que se refere ao restauro, podemos concordar, em parte, com o advogado, uma vez que, nesta época, não havia realmente uma tradição neste campo. Existiam alguns poucos estudiosos que, posteriormente, impulsionarão as primeiras diretrizes da área.

[401] Na carta enviada em 9 de dezembro, Pacileo afirma que Roseo achava indispensável, que o artista trabalhasse as peças em mãos e, portanto, Ciccillo deveria enviar as peças de volta a Itália.

[402] "Dada à impossibilidade de enviar os meus pastores à Itália [...], creio oportuno e mais econômico efetuar a montagem no Brasil.". Tradução da autora.

[403] "(…) aqui existe todo o material de montagem necessário e pessoal para o presépio". Tradução da autora.

Marchis che potrebbe aiutare moltissimo."[404] Quanto à possibilidade do reaproveitamento do material produzido em Nápoles, ele foi categórico: "tutto quello che é perduto é perduto nei lavori fatti a Napoli e penso que la perdita non sia molto forte"[405], descartando definitivamente seu uso ou o seu envio ao país. De fato, a cortiça foi o único material que ele cogitou importar, mas ficou de verificar posteriormente a necessidade. Por fim, a decisão de realizar a montagem em São Paulo, a partir dos estudos e projetos de um especialista italiano, o qual viria ao país para finalizar os pormenores, Matarazzo incumbiu Pacileo de recolher fotografias sobre os presépios existentes e de escolher entre Mennella[406] e Giovannetti.

Nesse sentido, desde o início, o advogado deixara clara a sua preferência por Giovannetti[407], e aproveitou o ensejo para reiterar a capacidade do artista e a sua disponibilidade de se deslocar até o Brasil. Todavia, procurou demonstrar imparcialidade, alegando os motivos pelos quais desistiu de Mennella: a dificuldade de controlar seu trabalho à distância e os conhecidos aspectos de sua personalidade. Após declarar a sua opção por Giovannetti, o advogado procurou-o a fim de apresentar as peças adquiridas até o momento e dos demais detalhes que antecederam sua escolha. Em suas cartas, Pacileo não escondia o entusiasmo na escolha do artista, tanto que em uma delas, o advogado informou a Matarazzo que o interesse do artista em realizar o projeto era tamanho que ele já estava esboçando o posicionamento dos anjos e desenhando as volumetrias da paisagem.

[404] "(...) possuímos bons artesões e aqui mesmo na fábrica temos uma seção de cerâmica artística dirigida pelo escultor De Marchis que poderia ajudar muito.". Tradução da autora.
[405] "(...) tudo aquilo que é perdido é perdido no trabalho feito em Nápoles e acho que a perda não seja muito grande.". Tradução da autora.
[406] Em vários momentos, Pacileo comentara que Mennella possuía um temperamento difícil e nesta carta Ciccillo fez menção a estes relatos.
[407] Na carta enviada em 31 de dezembro de 1948, o advogado escreve duas páginas em elogio ao artista.

Ciccillo que a princípio cogitara a possibilidade de trazer Giovannetti ao Brasil ainda em 1949[408] para montar o presépio, ao calcular os custos envolvidos, escreveu[409] ao advogado: "Vedo che devró rinunciare alla collaborazione del Prof. Giovannetti. Le condizioni econimoche da lui richiesti, se non sono pesanti in se stesse, sono pesanti nel complesso, tenendo conto dell'altre spese fortissime che ho da sostenere[410]"[411]. Nesse momento, ele definiu que a montagem seria realizada, em sua plenitude, no Brasil através dos italianos que residiam no país, baseados na observação de fotos, nos conselhos passados por Pacileo e em eventuais fontes bibliográficas.

Ao saber da decisão de Matarazzo, Roseo escreveu-lhe[412]:

> Ho sentito ventilare che vorrá far costituire il Presepe in Brasile. Grave errore! Per certe espressioni di arte non si puó trascurare l'ambiente, il suo phatos, la tradizione che germoglia ancora nel sangue degli artigiani che la covano loro sollisanno concepirla. In ogni modo: buon sucesso![413]

Contudo, Ciccillo manteve sua posição e o advogado passou a intermediar a montagem. Ao longo de todo o processo, ele se manteve interessado e atento, inferindo diversas sugestões, relatos, opiniões e realizando pesquisas sobre outros presépios e suas particularidades.

De fato, antes mesmo dessa incumbência, ele orientava Matarazzo. Certo momento, ele o alertou que a aquisição das figuras do presépio não possuía uma diretriz e que era necessário averiguar o conjunto para evitar a compra de exemplares desnecessários. Ainda, inferiu sobre a falta de peças

[408] Na correspondência de 19 de janeiro de 1949, Matarazzo aponta que não pretende trazer imediatamente o artista ao Brasil, como o mesmo havia se disponibilizado, mas cogitou a possibilidade em agosto ou setembro.
[409] Carta de 22 de Fevereiro de 1949. p.2.
[410] Matarazzo referia-se às despesas com a montagem do MAM, que como ele mesmo comenta na carta, inauguraria em poucos dias, no dia 8 de março.
[411] "Vejo que devo renunciar a colaboração do Prof. Giovannetti. As condições econômicas requeridas por ele, se não são propriamente pesadas, são pesadas no conjunto, levando-se em contas as outras altas despesas que estou sustentando". Tradução da autora.
[412] Esta carta não está datada, encontramos apenas um escrito a mão no canto superior o ano de 1949.
[413] "Fiquei sabendo que irá construir o presépio no Brasil. Grave erro! Certas expressões de arte, não se pode negligenciar seu ambiente, o seu pathos, a tradição que germina ainda no sangue dos artesões que a COVANO E LORO SOLLISANNO concebê-la. Em todo caso: bom sucesso!". Tradução da autora.

imprescindíveis, como o grupo da Natividade que ele notara não constar em nenhuma das aquisições até o momento[414]. Posteriormente, com o envio do elenco fotográfico dos exemplares em posse de Matarazzo no Brasil, ele escreveu[415]:

> Per ora ho visto che non v'é bisogno (era il mio dubbio di una precedente) né della Madonna e di S. Giuseppe, né dei Re Magi, che ho notato dalle foto rimesse che sono molto belli. Il bue e l'asino ed il "bambinello" lo si ricaverà dal complesso dei pastori, acquistati dal Giacomini. Quindi il gruppo centrale é a posto.[416]

Todavia, ele orientou que era necessário incrementar os grupos que compunham a vida urbana napolitana, obtendo peças com detalhes pormenorizados dos tipos do povo e detalhes das cenas típicas do ambiente da cidade.

Passando a idealização do complexo, após uma conversa com Roseo, o advogado soube da existência de um pano de boca em sua posse [417]. Segundo relatou, ela era composta por duas folhas de porta em madeira idealizadas por Bernini para o fechamento de um altar Igreja de San Fellipo Neri em Roma. Ainda, informou[418] que Roseo utilizou-as para compor uma sala de jantar setecentista e que do conjunto original, restaram as duas portas e um grupo de cabeças de anjos que, no momento, estavam consignadas a uma loja de Roma. Assim, ele sugeriu que Ciccillo adquirisse essas peças e as colocasse no fechamento frontal do presépio. Contudo, Matarazzo não se mostrou propenso. [419]

Atendendo às solicitações de Matarazzo, Pacileo pesquisou fotos de presépios e gravuras com vistas panorâmicas de Nápoles e reuniu imagens para dar suporte ao projeto do cenógrafo brasileiro. Quando foi a Nápoles

[414] Conselho dado na quarta página da correspondência de 9 de dezembro de 1948.
[415] Terceira página da correspondência enviada em 2 de janeiro de 1949.
[416] "Por ora, vi que não é necessário (era minha dúvida em uma precedente) nem Nossa Senhora e São José, nem os Reis Magos, os quais notei nas fotos enviadas serem muito belos. O boi, o burro e o Menino podem ser obtidos no conjunto de peças adquiridas de Giacomini. Assim, o grupo central está pronto." Tradução da autora.
[417] Sexta página da carta de 9 de dezembro de 1948.
[418] Correspondência do dia 20 de janeiro de 1949.
[419] Carta do dia 22 de fevereiro de 1949.

resolver algumas pendências, aproveitou para visitar o Museu Sanmartino[420], onde adquiriu uma foto antiga de um pormenor do presépio feita pelo fotógrafo Alinari.e comentou[421]:

> Purtroppo, dopo la guerra il materiale fotografico non é stato ancora rinnovato; esiste solo ancora una sola foto (eseguita dall'Alinari) con uno solo settore del presepe. Forse Alinari potrebbe avere ancora qualche lastra di altri particolari..."[422]

Ainda, acrescentou que se esforçaria para outras fotografias de detalhes dos presépios antigos e dos construídos no momento pelos colecionadores. E complementou que procuraria o fotógrafo Fiorentini, o qual documentou o presépio de propriedade da família Catello de Nápoles, exposto há pouco na *Mostra del Settecento* em Veneza, e a publicou na Revista do Vaticano em 1931.

Em seguida, adquiriu algumas gravuras com detalhes de personagens da vida urbana napolitana setecentista[423], tais como, o "*venditore di ciambelle*"[424], o "*l'acquaiolo*"[425], o "*ventitore di verdure*"[426], dentre outros[427]. Posteriormente, enviou oito fotos contendo detalhes do Presépio "della Certosa di S. Martino", um grupo de figura e pormenores da coleção Leonetti[428]. Ainda, enviou a foto[429] de um grupo da Natividade feito por Sammartino que estava a venda, comentando: "Anche se non ha interesse ad avere il "pezzo" autentico del settecento, tale particolare Le potrà essere utile nella ricostruzione in atto del presepe di prossima inaugurazione".[430], caso Ciccillo se interessasse em adquirir. Em agosto de 1949, encontrou seis aquarelas feitas no século XIX

[420] Terceira página da carta enviada no dia 2 de Janeiro de 1949.
[421] Terceira página da carta enviada em 2 de janeiro de 1949.
[422] "Infelizmente, depois da guerra o material não foi ainda renovado; existe somente uma única foto (feita por Alinari) com um só setor do presépio. Talvez Alinari possa ainda ter outros detalhes...". Tradução da autora.
[423] Dados obtidos na segunda página da carta de 20 de Setembro de 1949.
[424] Vendedor de rosca
[425] Vendedor a água
[426] Vendedor de verduras
[427] Segunda página da carta de 16 de Janeiro de 1949.
[428] Segunda página da correspondência de 28 de Janeiro de 1949.
[429] Correspondência enviada em 15 de junho de 1949.
[430] "Também se não houver interesse em adquirir "peça" autêntica do setecentos, tal particular poderá ser útil, de fato, na construção do presépio de inauguração próxima.". Tradução da autora.

contendo vistas da cidade de Nápoles e perguntou a Matarazzo se ele desejava adquiri-las. Na ausência de uma resposta obteve sete gravuras com vistas variadas da cidade e as enviou por intermédio do senhor De Marchis[431]. Durante sua pesquisa por material, ele soube que um artesão e fotografo napolitano possuía tanto fotografias como material histórico sobre o presépio. Por ironia, ao encontra-lo, descobriu que se tratava do Sr. Lembo, o artesão que Caramiello dispensara no início da montagem italiana. Avaliando o material em sua posse, o advogado constatou: "Poço, o meglio non troppo brillante era in suo possesso: per materiale fotografico Ella ha ora uma bellissima raccolta."[432] Por último, remeteu através do Sr. Rella um envelope contendo algumas fotos e estampas que obtivera após o envio das peças do presépio[433].

Como Ciccillo encarregara Pacileo de pesquisar sobre o espaço necessário para implantar o presépio, ele lhe enviou um parecer abordando tanto as necessidades do espaço expositivo, quanto as possibilidades tipológicas e dimensões do cenário. Dos seus estudos, concluiu[434]: "ho potuto dedurre che i costruttori del tempo del presepe (artisti ed architetti) hanno realizzato presepi a "tipo rettangolare" (schizzo Nº I) – per noi frontale – ed a "tipo redondo" (schizzo Nº I, in basso) – per noi circolare."[435]. Baseando-se nestes dois formatos espaciais, ele propôs algumas soluções. Primeiramente, informou que a dimensão proposta anteriormente de 14 x 4 m não era exagerada, levando-se em consideração os exemplares existentes em Nápoles e Roma[436] e a magnificência dos Presépios Reais setecentistas[437]. Contudo, ele considerava

[431] Segunda página da correspondência de 20 de setembro de 1949.
[432] "Pouco, ou melhor, não muito brilhante era em sua posse: pelo material fotográfico, ele possui uma belíssima coleção." Tradução da autora.
[433] Carta de 17 de maio de 1950.
[434] Carta enviada no dia 22 de Janeiro de 1949. p.2.
[435] "pude deduzir que os construtores do tempo do presépio (artistas e arquitetos) realizavam presépios do "tipo retangular" (esquema N^0 I) – par nós frontal – e de "tipo redondo" (esquema N I, em baixo) – para nós circular.". Tradução da autora.
[436] Quando cita Nápoles, refere-se ao Presépio de San Martino e em Roma, ao existente na Via do Império.
[437] Neste momento, ele se refere à importância dada aos presépios na época e como suas dimensões eram relevantes. Como exemplo, descreve o mais imponente, o presépio de Carlos III, comentando que este ocupava vários cômodos.

comedidos os quatro metros de profundidade, sugerindo seu aumento para sete metros, medida na qual, segundo ele, a paisagem saía de foco e se perdia na distância. Em todo caso, ele comentou que soubera da existência do presépio do Nationalmuseum de Munique e que o visitaria em breve para conhecer suas medidas. Outra solução proposta era uma mistura do formato retangular com o circular, criando uma espécie de quadrado com dezoito metros de comprimento e quinze de profundidade. Essa solução possibilitaria tanto uma visão frontal, quanto de suas laterais[438]. Para tanto, Pacileo enviou um esquema[439] e ponderou: "apparendo chiar ola necessità di avere ai lati del presepe, lo spazio necessario per gli uomini che dovranno tener cura del presepe, ed anche per poter dar modo al pubblico di osservare il presepe anche di fianco."[440]. Ainda, atentando para uma possível escolha do cenário tipo circular, no qual o público poderia girar em torno do presépio, sugeriu que ele tivesse um diâmetro de 14 metros. Entretanto, advertiu sobre as dificuldades de se produzir o céu e uma iluminação adequada. Ainda, ocupando-se da boca de cena proposta anteriormente, disse que se esse modelo fosse escolhido, ela poderia ser colocada na ante-sala, funcionando como abertura para o presépio. Por fim, realizou um esquema básico descrevendo o espaço arquitetônico expositivo[441], atentando para a necessidade da existência de uma ante-sala com banheiros, loja e a administração e sugerindo a instalação de um café a fim de que o público possuísse um local de descanso.

Dias depois, com a chegada das peças adquiridas através de Roseo, Pacileo remeteu uma nova correspondência[442], na qual ele informou que

[438] A primeira montagem executada por Túlio Costa, em proporções menores, segue um modelo similar, já que fornece tanto uma visão frontal, quanto lateral de presépio.
[439] Informou que este era a figura N^0 2.
[440] "mostrando clara a necessidade de ao lado do presépio haver espaço necessário para as pessoas que guardarão o presépio, e também de modo do publico poder observar o presépio também de lado." Tradução da autora.
[441] Esquema que ele denominou figura N^0 3
[442] Carta enviada em 28 de Janeiro de 1949.

estudaria todos os exemplares, inclusive os de posse de Ciccillo no Brasil, para propor uma panorâmica para a montagem. Por fim completou:

> Coglierò in tal modo i particolari e studierò i movimenti di tutti i personaggi: con dei punti sul progettino si potrà certamente avere la sensazione dell'insieme. Ella poi, con il progetto alla mano, mi potrà fare le sue osservazioni e potrà anche giudicare se con i pezzi già in possesso, e di cui al mio progetto, il presepe possa dirsi meritevole di attenzione.[443]

Posteriormente, com o avanço da negociação das peças e com a contração de Tullio Costa no Brasil, ele demandou quais eram os seus planos para a montagem. Nesse momento, pensando no pequeno presépio executado por Schettino para o Rei Ferdinando IV, comprado por intermédio de Roseo, Pacileo sugeriu que se montasse um presépio dentro do presépio[444]. De fato, essa sugestão refletia que uma conversa com Roseo. Segundo seus relatos, o Rei Ferdinando IV doou-o ao seu superintende de Câmara, o Marquês de Bisignano, o qual o instalou dentro do presépio da família, em um salão de uma casa principesca, integrando um presépio dentro do presépio com o intuito de representar o gosto e a competição anual das famílias napolitanas pelas mais belas composições. Para tanto, o advogado sugeriu que a cena da Natividade fosse posicionada no centro da composição e que, ao redor, promovesse-se um contraste entre a Nápoles aristocrática e a popular. Assim, ele descreveu suas idéias[445]:

[443] "Colherei de tal modo os particulares e estudarei os movimentos de cada personagem: com eles, apontados no esquema, certamente se poderá ter a sensação do conjunto. Depois, de posse do projeto, você poderá realizar suas observações e também julgar se com as peças já em posse, e com o meu projeto, o presépio pode-se dizer merecedor de atenção." Tradução da autora.

[444] Na carta de 16 de janeiro de 1949, Pacielo informa que notara que entre as peças adquiridas por Ciccilo através de Roseo existiam diversas peças pequenas e o indagou que deste pequeno presépio faltavam apenas as figuras da Nossa Senhora e de São José. Roseo confirmou a existências e tais peça e comentou que pertenciam a uma freira, mas que ele as podia obter. Contudo, ao longo das correspondências trocadas não ficou claro se estas foram integradas ao conjunto. Na carta de 7 de julho, em que o advogado sugere montar um presépio dentro do presépio, ele apenas diz que fez tal sugestão, uma vez que Ciccillo possuía anjos, o Menino Jesus e pastores em miniatura, mas não menciona nem o São José, nem a Virgem, comentando apenas que deveria acrescentar poucas peças ao conjunto.

[445] Quarta página da carta enviada por Pacileo em 7 de Julho de 1949.

> [...] dividere, come settori artistici, il presepe in TRE PARTI: la parte centrale con il mistero propriamente detto; le altre due parti, quasi a far rilevare il contrasto fra la parte nobile [...] della città di Napoli e la parte povera, la prima con la ricostruzione di una grande salone principesco, con l'architettura del tempo, con nell'angolo un piccolo presepe, e ciò a dimostrare le possibilità economiche [...] di una parte della popolazione, la seconda con a ricostruzione della 'taverna'.[446].

Quando refletira sobre a qualidade das peças adquiridas por Ciccillo, Pacileo atentou para a sua expografia, aconselhando-o a separar as peças mais importantes, de autoria reconhecida, das demais, evidenciando-as através de vitrines isoladas. Tudo isso, para permitir que o público apreciasse seus pormenores, que passariam despercebidos na grande composição cenográfica. Tal esquema expositivo, esclareceu, fora adotado no Museu de San Martino, em Nápoles e no de Munique[447].

Entre os conselhos aferidos por Pacileo, destacamos ainda a sua preocupação com a iluminação do presépio e seus efeitos de luz[448], a realização de uma publicação para divulgar a coleção e a catalogação, preservação e restauro das peças.

Quando providenciou o envio das peças, Pacileo realizara o registro fotográfico de todos os exemplares, elencando-os em uma lista anexa. Nesse momento[449], teve a preocupação de deixar "[...] un rettangolino bianco, sul quale non ho trascritto il mio numero progressivo, in quanto non so quale sarà

[446] "[...] dividirei como setor artístico, o presépio em três partes: a parte central com o Mistério propriamente dito; as outras duas partes, de forma a reforçar o contraste entre a parte nobre [...] da cidade de Nápoles e a parte pobre, a primeira com a reconstrução de um grade salão principesco, com arquitetura de época, contendo no canto um pequeno presépio, de forma a demonstrar a disponibilidade econômica [...] de uma parte da população, a segunda com a reconstrução da 'taberna'." Tradução da autora.
[447] Informações obtidas na quinta página da sua carta de 20 de Setembro de 1949.
[448] Atenta para o fato que muitos presépios (inclusive o da Via do Império) não causam grande impacto justamente pela falta do estudo da iluminação, uma vez que peças relevantes são colocadas contra a luz, perdendo sua volumetria. Para tanto, informa na sua carta de 9 de Dezembro de 1948 que estava providenciando um estudo, junto a Giovannetti, em que fossem previstos três efeitos de iluminação: dia, entardecer e noite.
[449] Carta enviada em 16 de Janeiro de 1949.

il suo criterio finale [..]"[450], de modo que no final da catalogação brasileira, os números de tombo das peças pudessem ser anotados nos álbuns[451]. A esse respeito, ele aconselhou: "penso quindi ad una numerazione generale e progressiva di tutti i pezzi ed é quindi bene che tale rettangolo rimanga in bianco"[452]. Ainda, informou que anotara, em baixo de cada exemplar, em vermelho, a numeração que cada um possuía nas listagens[453]. Por fim, aconselhou Ciccillo a adotar, na catalogação das peças, uma numeração seqüencial e progressiva para toda a coleção.

Ao abordar a conservação e restauro das peças, o advogado informou que os exemplares que estavam com Caramiello necessitavam de uma intervenção de conservação-restauração e que as peças adquiridas através de Giacomini já estavam restauradas[454]. Assim, avisou que ao chegarem ao Brasil, Ciccillo teria que providenciar sua limpeza a fim de remover a pátina do tempo e reaver suas cores originais; a reestruturação do corpo; e a restauração das vestes, caso não desejasse que ele as enviasse a um restaurador. Ainda, reforçou a necessidade de uma constante conservação da coleção. Então, sugeriu as seguintes medidas preventivas[455]:

> vi sarà necessario una continua vigilanza della polvere che potrà togliere con degli aspirapolvere, e quindi inaffiamente (sic) di D.D.T[456]. in modo da preservare i costumi e le parti deteriorabili ed in più cosparegere (sic) di cera le parti delicate dei "pastori" (Le dirò a suo tempo la ricetta e il modo di applicazione)."[457].

[450] "[...] um pequeno retângulo branco, sobre o qual não transcrevi minha seqüência de números, uma vez que não sei qual será o seu critério final [...]". Tradução da autora.
[451] Isto nunca chegou a ser feito e ao lado das fotos encontramos diversas numerações referentes aos seus variados tombamentos.
[452] "penso em uma numeração geral e progressiva de todas as peça e é por isso que este retângulo permanece em branco.". Tradução da autora.
[453] Esta informação foi de grande importância, durante a relação entre estas fotos e as fichas do MAS, no momento da montagem do banco de dados, uma vez que cada foto possuía várias numerações.
[454] Correspondência envia em 24 de dezembro de 1948.
[455] Informação passada na sétima página da carta de 9 de Dezembro de 1948.
[456] Podemos supor que tal inseticida foi aplicado nas peças. Esta informação é de grande relevância a todos que manipularem os exemplares (restauradores ou não), uma vez que ele tem um alto poder residual, oferecendo um grave risco de intoxicação.
[457] "Será necessária uma vigilância continua da poeira a qual poderá ser removida com aspirador, e também aplicar D.D.T. de modo a preservar as vestes e as partes deterioráveis antes e por fim recobrir de cera as

Em outro momento, indagou se Ciccillo providenciara a limpeza das partes em terracota e se ele encontrara um verniz apropriado para aplicar, pois do contrário[458]: "Le designerei un prodotto adatto allo scopo e che ridonerebbe alle verniciature quella policromia di colori, tanto interessante appunto in queste 'figure' napoletane dell'arte presepiale."[459]

Para ajudar na possível restauração das vestimentas, o advogado procurou nos antiquários, tecidos de época. Ao longo de sua pesquisa, esclareceu[460]:

> [...] la stoffa usata per i vestiti per i pastori ha disegni minuti: quindi fiorellini, o altre disegni quali righine, quadratini ecc, che non si trovano facilmente nelle stoffe comuni, dove s'incontrano fiori grossi e disegni che sarebbero sproporzionati confezionando abiti minuscoli.[461]

Todavia, ele logo constatou a dificuldade de se obter tecidos antigos nas padronagens e cores adequadas à confecção dos vestidos, apenas conseguindo tecidos de época para as calças e casacos dos pastores. Vale ressaltar, que apesar dos conselhos e da alerta do advogado para esse ponto, isto não foi considerado durante o restauro das vestimentas no Brasil em 1949-50. Tecidos grosseiros substituíram detalhes precisos. Isto é evidente quando comparamos as fotos feitas na Itália, antes das peças embarcarem, como as fotografias que constam nas fichas, tiradas antes da primeira exibição do presépio, logo após esta primeira intervenção de conservação-restauração.

---

partes delicadas dos 'pastores'(direi-lhe no seu devido tempo a receita e o modo de aplicação).". Tradução da autora.

[458] Quinta página da carta enviada em 20 de setembro de 1949.

[459] "Eu o designarei um produto para este objetivo que restituirá ao verniz aquela policromia da cores, ponto interessante destas 'figuras' napolitanas de arte presepial.". Tradução da autora

[460] Carta do dia 28 de Setembro de 1949. p.1.

[461] "[...] O tecido utilizado para roupas dos pastores possuem desenhos diminutos: como flores ou outros desenhos como listras, xadrez, etc, que não são facilmente encontrados em tecidos comuns, os quais possuem grandes flores e desenhos desproporcionais para elaborar trajes minúsculos.". Tradução da autora.

4.3.2) Aquisição das peças

Anteriormente às primeiras cartas trocadas com seu advogado na Itália para tratar da montagem do presépio, Matarazzo já possuía quase duas centenas de personagens. Eles foram adquiridos em Nápoles, através de Comm. Pericle Roseo, quando da venda, por parte deste, de um apartamento a seu irmão Giannicola. Elas estão elencadas no segundo álbum de fotos[462]. Ao todo, o conjunto inicial era composto por 105 pastores, 34 anjos, 54 animais[463] e alguns acessórios[464].

Como Ciccillo pretendia formar um grande núcleo a ser doado à cidade de São Paulo, ele incumbiu seu cunhado Caramiello de obter outras peças. Atendendo a seu pedido, ele comprou vinte e sete exemplares na Galeria Giacomini[465], em Roma[466], dos quais 5 eram anjos. Posteriormente, reuniu a essas figuras, 37 pastores, 2 anjos e demais acessórios, que estavam consignados à Dona Elvira Longobardi. No total, ficaram armazenadas em Resina[467] 59 pastores, 7 anjos[468], 9 animais e 14 acessórios, que foram fotografados e arquivados no Álbum 3 da coleção.

Em meados de 1948, como observado anteriormente, os planos da formação do presépio estavam adiantados, tanto que um cenário estava em montagem na Itália. Nesse momento, em Nápoles, espalhou-se a notícia de que Matarazzo necessitava adquirir mais peças para completar sua coleção, resultando num consequente aumento de seus valores. Sem saber disso[469],

[462] No arquivo do museu, há seis álbuns com fotos tiradas na Itália antes do envio dos exemplares ao Brasil. Cada um deles corresponde a uma negociação específica e não a uma coleção em especial, uma vez que existem álbuns em que mais de uma coleção foi reunida e vendida por uma mesma pessoa.
[463] Esta quantificação foi fornecida por Pacileo em 2 de Dezembro de 1948.
[464] Analisando a listagem dos exemplares pertencentes ao Álbum 2, conferimos a quantidade indicada pelo advogado e contabilizamos 36 acessórios não listados por ele.
[465] Galeria pertencente à Marcello Giacomini, irmão de Giuseppe Saverio Giacomini.
[466] Informação obtida na carta enviada pelo advogado em 16 de Janeiro de 1949.
[467] Carta enviada por Pacileo em 28 de setembro de 1948.
[468] Dados obtidos na carta de Pacileo de 2 de Dezembro de 1948.
[469] Carta de 30 de setembro de 1948

Matarazzo pediu a seu advogado que analisasse duas propostas[470] que recebera, pois estava interessado em finalizar o quanto antes a coleção a ser doada. Ao receber notícias da Itália, sobre o aumento dos preços, ele reviu suas ambições. Em 8 de outubro, indagou Pacileo se não seria melhor esperar mais uns dois ou três anos para concluir o núcleo até que os preços do mercado se normalizassem ou surgissem ofertas interessantes e pediu um conselho imparcial.

Tanto seu cunhado quanto o advogado concordaram que o mais prudente seria esperar. Já na carta de 28 de Setembro, Pacileo assinalava que Caramiello procurava peças em localidades alternativas que tivesse um valor mais adequado e aconselhou que Ciccillo fizesse o mesmo para despistar os rumores do mercado. Também, avisou que o cunhado espalhara a notícia de que, com as interrupções da montagem do cenário, não seria mais necessário adquirir peças, tentando intimidar as altas no mercado napolitano. Dias depois, comentou[471]:

> [...] il di Lei pensiero di non eseguire assolutamente l'opera entro il 1949, devo dirLe che non è del tutto errato. La "notizia"corsa sul mercato napoletano del costruendo presepio, da parte Sua, ha fatto salire il prezzo a tutto, inerente al presepio. Ho l'impressione che l'acquisto dei pastori fatto lentamente, e quando si presenta l'occasione propizia per il prezzo, potrà portare un notevole risparmio alla realizzazione generale. [...] Acquistando, perciò, a poco a poco, e senza por limite di tempo, si potrà lo stesso, così mi pare, compiere lo stesso l'opera nell'anno 1949. Si dovrebbe perciò, man mano ch'Ella può averne la possibilità di liquido, fare un fondo quì ed averlo a disposizione per quando si presenta la occasione di comprare qualche pezzo bello ed a poco prezzo. La piazza di Napoli, io per il momento la terrei da parte: il Roseo ha troppo lavorato l'ambiente e gli animi sono ancora caldi. A Roma, se si dovesse cercare bene, ho l'impressione ch'esistano altri presepi dell'epoca napoletana presso famiglie romane, amanti del precisato presepio settecentesco e che potranno eventualmente avere idea di vendere. Si deve tener presente che i

[470] Uma proposta era do Sr. Giuseppe Savario Giacomini que oferecia um presépio e a outra era do Sr. Pericle Roseo que propunha a venda três coleções distintas.
[471] Segunda página da carta escrita à Ciccillo em 18 de Outubro de 1948.

> presepi dell'epoca avevano necessità di molto spazio ed oggi molte famiglie si sono dovute resitringere(sic) in locali più esigui e quindi la impossibilità di mantenere un simile presepio."[472]

Enquanto continuavam as discussões se a coleção seria adquirida a curto ou longo prazo, Pacileo achou prudente conhecer o que estava disponível no mercado romano e informou que encontrara exemplares de época a um preço bem menor[473]. Ainda, avaliou a qualidade das peças oferecidas por Giacomini e Roseo, a fim de fornecer uma posição mais precisa. Sobre o presépio apresentado por Giacomini, ele informou ser uma coleção completa, contendo a Sagrada Família, animais e demais acessórios, adquiridos de uma família napolitana. Todavia, ressaltou que diferentemente da foto que vira, na qual aparecia um cenário, do conjunto só restaram as peças, mas que a perda não era grande, pois não se tratava de uma montagem artística[474]. Ainda, enfatizou que as peças possuíam um grande valor, uma vez que havia vários exemplares de pequena dimensão, algo raro no mercado[475], segundo ele. Quanto às de Roseo, após uma conversa inicial[476], em que o vendedor demonstrou a qualidade de seus exemplares, notificando possuir peças de autores, que constavam de uma publicação alemã, além de um conjunto feito por Schettino,

[472] "[...] a respeito de seu pensamento de não dar continuidade a obra em 1949, devo dizer-lhe que não é de todo errado. A notícia corrente no mercado napolitano da sua construção do presépio fez o preço de tudo relativo ao presépio aumentar. Tenho a impressão que a aquisição dos pastores feita lentamente, e quando se apresentar oportunidade propícia de preço, poderá significar uma notável economia no conjunto. [...] Portanto, adquirindo pouco a pouco, e sem limite de tempo, conseguirá o mesmo, assim me parece, completar a mesma obra no ano de 1949. Para tanto, deveria possuir capacidade de liquidez, realizando um fundo para deixar a disposição quando se aparecer para comprar qualquer peça bela e barata. A praça de Nápoles, no momento eu a colocaria a parte: Roseo trabalhou muito o ambiente e os ânimos ainda estão quentes. Em Roma, procurando-se bem, tenho a impressão que existem outros presépio de época napolitanos em posse de famílias romanas, amantes do presépio setecentesco e que eventualmente possuem a idéia de vender. Deve-se ter em mente que os presépios de época demandavam muito espaço e hoje muitas famílias estão restritas a locais pequenos e, portanto, a impossibilidade de manter um presépio destas proporções."

[473] Segunda página da carta enviada em 18 de outubro de 1948.

[474] De fato, a existência de um cenário parece ser uma preocupação do advogado e não de Ciccillo. Por diversas vezes que Matarazzo comenta a respeito de um presépio, o advogado corrigi-o, dizendo não se tratar de um presépio e sim de peças. Em suas cartas, Ciccillo sempre enfatiza que as peças são o que lhe interessa e não a estrutura, foco de interesse exclusivo e constante de Pacileo.

[475] Segundo Pacileo, a raridade dos exemplares de pequena dimensão devia-se ao fato do pouco espaço físico existente nas residências (década de 50). Assim, as famílias que possuíam tais presépios preferiam manter consigo os exemplares menores, disponibilizando para venda somente as peças de maior dimensão.

[476] Carta enviada em 25 de outubro de 1948.

o advogado decidiu conhecê-las. Dias depois, Roseo trouxe-lhe algumas peças de Nápoles e Pacileo comentou com Ciccillo que vira bons exemplares, mas acreditava ter vistoriado somente as de melhor fatura, já que não avaliara toda a coleção[477]. Em todo caso, esperou até que pudesse visitar o conjunto para emitir uma opinião.

Diante do exposto por Pacileo sobre a qualidade dos exemplares e de uma carta enviada por Giuseppe Giacomini em 2 de novembro de 1948, na qual ele expunha a facilidade das peças serem enviadas através de sua mudança de domicílio e o desconto por ele proporcionado[478] no montante total, Matarazzo animou-se. Nesse momento, Giacomini forneceu detalhes do conjunto[479], e informou que, tanto os exemplares, quanto suas roupas eram originais de época. Entretanto, ele jamais enviou uma lista descritiva dos autores das peças, fato que gerou certa polêmica posteriormente. Dias depois, após um encontro com o Prof. Apollonio, primo e sócio de Giacomini, Ciccillo acordou o pagamento do conjunto para seis meses[480] e, em 11 de Novembro de 1948, ele comunicou a seu advogado o acordo realizado e solicitou providências para seu envio. Pacileo elencou no álbum 4, 102 pastores, 6 anjos e 22 animais.[481] Contudo, a listagem da peças não foi completada pela falta de dados mais precisos.

Vale ressaltar, um ponto interessante das cartas enviadas por Pacileo a Ciccillo. Em geral, o advogado emitia pareceres sobre a qualidade artística das peças e sobre outros assuntos. Em alguns momentos, é notória a contradição de seus escritos. No caso do conjunto oferecido por Giacomini, isto é patente. Num primeiro momento, quanto ele vistoriara as peças, ele atestou o valor da coleção dizendo[482]: "É un buon materiale ed é tutto al completo, cioè con le figure di S. Giuseppe e della Madonna, animali ecc., in quanto la persona, che ora lo

[477] Carta de 27 de outubro de 1948.
[478] O montante passou de L. 1.800.000 para L.1.500.000
[479] Carta enviada por Giuseppe Saverio Giacomini a Matarazzo em 2 de novembro de 1948.
[480] De fato, o saldo foi liquidado em dezembro como atesta a carta enviada por Matarazzo em 20 de dezembro de 1948.
[481] Quantificação obtida na carta de 2 de Dezembro de 1948.
[482] Trecho extraído da terceira página da carta de 29 de Outubro de 1948.

detiene, lo acquistò a suo tempo de una famiglia napoletana."[483] Posteriormente, estranhando a demora de Giacomini em relatar a autoria e tipologia de cada pastor, Pacileo questionou a sua qualidade, afirmando[484]:

> Dalle foto, che mi ha rimesso, ho notato degli ottimi pezzi. Da Napoli ho portato tutto un ottimo materiale: ed il Roseo mi consegnerà, eventualmente, dei pezzi scelti. Non pongo la mia attenzione su quelli acquistati dal Giacomini, i di cui pastori potranno far massa nelle parti scure e di controluce del presepe, in quanto l'autenticità degli autori non mi é stata asserita dal Giacomini.[485]

Outra passagem relevante nas cartas tocadas durante a aquisição das peças de Giacomini foi a divergência entre os conceitos de Ciccillo e de seu advogado sobre a palavra "presépio". Matarazzo informara Pacileo que Giacomini oferecera-lhe um presépio. Ao avaliar a proposta, o advogado constatou que o cenário perdera-se e advertiu que não se tratava de um presépio, mas de uma coleção de figuras de presépio. Matarazzo[486], por sua vez, esclareceu[487]: "Tengo a dirLe che quando parlo di presepio incisivamente mi riferisco ai pupi". [488]

Após a aquisição desse conjunto, o advogado supervisionou os tramites de seu envio. Das negociações de venda, ficou estabelecido que Giacomini transportaria os seus exemplares e as demais peças adquiridas anteriormente por Matarazzo nas caixas de sua transferência de domicílio. Assim, o advogado esteve no início de dezembro[489] em Nápoles para enviar, a Roma, as peças,

[483] "É um bom material e é todo completo, isto é com a figura de São José e da madona, etc., uma vez que o dono da conjunto adquiriu-o, a seu tempo, de uma família napolitana." Tradução da autora.
[484] Relato do dia 31 de Dezembro de 1948. p.1.
[485] "Da foto enviada, eu notei ótimas peças. De Nápoles, trouxe um ótimo material: e o Roseo entregar-me-á, eventualmente, peças com autoria. Não ponho a minha atenção naquelas adquiridas de Giacomini, dos quais os pastores podem fazer volume na parte escura e de contra-luz do presépio, em quanto a autenticidade dos autores não me foi enviada por Giacomini." Tradução da autora.
[486] Carta enviada por Matarazzo a Pacileo em 9 de Novembro de 1948.
[487] Esta divergência conceitual pode ter sido um dos motivos da surpresa de Ciccillo ao receber o relatório da produção do cenário em fins de Setembro. Talvez, quando ele tratou da montagem, não estivesse imaginando a realização do cenário, mas somente a aquisição das peças e projetos e esboço do espaço.
[488] "Tenho a lhe dizer que quando falo de presépio, definitivamente, refiro-me aos personagens". Tradução da autora.
[489] Relatado na carta de 3 de dezembro de 1948.

armazenadas em Resina, aos cuidados de Caramiello. Como não foi possível trazer consigo todos os exemplares, Caramiello ficou de embalar o restante e enviar o quanto antes ao advogado. Passado vários dias, ele mudou de idéia, alegando questão da segurança, e Pacileo retornou à cidade no final do mês, o que gerou certo desconforto[490] e o seguinte desabafo[491]:

> L´avvocato Caramiello mi promise che all´indomani avrebbe chiamato l´operaio di sua fiducia e mi avrebbe rimesso, in cassa bene imballata, a mezzo di Pecore, i pastori ancora rimasti a Napoli. [...] Ora mi scrive da Napoli, [...] ch´io vada a prendere personalmente [...] così il 27 o il 28 mi recherò di nuovo a Napoli, anche perché la partenza del Giacomini è prossima, e devo imballare la cassa da consegnare al Giacomini.[492]

Apesar de saber que a partida de Giuseppe Giacomini aproximava-se, Pacielo ignorava o quão próxima estava e foi surpreendido quando o irmão de Giacomini avisou no início de janeiro[493] que ela sairia até o final do mês[494]. Assim, o advogado providenciou às pressas o registro fotográfico, a listagem e a embalagem das peças anteriormente guardadas com Caramiello e pediu que Giacomini procedesse da mesma forma com os seus exemplares.

Durante a embalagem das peças na Galeria Giacomini, um freqüentador tomara conhecimento das aquisições por parte de Matarazzo e ofereceu um conjunto de 51 peças a Marcello Giacomini. O marchand não se dispusera a assumir os riscos de sua aquisição, sem saber das intenções de Matarazzo. Mesmo assim, o colecionador enviou os exemplares junto com a mudança de

[490] Por diversas vezes, Pacileo reclamou a Ciccillo da falta de iniciativa do cunhado, Caramiello e seu descontentamento em relação às suas atitudes.
[491] Carta enviada em 24 de dezembro de 1948.
[492] "O advogado Caramiello prometeu-me que no dia seguinte chamaria um funcionário de sua confiança e me enviaria em caixa bem embalada, por meio do correio, os pastores que ainda estavam em Nápoles. [...] agora me escreve de Nápoles, [....] que eu vá buscar pessoalmente [...] assim em 27 ou 28 retornarei novamente a Nápoles, também porque a partida de Giacomini está próxima e devo embalar a caixa a ser consignada a Giacomini.". Tradução da autora.
[493] Carta enviada em 2 de janeiro de 1949.
[494] As peças embarcaram para o Brasil no dia 20 de Janeiro, conforme a carta enviada em 22 de janeiro de 1949.

Giuseppe Giacomini para que, na chegada, Ciccillo tomasse sua decisão. Pacileo visualizara a coleção e emitiu o seguinte parecer[495]:

> Ho trovato che effettivamente é un gruppo di materiale scelto e, come si soul dire, di primissima scelta. Vi sono in speciali modo i due "angeli nude", di dimensioni non comuni, e che sono rari sulla piazza, di un ottima fattura: sono del De Viva Angelo. [...] Ottimo pure, per eccezionale fattezza, anche la figura del mendicante. Come pure la conservazione e come patina e come costumi di tutti pastori é assai rilevante: vi sono poi, nelle figure di piccola altezza, i cosiddetti "pastori mosca", rifiniture, rare nei pastori di tali dimensioni, perfette.[496]

A decisão pela compra desse conjunto gerou uma série de divergência entre os irmãos Giacomini e Matarazzo. Giuseppe negociou com Ciccillo, em fevereiro[497], que o pagamento do lote seria feito em moeda local dali a seis meses, mas nenhum deles comunicou o acordo a seus pares na Itália.

Desde o final de março[498], Pacileo tentou obter uma resposta de Ciccillo a respeito do conjunto, pois Marcello Giacomini não tinha uma posição e era constantemente pressionado pelo proprietário. Como Matarazzo viajara durante aqueles meses, ele só respondeu em 12 de março, quando informou que negociara com Giuseppe o pagamento do montante em três parcelas, acrescidas de juros nos meses de junho, agosto e outubro[499].

Novamente, o irmão não comunicou a Marcello o acordo e este imaginava receber imediatamente a soma proposta em Liras, tanto que em 18 de maio, Pacileo informou que Marcello procurara-o[500]:

---

[495] Carta enviada a Ciccillo em 29 de Janeiro de 1949.
[496] "Achei que efetivamente trata-se de um material de autoria e, como se diz, de primeiríssima mão. Em especial, existem dois "anjos nus", de dimensão incomum, e que são raros no mercado, de ótima fatura: feitos por De Viva Angelo. [...] Ótima também, pela excepcional fatura, é a figura do mendigo. Tanto a conservação, a pátina e as vestimentas de todos os pastores são muito relevantes: existe também, nas figuras de pequena dimensão, os já ditos "pastores mosca", com refinado e perfeito acabamento, raros nos pastores de tais dimensões". Tradução da autora.
[497] Segundo explica Matarazzo ao advogado na carta de 18 de junho de 1949.
[498] Pacileo enviou uma carta em 24 de março de 1949 e outra em 30 de abril de 1949.
[499] Come ele informa em sua carta do dia 12 de maio de 1949.
[500] Carta enviada em 18 de maio de 1949.

> In tale occasione, il Giacomini mi pregava vivamente di iscriverle e di chiederle um favore. Cioè: poiché al fratello riuscirà alquanto difficoltoso, per la celerità dei tempi, inviargli in Italia le lire, s´Ella non aveva nulla in contrario, alla condizioni già trattate col Giacomini Giuseppe, in Brasile, di effettuare il pagamento in lire, in Itália, alle scadenze già fissate. E cio perché, avendo preso impegni col venditore, egli dovrebbe effettuare, alle stesso date, [...] [501]

Contudo, Ciccillo relatou em seguida[502] que Giuseppe manteria o acordado e receberia em moeda local.

Em seguida, Marcello procurou Pacielo[503] para informar e, de certa forma, retirar a responsabilidade do irmão dizendo que ele não tomara nenhuma posição no negócio e lhe escrevera o seguinte em 21 de maio:

> É venuto giorni fa a trovarmi quì in ufficio Ciccillo Matarazzo per definire l´affare degli ultimi pupazzi a lui presentati. Sarebbe sua intenzione definir la cosa nei termini seguenti: pagare al 1 Giugno Crs. 20.000 più interessi dell 8½ a partire dalla data di consegna dei pupazzi, pagare ulteriori Crs. 20.000 più interessi come sopra al 1 Agosto, pagare gli ultimi Crs. 20.000 più gli interessi, come sopra, al 1 Ottobre. Ho risposto che io non erro stato messo al corrente dell´affare in quanto che tu avevi lê trattative com il venditore e trattavi direttamente com Pacileo che era più aggiornato di me dell´affare [...][504]

Para Matarazzo, que já pagara a Giuseppe a primeira parcela no início de junho, não havia nenhum motivo para polêmica, uma vez que até então não fora questionado pessoalmente pelos Giacomini, tanto que em 15 de Junho, Marcello enviou-lhe uma carta confirmando o estabelecido pelo irmão, e lhe

[501] "Em tal ocasião, Giacomini pedia-me de escrever-lhe e de pedir-lhe um favor. Isto é, porque ao irmão será um tanto difícil enviar as liras a Itália, dada o curto prazo de tempo, se você não tiver nada em contrário, efetuar o pagamento em liras na Itália, nas mesmas condições já tratadas com Giacomini Giuseppe no Brasil, no prazo já fixado. Isto porque, tendo empenhado-se com o vendedor, ele deveria efetuar o pagamento na mesma data marcada." Tradução da autora.
[502] Carta enviada em 6 de junho de 1949.
[503] Relatado na carta do advogado a Matarazzo em 10 de junho de 1949.
[504] "Há dias, Ciccillo Matarazzo veio ao meu escritório para definir o negócio dos últimos pastores apresentados a ele. Sua intenção era definir a coisa nos seguintes temos: pagar em primeiro de junho Crs.20.00 acrescido de 8½ de juros a partir da data de consignação das peças, pagar posteriormente em primeiro de agosto Crs.20.000 acrescido de juros e por último pagar Crs.20.000 acrescido de juros, em outubro. Respondi que não estava a par do negocio uma vez que você tratava diretamente com o vendedor e com Pacileo que esta mais a par do negócios [...]" Tradução da autora.

alertou que até o momento a soma combinada não chegara. Nesse momento, prevendo os problemas com as diferenças cambiais, ele tentou uma manobra, sugerindo que o irmão devolvesse a soma a Matarazzo e esse lhe enviasse o dinheiro, em liras, por meio de seu advogado. A esse respeito, Ciccillo conclui[505]: "[...] il Sig. Marcello Giacomini non vuol correre rischi per eventuali differenze di cambio nonostante che la transazione fu fatta in cruzeiros e non piú in lire. Ache il fratello Del Giacomini mi ha confermato che l'affare fu concluso in cruzeiros[...]"[506]

Na troca de correspondência dos dias 2 de julho, 6 de julho e 7 de julho pareceu que as divergências estavam resolvidas, como coloca Pacileo: "Quindi La cosa é chiusa e chiarita: l'equivoco ora dev'essere risolto fra Il Giacomini Giuseppe, che perfezionò La stipulazione in cruzeiros, ed il Giacomini Marcello, che propose l'affare in lire."[507] Contudo, após o segundo do pagamento as diferenças cambiais ampliaram-se. Prevendo maiores prejuízos na última parcela, os irmãos romperam com a palavra dada e exigiram que a dívida fosse saldada em moeda italiana[508]. Essa atitude fez com que Ciccillo[509] cancelasse a aquisição de outro grupo composto por dois pastores e uma 'caprone'[510]. As imagens do conjunto composto por 51 peças foram acondicionadas no álbum 1 e contam com 44 pastores, 3 anjos e 4 animais.

Na mesma época em que Ciccillo recebeu a proposta de Giuseppe Giacomini, Roseo também lhe ofereceu três conjuntos[511]. O primeiro era um grupo executado em cerâmica por Sammartino em que cinco cães atacavam um

[505] Carta enviada em 23 de junho de 1949.
[506] "*... o Sr. Marcello Giacomini não quer correr o risco de eventuais diferenças de câmbio, não obstante que a transação foi feita em cruzeiros e não em liras. Até o irmão de Giacomini confirmou-me que o negócio foi realizado em cruzeiros...*" Tradução da autora.
[507] "Então a coisa é findada e clara: o equivoco tem de ser resolvido entre Giacomini e Giuseppe, que estipulou o contrato em cruzeiros, e Marcello Giacomini, que propôs o negócio em libras." Tradução da autora.
[508] Carta enviada por Marcello Giacomini a Ciccillo em 1 de setembro de 1949.
[509] Carta de Ciccillo enviada a seu advogado em 12 de setembro de 1949.
[510] Marcelo Giacomini deixou este grupo consignado com o irmão durante sua mudança de domicílio.
[511] Relatado na carta de 30 de setembro de 1948.

cervo[512]. O segundo tratava-se de um pequeno presépio executado por Schettino por ordem do Rei Ferdinando IV, o qual foi destinado ao seu superintendente, o Marquês de Bisignano. Esse possuía a particularidade que fora instalado dentro de outro presépio[513], como Pacileo descreveu[514]:

> Tale piccolo presepietto fu sistemato, nell'annata (nella gara consueta che avveniva fra i gentilizi napoletani) nel grande presepe della stessa famiglia: v'era rappresentato un grande salone di una casa principesca nel quale era stato allestito un presepietto. Cosi si aveva un Presepe nel presepe.[515]

O terceiro, e último, era uma parte do Presépio do Duque de Giusso[516]. Todos os exemplares oferecidos encontravam-se armazenados no *Istituto dei Ciechi di Napoli*. Pacileo aguardou sua ida à Nápoles para fornecer um parecer exato a Ciccillo, já que Roseo mostrara-lhe previamente apenas alguns itens.

Em dezembro, ao conhecer as peças informou[517]: "In verità, Le debbo dire che si tratta di un prezioso materiale,[...]"[518] e, mais adiante continuou: "Le posso con sicura fermezza dire che si tratta di materiale "ottimo". Alcuni di quei pastori li ho visti riprodotti in una pubblicazione tedesca[519], e ciò per l'autenticità d'arte e di autore"[520].

Inicialmente, Ciccillo não estava disposto a comprar esses conjuntos, pois custeava diversos projetos. Contudo, a possibilidade da entrega imediata das

[512] Segundo consta, esta era uma peça única feita para o Rei Ferdinando di Borbone, no momento em que Sammartino foi denominado escultor da Real Fábrica de Capodimonte. Tal grupo estava conservado dentro de uma vitrine de vidro.
[513] Quando Pacileo sugeriu a Ciccillo, que na montagem do presépio no Brasil refizesse esta cena, ele conversou com Roseo sobre a possibilidade de adquirir a Nossa Senhora e o São José, já que estes não se encontravam no conjunto. Roseo dissera-lhe que tais peças estavam em posse de uma freira, mas que ele poderia tentar obtê-las.
[514] Quarta página da carta envida no dia 7 de Julho de 1949.
[515] "Tal pequeno presépio foi sistematizado, na anual (competição que existia entre os nobres napolitanos) no grande presépio desta mesma família, era representado um grande salão de uma casa real na qual estava montado um presepinho. Assim, havia um presépio dentro do presépio." Tradução da autora.
[516] O Duque de Giusso era sobrinho da Rainha.
[517] Segunda e terceira página da carta do dia 9 de Dezembro de 1948.
[518] "De fato, devo dizer que se trata de um material precioso [...]. Tradução da autora.
[519] Pacileo mencionará novamente desta publicação quando estiver tratando das buscas por referências bibliográficas. (carta do dia 20 de Setembro de 1949).
[520] "Posso, com segura firmeza, dizer que se trata de um ótimo material. Alguns desses pastores, eu vi reproduzidos em uma publicação alemã, dada a autenticidade de arte e de autor." Tradução da autora.

peças mediante um rateio dos valores em vários meses fê-lo, decidir por sua aquisição em 7 de Fevereiro de 1949[521]. Um primeiro lote de peças foi entregue a Pacileo no final de março[522], quando Roseo retornou a Roma. Nesse momento, Pacileo avisou que assim que todas as peças estivessem reunidas, ele providenciaria sua catalogação e anexaria as fotografias em um álbum para enviar a Ciccillo. Os exemplares foram elencados no álbum 5, o qual continha[523]: 78 pastores, 38 anjos, 68 animais e 128 acessórios[524]. Em 16 de Junho de 1949, o advogado remeteu-o por intermédio de uma conhecida[525].

Durante a negociação para a aquisição das referidas peças, Pacileo descobriria que Ciccillo comprara, juntamente com os primeiros exemplares que adquiriu de Roseo, uma Banda de Mouros que não lhe fora entregue na ocasião. Em uma das reuniões para tratar da venda dos grupos oferecidos a Matarazzo, Roseo comentou com o advogado que entre os pastores enviados ao Brasil, existia uma banda com instrumentos de ótima fatura[526]. Intrigado, Pacileo escreveu em 31 de Dezembro de 1948:

> A proposito, io vorrei sapere da Lei (nel caso sarò costretto a fare una indagine presso Elvira Longobardi) se Giannicola possiede dei pastori a casa sua. Difatti il Roseo mi diceva che ad Elvira ha venduto a suo tempo dei pastori di ottima fattura (ed esempio mi parla di una figura che rappresenta um brigante e poi di due complessi bandistici, che non ho scorto nelle foto rimessemi, e di altre figure) ma non ha mai saputo, perché una volta era citato il nome del Giannicola ed altra volta era citato il Suo nome quali compratori, a chi era destinato effettivamente tale materiale. [527]

[521] De fato, desde as correspondências de dezembro Ciccillo aventa essa possibilidade, mas só concretiza sua decisão em fevereiro.
[522] Relatado na cada de 24 de março de 1949.
[523] Dados obtidos na carta enviada por Pacileo em 7 de Julho de 1949.
[524] Na carta de 2 de dezembro, Pacileo contabilizou as peças oferecidas por Roseo baseado na listagem que possuía e chegou aos seguintes números: 58 pastores, 66 animais, 34 anjos e 98 acessórios. Posteriormente, em posse das peças pode conferir a listagem e 7 de julho de 1949 consta que errara na contagem anterior e informou Ciccillo a esse respeito.
[525] Relatado na carta de 10 de junho de 1949.
[526] Carta escrita por Pacileo em 09 de Dezembro de 1948.
[527] "A propósito, gostaria de saber (no caso estarei disposta a fazer uma pergunta a Elvira Longobardi) se Giannicola possui pastores em sua casa. De fato, Roseo dizia-me que Elvira vendeu pastores de ótima fatura, (como exemplo falou-me de uma figura que representava um malandro e depois de dois complexos de banda,

Ciccillo respondeu que Giannicola adquirira algumas peças, mas nem ele nem o irmão possuíam os exemplares descritos[528].

Ao realizar uma investigação por pranchas fotográficas[529], Pacileo encontrou em posse do fotógrafo Alinari uma foto de uma Banda de Mouros. Ao mostrá-la a Roseo, ele confirmou ser a mesma banda que ele falava ter vendido a Matarazzo. Com o intuito de esclarecer o mistério, Roseo prometeu que quando retornasse à Nápoles e verificaria em suas listagens quais peças foram efetivamente negociadas[530]. Por outro lado, Pacileo solicitou que Giannicola especificasse os pastores que possuía. Tempos depois, Roseo solucionou a questão[531]. Ao passar pelo Instituto dos Cegos, Roseo encontrou uma caixa abandonada em um canto e verificando o seu conteúdo constou serem os exemplares procurados. As peças foram entregues à Pacileo que elencou suas fotos no quinto álbum, entre os números 167 e 185[532].

Durante os trâmites para o envio das peças recentemente adquiridas através de Roseo, Pacileo soube de algumas ofertas de presépio e informou a Ciccillo quatro possibilidades de aquisição[533]. A primeira era um grupo composto por 72 peças[534] pertencentes ao Sr. Aloisi Carlo, Cônsul da Espanha em Roma. A segunda seria um presépio montado em uma base de 9 x 4 m, pertencente à coleção *Gatti-Farina*[535]. Esse dois grupos foram ofertados diretamente ao cunhado, Giannicola. Outro seria um grupo de 28 peças, contendo alguns exemplares feitos por Sammartino e que eram vendidas por

que não encontrei nas fotos enviadas, e de outras figuras) mas não tinha certeza, porque umas vezes era citado o nome de Giannicola como o comprador e outras vezes o seu nome." Tradução da autora.

[528] Carta enviada em 22 de fevereiro de 1949.

[529] Carta do dia 16 de Janeiro de 1949.

[530] Carta de 24 de março de 1949.

[531] Relatado na carta de 30 de abril de 1949.

[532] Carta de 9 de agosto de 1949.

[533] Propostas relacionadas na carta de 9 de Agosto de 1949.

[534] Segundo Pacileo cerca de 20 das 72 peças eram compostas por exemplares de pequenas dimensões, fato que ele considerava raro no mercado.

[535] O advogado informou que o conjunto era composto por 316 pastores, 202 animais (incluindo animais raros no mercado, como papagaios, búfalos, elefante), 42 pratarias e 282 demais objetos. Ainda, comentou que a Sagrada Família era de autoria de Sammartino e o grupo dos anjos em glória era superior ao existente no Museu de San Martino em Nápoles e que este fora desenhado por Fischetti.

motivo de partilha de herança. Por fim, havia rumores da disponibilidade da outra parte do presépio do Duque de Giusso[536].

Em 30 de Agosto de 1949, Ciccillo optou pela primeira oferta, composta por 68 pastores e 4 animais. Nesse momento, reforçou que o advogado exigisse uma listagem precisa do colecionador, para evitar os problemas como o ocorrido com o primeiro grupo vendido por Giacomini[537]. Sobre o conjunto adquirido, Pacileo escrevera-lhe anteriormente[538]:

> [...] é un collezionista che ne possiede parecchi, e possiede ache Il famoso elefante, di cui vado Allá ricerca da tempo...) di un grupo di 72 pezzi, compresi due cammelli[539]: di questi una ventina sono di dimensioni piccoli, molto belli e che possono stare vicino a quei pastori di cui Le ho parlato prima circa il presepe del Bisignano, gli altri della dimensione normale di cui una trentina di seconda scelta.[540].

Entretanto, ao receber o conjunto, Matarazzo não demonstrou muito entusiasmo, enfatizando[541]: "i due cammelli inviatimi sono modernissimi e fatti di pasta di carta, stampati, ed ogni modo serviranno ugualmente."[542]. Em resposta, como já fizera outras vezes, Pacileo mudou de opinião e justificou[543]: "Lei ha perfettamente ragione: sono moderni ed alquanto brutti. Difatti non erano compresi nella raccolta del '700; ma poiché li regalavano assile alla raccolta, li ho rimessi lo stesso in quanto potevano far massa nell'insieme del

[536] Ciccillo já havia adquirido recentemente uma parte deste presépio através da última venda de Roseo.
[537] Matarazzo reforçara a necessidade de tais informações, pois doaria o conjunto ao município, e assim escreveu ao advogado: "Dato que ho quasi la completa certezza chi di questo presepio farò una donazione al Município di S.Paolo, ho bisogno di presentare una documentazione seria pertanto La piego di raccogliermi tutti i dati sia di questo gruppo ora comprato, e sia dei pastori comprati dal Giacomini."
[538] Quarta página da carta de 7 de Julho de 1949.
[539] Matarazzo já havia assinalado anteriormente a Pacileo o seu desejo em adquirir animais exóticos.
[540] "[...]é um colecionador que possui papagaios, e que também possui o famoso elefante, o qual estou a procurar há tempos, ...) do grupo de 72 peças, existem dois camelos: desse cerca de vinte peças são de pequenas dimensões, muito belas, que podem ficar próximas aqueles pastores que lhe falei anteriormente sobre o presépio de Bisignano, as outras são de dimensão normal, das quais cerca de trinta são de segunda qualidade". Tradução da autora.
[541] Carta envia por Matarazzo no dia 16 de Dezembro de 1949.
[542] "os dois camelos enviados são moderníssimos e feitos de papier-machê pintado, de qualquer forma servirão" Tradução da autora.
[543] Carta enviada em 29 de dezembro de 1949.

presepe,[...]"[544]. É curioso notar que se esses exemplares não pertenciam de fato à coleção, por que relacioná-los com as peças a venda como ele o fez? Por que não comentar que viriam alguns exemplares de cortesia? Por que mencionar os animais raros do colecionador? Isso criou expectativa em Ciccillo e pode tê-lo induzido na decisão da compra do conjunto. Todos os exemplares dessa aquisição foram registrados no álbum 6 e enviados juntamente com as peças adquiridas através de Roseo.

Apesar da compra desse último conjunto ter ocorrido em fevereiro, até final de agosto, os itens não foram enviados por questões burocráticas. Inicialmente, Ciccillo cogitou que as peças viessem na bagagem de seus irmãos, mas Pacileo alertou que as autoridades italianas estavam exercendo uma rigorosa vigilância em seu patrimônio cultural e não permitiriam sua saída do país[545]. Como solução, o advogado propôs[546] seu envio através da inclusão em alguma mudança de domicílio[547], como fora feito anteriormente com Giacomini, e informou conhecer uma senhora (Família Manguzzi), que transferiria sua residência em maio. Entretanto, dias depois, quando Pacileo tratou do assunto com a família, já não era mais possível realizar a inclusão de nenhum objeto, uma vez que as caixas estavam inspecionadas e lacradas. Assim, enquanto Pacileo procurava outra família em mudança para o Brasil, Ciccillo pesquisava os trâmites legais para a importação do material. Em 5 de setembro, o advogado recebeu a notícia de que a esposa do escultor De Marchis[548] transferiria seu domicílio. Como todos os exemplares já estavam embalados, inclusive aqueles da última aquisição, Pacileo conseguiu integrá-los a tempo

[544] "Você tem totalmente razão: são modernos e tanto brutos. De fato, não faziam parte da coleção do '700; mas como eram dados de presente, enviei-lhe, já que podem fazer volume no conjunto do presépio, [...]" Tradução da autora.
[545] Segundo Pacileo, o Ministério de Bens artísticos havia permitido há pouco o envio de uma coleção para a América do Norte. Assim, ele não acreditava que eles fossem conceder uma nova remeça para o continente.
[546] Proposta na sua carta de 30 de abril de 1949.
[547] De acordo com as leis italianas, uma pessoa em transferência de domicílio poderia levar consigo todos os seus pertences, sem taxas alfandegárias ou permissões especiais.
[548] Escultor que cuidava do setor de cerâmica artística da fábrica Matarazzo.

aos pertences da família e, em 31 de outubro, foram enviados na embarcação Neride.

Desde 28 de setembro de 1948, o advogado informara a Ciccillo que a cortiça, para a realização dos relevos, das edificações e demais elementos do cenário, fora adquirida e estava depositada em Torre del Greco[549]. Apesar de Matarazzo decidir que não traria nenhum dos materiais executados ou adquiridos na Itália, dado ao alto custo de transporte e importação para o Brasil, ele cogitou a possibilidade de importar a cortiça[550]. Como nada ficara decidido até junho[551] e dada a proximidade da remessa das figuras do presépio e o advogado indagou se a cortiça deveria ou não ser enviada, pois deveria preparar a sua embalagem a tempo. Em resposta, Ciccillo escreveu que encontrara cortiça para a compra no Brasil, e respondeu[552]: "[...] pertanto disponga per l'invio dall'Italia Del sughero solamente nel caso che cio non venga as aumentare di molto Le spese di spedizione ed il numero delle casse."[553] Para enviar a cortiça sem que taxas fossem cobradas, o advogado utilizou uma manobra[554]. Ele declarou que o material não era novo, que fora utilizado em outras montagens de presépio e que ele estava doando a Matarazzo para uma montagem no Natal. O material partiu no mesmo navio em que as peças do presépio.

Em meados de Dezembro[555], as caixas chegaram ao Brasil e ao serem abertas, constatou-se que o famoso Grupo de Sammartino dos cães atacando o veado encontrava-se quebrado. Ciccillo questionou a qualidade de sua embalagem, quando solicitou ao advogado o valor do conjunto para

[549] Segunda página da carta de 9 de dezembro de 1949.
[550] Segunda página da carta de 20 de dezembro de 1948.
[551] Carta de 10 de junho de 1949.
[552] Carta envia em 23 de junho de 1949.
[553] "[...] portanto, considere o envio da cortiça à Itália somente no caso que não venha a aumentar muito os custos com o envio e nem o número de caixas." Tradução da autora
[554] Carta enviada em 20 de setembro de 1949.
[555] Carta enviada em 16 de dezembro de 1949.

providenciar o reembolso junto à seguradora e realizar o seu restauro[556]. Em resposta, Pacileo garantiu que as peças foram embaladas seguindo todas as recomendações necessárias e esclareceu[557]:

> Le confermo, in verità, che fu tenuto nel massimo conto ogni cautela tecnica intesa ad evitare rotture di qualsiasi genere a ciascun pezzo immesso nei bauli. Le dirò che particolare cura, poi, dato il suo grande pregio artistico, fu usata nell'imballaggio del gruppo di Sammartino che, richiuso a perfetta tenuta d'aria nella apposita campana di vetro, fu collocato ad angolo nel baule, dopo aver lungamente studiato la migliore posizione e tutti gli accorgimenti possibili per la sua incolumità. Nell'interno, poi, della campana, ogni pezzo del gruppo é stato accuratamente avvolto ed isolato da altro pezzo, anche accuratamente avvolto: il tutto poi protetto dalla campana di vetro. Ora, io mi domando se non si é rotta la campana di vetro[558], ad un eventuale urto, come potava rompersi il contenuto? [559]

4.3.3) Bibliografia sobre o presépio

Tendo em vista seus planos de formar um núcleo de apoio ao presépio, Matarazzo solicitou em 20 de dezembro que Pacileo adquirisse referências bibliográficas. Seu intuito era montar uma biblioteca[560] para incentivar a

[556] Não sabemos se o restauro desta peça foi feito, uma vez que não existe nenhuma documentação a respeito, tanto nos arquivos de Matarazzo quanto nos do MAS. Se tal conjunto foi restaurado, possivelmente, ele permaneceu com Ciccillo.
[557] Carta do dia 29 de dezembro de 1949. p.1.
[558] Ciccillo não forneceu nenhuma informação se a vitrine de vidro havia rompido ou não, comentando apenas que as peças quebraram-se. Portanto, como o advogado pôde afirmar tal fato? Na verdade, o relato de Pacileo não foi esclarecedor, ficou a dúvida se o conjunto estilhaçou-se devido à má embalagem ou à manipulação na abertura da caixa. Ademais, ele não explicitou como elas foram posicionadas dentro da vitrine, dizendo apenas que elas estavam protegidas pela vitrine. Será que este não pode ter sido o motivo do acidente, uma vez que estar dentro de vitrine de vidro é um fator de risco a mais durante o transporte e não uma proteção, como afirma o advogado?
[559] "Confirmo-lhe, na verdade, que tomado o maior cuidado técnico para evitar qulalquer tipo de ruptura a cada peça colocada nas caixas. Vou dizer que cuidados especiais foram usados na embalagem do grupo Sammartino, dado seu grande valor artístico foi utilizado no grupo de embalagem que foi fechado hermeticamente em uma caixa de vidro especial, colocada no canto da caixa, depois da melhor posição ter sido estudada por muito tempo e todas as precauções possíveis para sua segurança. No interior, então, da redomao, cada peça do grupo foi cuidadosamente embalada e isolada uma das outras: tudo então protegido pela redoma de vidro. Agora, pergunto-me se a redoma de vidro não estava quebrada dado um possível impacto, como seu contéudo pode ter quebrado?". Tradução da autora.
[560] Ao que parece, esse projeto não foi implementado, uma vez que não há nenhuma informação a seu respeito nos arquivos. Contudo, Matarazzo menciona esses planos na carta de 22 de fevereiro de 1949.

divulgação e estudos sobre o tema. E justificou[561]: "Vedo che Lei si sta facendo una cultura in mérito e la Sua relazione del 9 dicembre mi è servita come base per una ampia discussione con artisti, architetti e scenografi."[562]

Em resposta, Pacileo pediu um pouco de paciência, pois muito do que ele lera estava esgotado, estando disponível apenas para consulta nas bibliotecas[563]. Mas garantiu[564]: "[...] con, gli autori alla mano, cercherò da qualche libraio "rigattiere" e faro in modo ch'Ella abbia una discreta letteratura in materia. Per quello che non posso trovare in commercio, vedrò il modo di fare copia o riassunto."[565]

A maioria dos livros estava com suas edições esgotadas e poucos títulos foram publicados no entre e pós-guerra. Diante dos fatos, ele contatou as editoras, na esperança de conseguir algum exemplar que por ventura tivesse sobrado, e solicitou aos livreiros de publicações usadas ser informado caso algum título aparecesse, pois donos de sebos contaram-lhe que nos anos anteriores alguns livros passaram por suas mãos, mas isso era algo raro.

Na sua carta de 2 de Janeiro de 1949, comentou com Ciccillo a sua intenção de contatar colecionadores[566] e estudiosos[567] para consultar seus materiais, obter cópias e verificar se possuíam livros em duplicata em suas bibliotecas, pois tivera notícia de que o Benedetto Croce e Michele Galdieri possuíam exemplares relevantes.

[561] Carta de 20 de dezembro de 1948.
[562] "Vejo que você está fazendo uma pesquisa de mérito e seu relatório de 09 de dezembro eu serviu de base para uma discussão mais ampla com os artistas, arquitetos e designers. "". Tradução da autora.
[563] Na sua carta de 2 de Dezembro de 1948, antes mesmo de Ciccillo informar que desejava obter algumas publicações, Pacileo comentou que, na tentativa de aprofundar seus conhecimentos sobre o presépio, encontrara uma vasta literatura reunida na Biblioteca do Palácio de Veneza.
[564] Carta enviada em 28 de dezembro de 1949.
[565] "[...] com os autores na mão, vou tentar alguma livrarias "refugos" e farei de modo que você tenha uma literatura muito boa. Aquilo que eu não consseguir encontrar no comércio, eu vou de modo a fazer uma cópia ou resumo.". Tradução da autora.
[566] Pacileo informou que a família Catello, a do jornalista e pintor, Eskiele Guardascione, e a do Duque Gatti-Farina possuíam belas coleções e ele tentaria contato.
[567] Sugeriu o nome do Senador Benedetto Croce que possuía uma coleção de livros raros e do escritor, e cenógrafo napolitano, Michele Galdieri.

Em uma conversa com Roseo, soube que no apartamento vendido a Giannicola existiam livros sobre o presépio que faziam parte de sua biblioteca pessoal, uma vez que no passado ele e o Senador Treccani preparavam um trabalho sobre o presépio que não teve continuidade[568]. O senador continuou sua pesquisa e a publicou no verbete presépio da Enciclopedia Treccani. Ele demandou que Ciccillo entrasse em contato com o irmão para recolher esse material. Contudo, Matarazzo afirmou que não encontrara nenhum exemplar. Mesmo assim, Roseo continuou a insistir neste ponto.

Continuando a sua pesquisa, em meados de janeiro, o advogado obteve de um antigo livreiro o exemplar de Ângelo Stefanucci intitulado **Storia del Presepe** de 1944, o qual já se estava esgotado. Empenhado na tarefa, comentou[569]: "Penso di mettermi in contatto anche con tale autore, in quanto ho notato una sua ricerca minuziosa per attingere alle fonti ogni é possibile."[570] Tamanho comprometimento foi reconhecido por Matarazzo[571]: "Mi congratulo con Lei come, anche in questo settore mi sta preparando un piano molto interessante."[572]

Ainda, ele contatara o Prof. Nicolini no mês de fevereiro, pois soubera que ele estava preparando uma monografia ilustrada sobre o presépio e publicara na década de 30 um artigo na revista Secolo XX de Milão. Entretanto, o professor não tinha consigo cópia do artigo e também não tinha uma previsão de quando a editora Hoepli, responsável pela publicação, realizaria a tiragem, dado os custos de uma edição de arte. Mas ele lhe ofereceu uma cópia de um estudo publicado na "Atti dell'Accademia Pontiniana", um ensaio publicado em um jornal[573] e advertiu sobre um artigo escrito na revista "Secolo XX". O

[568] Segundo Roseo, muito do material histórico e fotográfico pesquisado acabou perdendo-se com o tempo.
[569] Segunda página da correspondência enviada em 16 de janeiro de 1949.
[570] ""Penso em entrar em contato com tal autor, porque eu notei sua pesquisa meticulosa para recorrer a todas as fontes possíveis"". Tradução da autora.
[571] Carta enviada em 22 de fevereiro de 1949.
[572] "*Congratulou-o como também nesse setor está preparando um plano muito interessante*". Tradução da autora.
[573] Estes dois ensaios foram enviados a Matarazzo em 28 de Setembro de 1949, por meio do Prof. Levi

advogado também conversou com um amigo de Benedetto Croce, o qual lhe garantira que o Senador não possuía nenhum exemplar sobre o tema.

Meses depois, quando Ciccillo requereu um parecer sobre o andamento da pesquisa, Pacileo fez um relatório detalhado[574]. Até o momento, ele conseguira apenas a publicação **Storia del Presepe** de Angelo Stefanucci,[575], exemplar publicado em 1944, a **Enciclopédia Treccani**[576], os artigos oferecidos pelo Prof. Fausto Nicolini[577] e algumas cópias de artigos obtidos em bibliotecas, mas não tivera tempo de copiar exemplares na íntegra.

Em 20 de Outubro, Pacileo enviou através do Conte Pietromarchi a cópia datilografada[578] de dois exemplares: 1) **Cenni Storici sul Presepe de Antonio Perone**[579] e 2) **Il Presepe Napoletano**, di Fausto Nicolini[580]. Esses seriam os últimos materiais enviado. Em Maio de 1950, o advogado fez um resumo geral das aquisições anteriores, para concluir sua participação nesta tarefa.

No Arquivo da Fundação Bienal, nas pastas que continham as correspondências, existia uma relação de livros de presépio[581] que foram

[574] Carta do dia 20 de Setembro de 1949, em resposta à carta enviada por Matarazzo em 2 de Setembro.
[575] Adquirido em 16 de Janeiro de 1949 e en4viado em 23 de Julho através do Prof. Manginelli.
[576] Segundo Roseo, no passado, ele e o Senador Treccani haviam pensado em produzir uma monografia sobre o Presépio Napolitano. Contudo, ele acabou desistindo de seus planos, e Treccani escreveu um breve ensaio no verbete 'presepio'.
[577] Contato realizado em Fevereiro de 1949.
[578] O próprio Pacileo datilografou estes títulos.
[579] Editado em Nápoles em 1896 através da Tipografia Fratelli Contessa.
[580] Artigo publicado em 19 de Novembro de 1930 na revista 'Secolo XX'.
[581] Foram adquiridas as seguintes publicações:

- **El Arte de construir el Belén**. A. Herranz
- **Colección completa del Boletín de la Asociación de Pesebristas de Barcelona**. Núms. 1 al 10.
- **El Pesebre del Año Santo**. J.M.Garrut
- **Las Asociación de Pesebristas de Barcelona**. E. Bulbena
- **La maravillosa Historia del Presebe**. A. Stefanucci.
- **Estatutos de la Asociación de Pesebristas de Barcelona**.
- **Enero Pesebrista en Italia**. J.M.Garrut
- **Sobre lãs figuras de Belén**. J.M.Garrut
- Nadal i pedagogia. JM.Garrut
- **Significato Mediterrâneo del Presépio**. J.M.Garrut.
- **Damián Campeny y Juan Planella** J.M.Garrut
- **Ramón Amadeu y la maravilla de sus Belenes**. J.M.Garrut
- **El Piadoso Arte de los belenes** J. Pérez-Cuadrado.

adquiridos em Barcelona por intermédio do Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 1957. Contudo, não localizamos essas publicações.

4.4) CATALOGAÇÃO DAS PEÇAS EM 1949

Antes da chegada de todos os exemplares adquiridos, Matarazzo convidou Lourdes Milliet para coordenar os trabalhos de catalogação e restauro das peças em sua posse. Ela aceitou o encargo, na condição contar com um período experimental de um mês. Assim, surgiu o primeiro relatório existente a cerca das atividades com o Presépio Napolitano no Brasil[582].

Até o momento, apenas os conjuntos referentes aos quatro primeiros álbuns estavam disponíveis[583]. Desde que chegaram, eles foram acondicionadas no sétimo andar da Metalúrgica Matarazzo. Em 22 de Agosto de 1949, a equipe foi reunida e os trabalhos divididos: Lourdes Milliet seria encarregada da conservação da coleção, Evarista Ferraz Salles, responsável pelos trabalhos de restauração e Bruna Becherucci, encarregada da catalogação ("tombamento e ficha mento") das peças. Nesse momento, Maria Aparecida Duarte, irmã de Milliet, colocou-se à disposição para auxiliar[584]. A princípio, determinou-se que os trabalhos seriam realizados em jornadas de meio período[585].

Nos primeiros dias, a equipe reuniu, conferiu e analisou todo o material existente, constatando que entre os exemplares existiam alguns acessórios e animais que não pertenciam à listagem das peças adquiridas, conforme relatou Milliet: "Conferida as peças, encontraram-se pequenos objetos como frutas,

[582] O relatório refere-se ao período de 22 de agosto à 31 de outubro. Posteriormente, Milliet trabalhou tanto na coordenação da montagem, quanto nos restauros das peças e roupas.
[583] Neste momento, encontravam-se no Brasil as peças que Ciccillo possuía (Álbum 2), as peças reunidas com Caramiello (Álbum 3), as peças vendidas por Giacomini (Álbum 4) e as peças do colecionador romano, enviadas através de Giacomini (Álbum1). As peças pertencentes ao Álbum 5 não haviam chegado e Maratazzo ainda não tinha adquirido os exemplares do Álbum 6.
[584] Informações obtidas em um rascunho de um relatório de 31 de Outubro de 1949, escrito por Lourdes Milliet. Este fora encontrado dentro de um dos álbuns, mas não conseguimos localizar nos arquivos o original enviado a Matarazzo.
[585] Segundas, quartas e sextas, no período da tarde e terças e quintas, no período da manhã.

pães, queijos, verduras e pequenos animais que não constavam das listas e nem se apresentavam fotografados." [586].

Após este levantamento inicial, que durou cerca de uma semana, duas frentes de trabalhos seguiram paralelamente: Bruna Becherucci e Maria Aparecida Duarte começaram o tombamento das peças e Lourdes Milliet e Evarista Ferraz Salles realizaram os 'restauros' necessários.

Em 29 de agosto, a catalogação das peças foi iniciada com a criação de um livro de tombo para armazenar os seus respectivos números e dados. Esses registros seguem, com uma mesma grafia, até o dia 27 de outubro, contabilizando 747 peças. Apesar dos acessórios receberem uma numeração no tombamento, eles não foram computados como peças tombadas e sim como "peças classificadas"[587], como observamos no relatório de 31 de outubro:

> Até o dia 31 de Outubro, foram tombadas 447 figuras, assim distribuídas: 220 homens, excluindo a de S. José, Reis Magos, grupo de homens e menino, 72 mulheres, excluindo as figuras da SS. Virgem, 60 Anjos, incluindo arcanjos, grupo de cabeças de querubins, 100 animais, incluindo grupos diversos, crianças, 3 S. José, 2 Meninos Jesus, 3 Reis Magos, 3 Nossa Senhora e 21 cestos com frutas. ... e a cada classe é representada por uma letra identificadora: Figuras de homens: H, Figuras de mulheres: M, Figuras de anjos: Aj, Figuras de crianças: Cr, de animais: Na, Figuras de frutas: Fr, Cestos com frutas: C.fr, Grupos de animais, Gr.An., etc. Esses símbolos são seguidos pelo número de tombo que possui cada figura. Assim, Gentil homem provinciano: H2, Mulher do povo: M103, Cachorro galgo: An58, Cesto com frutas: Cfr22, e assim por diante. Os acessórios que são objetos pertencentes obrigatoriamente às figuras, como brincos, chapéus e as peças complementares que são os objetos que se destinam às figuras, como bastões, bissacas, bengalas, instrumentos, etc, foram também classificados.

[586] O advogado já havia advertido Ciccillo em suas cartas sobre existência de um número superior de acessórios do que o informado pelos vendedores.

[587] Na época, eles consideraram que os acessórios fossem uma classe identificadora (animais, figuras humanas, cestos, acessórios, etc.), pois estavam vinculados a uma peça, por isso, não os contabilizaram no relatório como um exemplar tombado. Todavia, registram-nos no livro de tombo com uma numeração autônoma, como se fossem peças isoladas, ao invés de simplesmente vincula-los ao número de tombo da figura a qual pertenciam. Posteriormente, isto gerou informações conflitantes.

Este relato é particularmente interessante, pois reflete a forma como a catalogação fora encarada na época e como repercutiria no futuro da coleção, já que ora os acessórios eram tratados como peças isoladas, como se não tivessem nenhuma relação anterior com as figuras e cenas; ora eles eram entendidos como parte integrante dos exemplares. Essa confusão geraria as futuras trocas de acessórios entre as figuras e a indeterminação do número real de peças existentes.

Após o contato inicial com a coleção, Milliet aceitou a designação de Ciccillo e tratou, tanto dos restauros, quanto da montagem cenográfica que findaria em onze meses[588]. Em 16 de dezembro de 1949, os trabalhos de tombamento foram reiniciados com a chegada das peças pertencentes aos Álbuns 5 e 6. Até meados de janeiro, a equipe ocupou-se de sua catalogação. Em seguida, entre os dias 20 e 23, iniciou-se o inventário dos exemplares produzidos pelos artistas locais que seriam utilizados na composição cenográfica. Foram catalogadas as peças de cerâmica realizadas pela Cerâmica Pompéia e objetos de cenário, tais como mesas, cadeiras, pratos, queijos, executados por Ítalo Bianchi e Evarista Sales[589]. No fim desse lote, somaram-se 1342 registros. Nesse momento, os trabalhos catalográficos foram novamente interrompidos.

Analisando o Livro de Tombo I, entre 14 de fevereiro a 9 de setembro de 1950, notamos a existência de registros de acessórios. Nesse sentido, aventamos as seguintes possibilidades. Uma hipótese seria que esta catalogação refer-se-ia ao tombamento dos acessórios sobressalentes que não constavam nas listagens iniciais e que, na época, após a conferência de todas as peças, foram contabilizados. Ou a acessórios pertencentes às figuras, que não foram computados anteriormente, por serem considerados parte intrínseca das mesmas, e que no momento foram desvinculados, daí a necessidade de seu

[588] Os trabalhos de montagem iniciam-se em novembro de 1949 e terminam em outubro de 1950.
[589] Segundo consta nas observações existentes no livro de tombo, estes exemplares foram executadas em 1949.

registro. Outra hipótese seria que tais relatos refer-se-iam a acessórios novos, criados para a ambientação cenográfica de alguns exemplares, ou a acessórios que foram retirados de algumas peças para serem colocados em outras figuras, a fim de que elas adequassem-se à cenografia[590]. Ainda, encontramos o tombamento de acessórios cenográficos, tais como: 1403 – ferreiro apetrechos: morça articulada, bigorna, malho, etc... Assim, naquele momento havia 1430 registros.

Após essa data, encontramos informações escritas a lápis, sobrepostas por outras a caneta, que não seguiam a lógica cronológica do tombamento (há registros de 1958, depois aparecem de 1952, voltam a 1950, 1952 e assim por diante) até somarem um total de 1552 peças tombadas.

Posteriormente, dois novos livros de tombo foram realizados, mas não possuímos nenhuma informação das circunstâncias, período ou motivos de sua criação. O segundo livro refere-se a um novo tombamento das peças, renumerando-as[591]. O terceiro livro praticamente é uma cópia do anterior, contendo apenas algumas alterações. Em ambos os casos, detectamos o mesmo problema ocorrido com o primeiro: as últimas páginas contêm informações vagas e imprecisas, muitas vezes anotadas a lápis. O livro 2 contabiliza 1556 registros e o terceiro, 1394.

De acordo com os relatos, a medida que as peças eram tombadas, a equipe removia suas sujidades superficiais, promovia sua desinfestação e indicava os exemplares que sofreriam intervenções de conservação-restauração. Muitas delas apresentavam problemas estruturais, pois sua armação interna[592] estava oxidada e suas vestes, desgastadas pela ação do tempo. Nesta época, Milliet

[590] Esta me parece a hipótese mais provável já que nas fichas realizadas em 1950 e nas fotografias desta época, algumas figuras aparecem com acessórios trocados e as vezes adquirem uma nova iconografia, principalmente com o restauro das roupas.

[591] Aparentemente, este livro foi feito durante a montagem das cenas e da criação das fichas catalográficas, uma vez que sua numeração coincide, na maioria dos casos, com a numeração das fichas e algumas figuras são registradas com acessórios trocados.

[592] O corpo das figuras é formado por uma estrutura de arame revestido por estopa (retalhos de cânhamo) enrolada com barbante. Isto garante a sua mobilidade teatral na composição cenográfica.

conheceu Gregório Torelli, restaurador de origem italiana, que se propôs a auxiliar na recuperação dos exemplares e lhe ensinar as premissas da conservação-restauração. É interessante observar como ela encarava a restauração: "Foi tudo um delicado e fascinante trabalho de artesanato." [593], pois foi através dessa concepção que ela interveio nas vestimentas[594]. Por não possuir nenhum conhecimento das técnicas de conservação-restauração de tecidos e, dada à dificuldade da obtenção de tecidos originais de época, Milliet optou por refazer as vestes danificadas. Assim, contatou a *Tecelagem Santa Constança*, de propriedade de Gabriela Pascholato, para o fornecimento de tecidos em tons envelhecidos, aos quais, conforme seus relatos, ela transportou "os bordados e os dourados primitivos".

Com o intuito de adiantar os trabalhos, paralelamente à catalogação, iniciou-se a montagem e preparação do cenário, mesmo sem a chegada de todos os exemplares. Dessa forma, o cenógrafo Tullio Costa foi contratado para desenvolver e coordenar a ambientação arquitetônica e paisagística do presépio (Fig. 222 e 223). Sua criação foi pautada tanto em imagens e relatos da arquitetura e costumes da época, quanto no cenário do presépio Cuciniello pertencente ao Museu de San Martino. Todos os acessórios necessários para compor o panorama foram produzidos por Ítalo Bianchi e Evarista Ferraz Salles e as miniaturas, por André Aguirre e Antonio Longo. Além de Millet, Salles e os cenógrafos, Tullio Costa e Ítalo Bianchi, os estudantes: Hugo de Mello, Norbeto Morais Leme e Luis Contrera ajudaram na montagem das casas, ruas, calças, praças, templo, e todos os demais ambientes necessários.

[593] Terceira página dos relatos: ***28 anos de luta pela criação de um museu. 1949-1977*** de Lourdes Milliet.
[594] Segundo os relatos de Milliet, a maioria das roupas estava desgastada e necessitava reparos. Todavia, não sabemos até que ponto elas estavam realmente degradadas. Se observarmos as fotos feitas na Itália, as peças não aparentam possuir grandes problemas de conservação. Ademais, o próprio advogado havia comentado que grande parte dos exemplares apresentava tecidos em perfeito estado de conservação e que as peças vendidas por Giacomini haviam sido restauradas antes de serem entregues. É evidente que alguns tecidos estivessem frágeis e com sua pigmentação esmaecida, mas, quem conhece os princípios da teoria da restauração sabe que isto não era motivo para sua substituição imediata. Entretanto, quando comparamos estas fotos que as que constam nas fichas, retiradas após seu restauração, percebemos que várias vestes foram alteradas e detalhes de época, perdidos.



FIGURA 222 – Esboço da volumetria do cenário, década de 50.
Fonte – Arquivo do MAS.



FIGURA 223– Detalhes da montagem do cenário, década de 50.
Fonte – Arquivo do MAS.

4.5) A CRIAÇÃO DO MUSEU DOS PRESÉPIOS E SUA DOAÇÃO AO MUNICÍPIO

Desde o início dos trabalhos, Matarazzo manifestou seu desejo de doar o Presépio Napolitano ao município, enviando ofícios enviados à Prefeitura. De acordo com sua proposta, ele ofereceria o conjunto e financiaria sua montagem e, em contrapartida, o município providenciaria um local apropriado para sua exibição. O Prefeito enviou o projeto à Câmara de Vereadores para apreciação. Entretanto, uma mera formalidade, tornou-se um moroso processo. A este

respeito, Milliet comenta: "Estranhamente, porém, as discussões mais disparatadas se arrastavam lentamente em Plenário, como se não se tratasse de uma doação digna de um Mecenas, mas, apenas da transferência de um ônus a ser suportado pelo Erário do Município."[595]

Enquanto o processo tramitava pela Câmara, Matarazzo conseguiu junto às autoridades um espaço para exibir as peças: a Galeria Prestes Maia. Assim, em 4 de outubro de 1950, o complexo foi aberto ao público e a exposição tornou-se um importante evento cultural, superando as expectativas iniciais dos envolvidos (Fig. 224). Milliet detalha: "O afluxo dos visitantes demonstrou que as nossas fadigas não tinham sido em vão, indo muito além das nossas expectativas, a afluência diária do público em geral e dos artistas em particular."[596] Vale ressaltar, que Tarsila do Amaral[597] publicou uma crônica no Diário de São Paulo após visitar o conjunto.



A) Detalhe do cenário completo antes da inclusão das peças.



B) Detalhe de parte da primeira montagem

FIGURA 224 – Cenário da primeira montagem na Galeria Prestes Maia, década de 50.
Fonte: Arquivo do MAS.

Durante uma visita ao conjunto, Matarazzo encontrou Lourdes Milliet, na companhia de seu marido, o poeta, Sérgio Milliet e de seu irmão, o jornalista

[595] MILLIET, L. **28 Anos de luta para a criação de um Museu. 1949-1977**. p.3
[596] Ibidem. p.4-5.
[597] Publicada em 26 de Novembro de 1950.

Paulo Duarte. Após comentários sobre o Presépio Napolitano, surgiu a idéia de reunir diversos exemplares nacionais e internacionais e criar um Museu dos Presépios. A intenção era produzir um centro de estudos e de divulgação da arte presepista, o qual promoveria conferências, exposições temporárias, concursos e publicações. Ciccillo prontificou-se em adquirir os conjuntos que achasse interessante, a custear as premiações e solicitou que Lourdes dirigisse o Museu. Meses depois, em 1951, o recém instituído Museu recebeu duas doações: uma de um *Presépio Litúrgico*, doado e realizado pelo Bispo de Jundiaí, D. Gabriel Bueno Couto; e outra do Diretor do Museu de Olinda, Dr. José Maria de Albuquerque que ofereceu: *Grupo Natalino*; *Nossa Senhora, São José e um Arauto*; remanescentes de um Presépio Português do século XVIII. Nos próximos anos, novas peças foram incorporadas à coleção. Em 1952, o Comendador Pedro Monteiro Pereira Queiroz doou um *Oratório Natalino Português*. (Fig. 225) Posteriormente, em 1956, D. Anita Marques da Costa enviou de Minas Gerais *Três Reis Magos*; e Matarazzo também adquiriu um *Presépio da Ilha da Madeira* do século XVIII (Fig. 226). Além da doação de D. Daisy de Castro Prado do "Presépio do Rio de Janeiro" de autoria de D. Tieta Rezende.



FIGURA 225 – Caixa de presépio portuguesa. Século XVIII. Tombo – 007mp. Museu de Arte Sacra de São Paulo.
Fonte: Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 226 – Presépio da Ilha da Madeira. Século XVIII. Tombo – 015mp. Museu de Arte Sacra de São Paulo.
Fonte: Arquivo Eliana Ambrosio.

Apesar do intenso afluxo de visitantes e dos desdobramentos que o Presépio Napolitano permitiu, onze meses após sua inauguração, a prefeitura requereu o espaço para realizar as obras de instalação das escadas rolantes na Galeria. Dessa forma, em dezembro de 1951, o conjunto foi desmontado e as peças foram novamente depositadas na Metalúrgica Matarazzo, onde

permaneceram guardadas por mais cinco anos, aguardando uma posição do município.

Em 19 de Novembro de 1956, na gestão de Wladimir de Toledo Piza, a lei número 5.083 autorizou a prefeitura a receber a doação do Presépio Napolitano, criando o cargo de *Conservador de Presépios e Museus*, que ficou sob a responsabilidade de Lourdes Milliet. O artigo 1, parágrafo único da referida lei quantificava os exemplares doados:

> O conjunto a que se refere este artigo caracteriza-se como obra barroca do século XVIII e compõe-se de cerca de 1100 (mil e cem) peças, representando figuras do Evangelho, tipos humanos, animais, utensílios domésticos e objetos diversos, modelados em terracota ou esculpidos em madeira.

Contudo, o complexo continuava sem um espaço próprio.

Por intermédio de Matarazzo, que era o Presidente da Comissão para os festejos do IV Centenário, o Museu passou a ocupar o antigo Pavilhão do Folclore, localizado na Marquise do Parque Ibirapuera (Fig. 227). Na verdade, o local tornara-se um grande depósito para abrigar as caixas. Como a prefeitura não disponibilizara recursos para sua implantação e manutenção, todo o vão permaneceu sem mobiliário, nem divisórias. Ademais, apenas dois funcionários auxiliavam na manutenção e na limpeza e, a cada seis meses, ajudavam Milliet na vistoria das caixas.

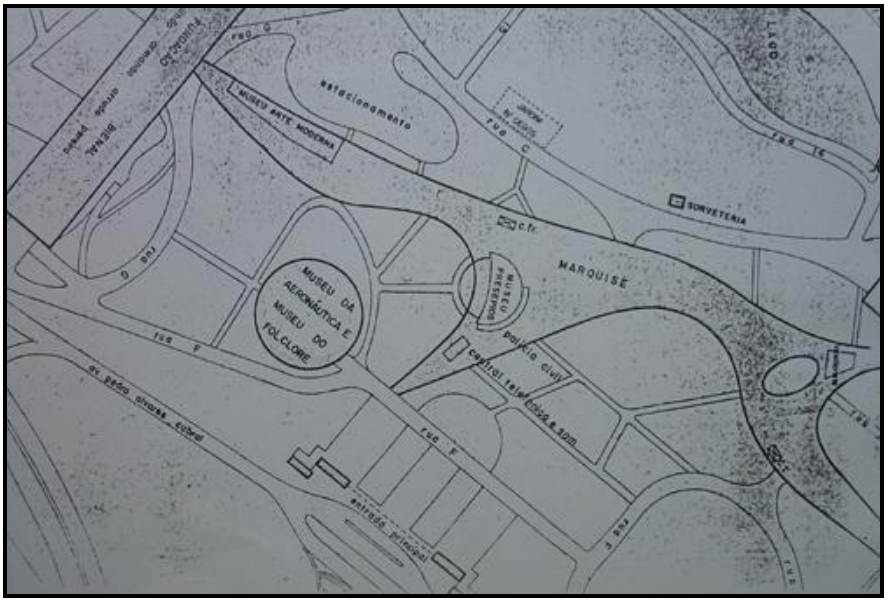


FIGURA 227 – Localização do Museu dos Presépios no Ibirapuera.
Fonte: Arquivo do MAS.

Diante da escassez de verbas, Milliet concentrava seus esforços em pesquisar e obter doações para dar continuidade ao acervo. Sobras de madeiras das paradas cívicas e do carnaval eram transformadas em estruturas para as vitrines. Dos contatos com consulados, outros estados e cidades, e particulares, novas peças eram incorporadas. Por mais de doze anos[598], a situação permaneceu inalterada. Os planos de ver o museu funcionando pareciam distantes e o descaso das autoridades continuava. Por outro lado, a conservadora empenhava-se em encontrar alternativas, buscando ajuda através da figura de Francisco Matarazzo Sobrinho. O desabafo de Milliet refletia a dificuldade enfrentada nesse período:

> O tempo foi passando, e novamente íamos caindo no marasmo em que, em geral as cousas culturais se afogam quando dependem dos poderes públicos. Nunca havia verba disponível e os esforços de Matarazzo Sobrinho demonstravam-se em vão.[599].

Em Janeiro de 1965, Matarazzo tentou uma nova estratégia junto à prefeitura para organizar definitivamente o Museu. Através do ofício 1.309/65,

[598] Da efetiva doação em novembro de 1956 à sua inauguração em abril de 1969, as peças permaneceram encaixotadas e o museu desenvolveu-se praticamente a parte da administração municipal.
[599] MILLIET, L. **28 Anos de luta para a criação de um Museu. 1949-1977**. p.8

ele ofereceu o projeto de uma "Exposição Internacional de Presépios"[600], que lhe fora enviado no final do ano anterior. Ela seria organizada por Angelo Stefanucci, curador de outras nove mostras semelhantes, produzidas entre 1950 e 1959, na Itália e na Espanha. A exposição previa a montagem de 18 salas, divididas didaticamente de acordo com as diversas tipologias presepiais pertencentes a variados centros mundiais[601], com o intuito de atrair estudiosos e o público em geral. Segundo sua proposta, Matarazzo compraria e doaria todos os exemplares ao município, desde que a prefeitura custeasse sua montagem (instalações, produção e transporte das peças) e disponibilizasse um local adequado e definitivo para sua exibição. Caso o município preferisse adquirir o acervo, ele se disponibilizava a custear sua montagem. Entretanto, nem a prefeitura, na figura de Francisco Prestes Maia, nem o estado, governado por Carlos Alberto de Carvalho Pinto interessaram-se em apoiar tal evento. Em seus relatos Milliet lamentava: "Infelizmente, também não conseguimos despertar o interesse do governador, perdendo assim essa grande oportunidade em favor de um dos grandes centros artísticos da Europa que,

[600] Durante a aquisição dos exemplares do Presépio Napolitano, Ciccillo já havia recebido uma proposta. Assunto tratado nas cartas do dia dois e vinte de dezembro de 1948. Na época, dados os custos que enfrentava com a montagem do presépio a inauguração do MAM, adiou esta possibilidade.

[601] No vestíbulo haveria prancha com esquema, fotos e textos tratando diversos temas relacionados ao presépio e a sua evolução. A primeira sala seria dedicada a produções do século XIII ao XVI, através de reproduções de Giotto, Masaccio e Gentile de Fabriano. Na segunda seria montado o Presépio Napolitano doado por Matarazzo. A terceira, quarta, quinta, sexta e sétima salas referir-se-iam, respectivamente, à produção da Itália, Espanha, Áustria, Alemanha e França. Na oitava sala seria realizado um grande presépio móvel, ao passo que a nona sala contaria com um presépio ambientado na Terra Santa. A décima sala contaria com presépios suíços, holandeses, dinamarqueses, belgas, húngaros e iugoslavos. A décima primeira contaria com presépios argentinos e mexicanos; a décima segunda com presépios africanos, japoneses, chineses e indianos; e a décima terceira com presépios portugueses, romenos, de Andorra, do Lapão e de Pele-vermelha. Na décima quarta sala seria instalado um "presépio da era espacial" ("*no cosmos rodeiam a terra outros planetas, enquanto voam sputinik, lunik, mísseis, explorers, etc com o presépio no interior*"). A décima quinta sala trataria dos usos e tradições natalinas (cartões de natal, evolução da árvore de natal, cabrito romeno, pousada mexicana, anjos nos cemitérios, etc.), além da Szopka, do Wertep, do Krippenpyramide e do Krippenbaum. A décima sexta sala traria curiosidades sobre o presépio, o presépio na numismática, o presépio no cinema e no teatro, o presépio na filatelia, além de exemplares interessantes (presépios em ovos, em caixas de fósforo, injeções, etc). A décima sétima sala abordaria a documentação das Associações dos Amigos do Presépio mundiais e bibliografia sobre o tema com fac-símiles de livros e revistas. A última sala traria uma "Homenagem do Brasil ao Menino Jesus" ("*será reproduzido um canto característico de São Paulo, animando-o com figuras vestidas com trajes brasileiros*"). Assim, a mostra propunha núcleos relevantes, mas algumas salas extrapolam a produção histórica e são mais uma criação plástica de Stefanucci, a exemplo da oitava, décima quarta e décima oitava salas descritas no projeto.

imediatamente efetuou a compra." Dessa forma, a montagem do desejado Museu dos Presépios teria que esperar por mais alguns anos.



FIGURA 228 – Lapinhas baianas doadas pela Prefeitura Municipal de São Paulo ao Museu dos Presépios. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo.
Fonte: Arquivo Eliana Ambrosio.

Paralelamente, outras peças eram incorporadas ao acervo. Mesmo sem um respaldo efetivo do município para solucionar a problemática da montagem do museu, a Prefeitura adquiriu os seguintes exemplares: 1) um "Presépio Italiano", proveniente de Bolonha, doado em 1958; 2) dois conjuntos baianos do século XIX, intitulados "Menino Jesus do Monte" (Fig. 228), obtidos através de uma negociação ocorrida entre 1956 e 1961; 3) um "Conjunto Natalino", de autoria de Jê Mineiro, esculpido em raiz de cipó, incorporado em 1969 e 4) cinco "Cabaças Natalinas" de autoria de D. Evarista Ferraz Salles. Ademais, o núcleo inicial do museu continuou a se formar ao longo das décadas de sessenta e setenta com as seguintes doações em ordem cronológica[602]:

1) "Oratório Mineiro", doado por Francisco Matarazzo Sobrinho em 1962;

[602] Segundo relatos de Lourdes Milliet. (**28 Anos de luta para a criação de um Museu 1949-1977**, p.10-14).

2) "Primeiro Presépio da Basílica de Nossa Senhora Aparecida", enviado pela Associação Brasileira do Folclore em 1962, o qual participara da Exposição do IV Centenário da Cidade de São Paulo em 1954 e, posteriormente, fora acrescido de outras peças que se encontravam no Seminário Redentorista Santo Afonso, em Aparecida do Norte;

3) "Oratório Natalino" do século XIX, realizado pelas freiras de um Convento em Sorocaba, doado em 1963 pelo Prof. Rossini Tavares de Lima, diretor do Museu do Folclore da Cidade de São Paulo (Fig. 229);

4) "Bargueño Boliviano" do século XVIII, enviado pelo Sr. Hermínio Lunardelli em1963[603] (Fig. 230);

5) "Santons Franceses", provenientes da região de Provence, doados pela Sra. Antonieta Cintra Gordinho em 1966;

6) "Fuga pelo Nilo" e "Menino Jesus do Monte", realizados e doados pelo Sr. Pedro de Oliveira Ribeiro em 1966:

7) "Caminha com Docel", enviado pelo Sr. Eldino da Sonseca Bracante em 1966;

8) Dois "Presépios de Barro" de autoria de Guilherme de Oliveira (Taubaté), doados por Francisco Matarazzo Sobrinho em 1967;

9) "Presépio de Barro pintado" de autoria do casal Maria Alves e Benedito Gomes (Taubaté), doados por Francisco Matarazzo Sobrinho em 1967;

10) Uma coleção de peças do "Vale do Paraíba", uma gravura de Nossa Senhora Aparecida do século XIX e um quadro de São Roque, para serem exibidos juntamente com o Presépio de Taubaté, enviados pelo Sr. Francisco Roberto em 1967;

11) Coleção de peças do "Vale do Paraíba", doadas pelo Prof. José Luis Pasin em 1967;

12) "Presépio Popular Polonês", doação de Francisco Matarazzo Sobrinho em 1968;

[603] De acordo com os registros de Lourdes Milliet, o doador, que passava por problemas financeiros na época, vendeu um par de tocheiros de prata para adquirir o exemplar e poder doá-lo ao Museu.

13) "Presépio do Alentejo", proveniente de Estremós, Portugal, enviado pelo Sr. Ruy Afonso Machado em 1968;

14) "Painel Natalino", realizado com fécula de batata em Santos e doado pela Sra. Dara Salvi de Freitas em 1969;

15) "Quadro Natalino", enviado pelo Sr. Rosalvo Cardoso Matos em 1969;

16) "Quadro Natalino", doado pelo Sr. Wast Bergamaschi em 1969;

17) "Presépio", realizado e doado pela Sra. Anita Duvivier em 1970;

18) "Quadro Natalino", realizado em cerâmica vidrada e doado pelo artista Fúlvio Pennacchi em 1970;

19) "Presépio de Aniagem", proveniente de Belo Horizonte e doado pela Sra. Palmira Palma Tenuta em 1970;

20) "Presépio do Irmão Stanislau" do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro, enviado pela Sra. Flora Campos Porto em 1971;

22) "Oratório Natalino" do século XVIII, datado e assinado por José Rabelo, 1757-1760 e doado pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo em 1971 (Fig. 231);

23) "Cabaça Natalina" de autoria de Evarista Ferraz Salles, primeiro prêmio no concurso de presépios, promovido pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo em 1972;

24) "Presépio Popular de Huamanga, Ayacucho", com 14 figuras provenientes do Peru, enviados pelo Sr. Paulo de Tarso Santos e Sra. Nilce Cunha Santos em 1972;

25) "Presépio Popular", com 14 figuras em barro provenientes do Chile, doados pelo Sr. Paulo de Tarso Santos e Sra. Nilce Cunha Santos em 1972;

26) "Presépio Popular de Caruaru", enviado pelo Sr. Eduardo Brunoro em 1972;

27) "Oratório Natalino" do século XIX, proveniente do Equador, doação da Condessa Maurina Pereira Carneiro em 1972 (Fig. 232);

28) "Presépio Popular do Alentejo", proveniente de Estremós, Portugal, doado pelo Consulado Português em 1973;

29) "Presépio de Arenito", de autoria de Ivo Alves da Silva, proveniente de Passo Fundo, doado pela Sra. Gisela Del Guerra Gioiosa em 1973;

30) "Presépio Popular do México", enviado pela Sra. Valquíria Wey em 1973;

31) "Conjunto Natalino", realizado em seda, proveniente de Tokyo, doação do Consulado do Japão em 1973.



FIGURA 229 – Presépio-oratório de Sorocaba. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 230 – Presépio Bargueño Boliviano. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 231 – Presépio português de autoria de José Rabelo. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 232 – Presépio Equatoriano. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Com o início da gestão de José Vicente de Faria Lima, em 1966, um novo ânimo foi introjetado nos planos da concretização da montagem do Museu dos Presépios. Apesar do total descaso do primeiro Secretário de Educação e

Cultura da administração, Milliet conseguiu uma audiência com o prefeito e ele expôs o seu desejo de ver o Museu inaugurado. Todavia, apesar do apoio empenhado, as verbas e contratos tardaram a ser empenhadas.

Entre 1966 e meados 1967, as obras de engenharia foram executadas pela 'Comissão de Construções Escolares'. Entretanto, a finalização dos trabalhos foi comprometida quando, em junho de 1967, o prédio foi cedido por três meses à Justiça Eleitoral. Dessa forma, a intenção aproveitar os festejos natalinos para comemorar a sua inauguração teve que ser novamente adiada.

Com a reocupação do prédio, os trabalhos prosseguiram e como Milliet relatou:

> Fomos assim, conseguindo aos poucos, a execução das obras de alvenaria, dividindo e preparando o ambiente com seus nichos bem equilibrados, para a colocação das vitrinas, as quais foram idealizadas e executadas sob a supervisão de D. Eunice Monteiro de Barros,[...] [604].

Os trabalhos desenvolviam-se lentamente. Aliada a morosidade no preparo das vitrines e divisórias, devido ao pouco material disponível, a remontagem do cenário do presépio ficou atrasada devido à demora da Prefeitura em oficializar o contrato dos cenógrafos Tullio Costa e Victorio Sinigaglia[605]. Somente no início de outubro de 1968, após vários pedidos de Milliet[606], os papéis foram providenciados. Mesmo assim, eles não puderam iniciar por erros burocráticos, já que os contratos sua validade por conter uma data retroativa a 1 de setembro. Isso gerou muita indignação em Millet. Na oportunidade, ela escreveu diversas cartas protestando e comunicando da impossibilidade de concluir a montagem antes do término do mandato do Prefeito, como era de seu interesse. Diante dos fatos, ele enviou o Sr. Paulo

[604] MILLIET, L. **28 Anos de luta para a criação de um Museu**. *1949-1977*. p.9

[605] Segundo Milliet, além de auxiliar Tullio Costa na reconstrução do cenário, ele fora responsável por todo o trabalho de marcenaria, inclusive das estruturas das vitrines.

[606] Nesta época, Milliet procurara ajuda do Departamento Jurídico para resolver o impasse da não contratação dos cenógrafos. Dr. Ricardo Amaral Dick, responsável pelo setor, sugerira-lhe procurar Dr. Paulo Villaça, o qual, finalmente, providenciara o contrato.

Guimarães para se interar e disponibilizar o necessário para a sua conclusão. Assim, novos contratos foram realizados, a verba disponibilizada e, em 2 de abril de 1969, o Museu foi inaugurado. De fato, essa data foi apenas uma comemoração simbólica, pois como as obras não estavam totalmente concluídas, o museu teve que ser fechado no dia seguinte para o término das intra-estruturas necessárias[607]. Como o projeto de iluminação não estava acabado, Matarazzo contratou o cenógrafo Aldo Calvo para realizar esta tarefa.

Dias depois, em 8 de abril iniciou-se a Gestão de Paulo Salim Maluf. O começo de sua administração foi marcado pelo apoio do Secretário de Educação e Cultura, Dr. Paulo Ernesto Tolle. Conforme relatos de Milliet, ele que atendeu todas as solicitações enviadas a fim de reabrir o museu o mais breve possível (Fig. 233):

> O rápido encaminhamento de todos os ofícios solicitados pelo Sr. Secretário de Educação e Cultura, Dr. Paulo Ernesto Tolle, após a sua primeira visita aos presépios, demonstraram bem o seu interesse pelos nossos problemas e pelo nosso trabalho. Grande parte foi imediatamente resolvida e o restante, já estava muito bem encaminhado. Entretanto, pouco deveria durar o nosso entusiasmo pelo novo impulso que o Museu vinha recebendo, pois infelizmente, no dia 3 de Outubro de 1969 o Dr. Paulo Ernesto Tolle deixaria definitivamente o seu cargo.[608]

[607] O Presépio Napolitano não possuía o vidro de proteção e a pavimentação do ambiente não estava concluída.
[608] MILLIET, L. **28 Anos de luta para a criação de um Museu.** *1949-1977*. p.21



FIGURA 233 – Montagem realizada na Marquise do Ibirapuera, década de 1970.
Fonte: Arquivo do MAS.

4.6) TRANSFERÊNCIA AO ESTADO

O novo Secretário de Educação e Cultura, Paulo Zingg, adotou outra política. Em 2 de junho de 1970, ele enviou o ofício de número 177/70 ao Secretário da Fazenda de São Paulo, Luis Arrôbas Martins, no qual ele colocava o acervo do Museu dos Presépios à disposição do Museu de Arte Sacra desde àquela data. Sua transferência legal ocorreu meses depois, no dia 20 de outubro.

Através do apoio do governador Abreu Sodré e do Secretário da Fazenda Luis Arrobas Martins, o museu conseguiu alguns benefícios. Conforme relatos de Milliet, eles: "ainda puderam beneficiar-nos com uma bela coleção de diapositivos, bem como com a filmagem artística e um Áudio-Visual de todo o Museu, com seus respectivos projetores, a confecção de flâmulas assinadas por

Darcy Penteado."[609] e, em 27 de novembro de 1970, o Museu foi aberto ao público.

No momento, o Museu contava com duas salas, a primeira com 21 vitrines e a segunda com outras duas. O Roteiro do Museu de Presépios, produzido em novembro de 1970 pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo em conjunto com o Conselho Estadual de Cultura, elucida como as peças estavam dispostas.

Na entrada, a primeira vitrine trazia uma Lapinha baiana do século XVIII, doada pela Prefeitura Municipal de São Paulo. Na sequencia, havia um Presépio Litúrgico em barro, que narrava os episódios do Nascimento e Morte de Cristo, o qual pertencera ao Sanatório Vicentina Aranha, em São José dos Campos e foi incorporado por seu autor, D. Gabriel Bueno Couto, Bispo de Jundiaí e Bragança.

Na terceira vitrine figurava outra Lapinha Baiana, seguida por uma vitrina que continha um Presépio Italiano do século XVIII, em barro policromado, que por anos estivera em uma Igreja de Itu até ser vendido a um antiquário em Santos. Ambos foram adquiridos pela Prefeitura Municipal de São Paulo.

A quinta vitrine era dedicada ao Presépio em barro policromado e dourado da Ilha da Madeira realizado no século XVIII, o qual contava com os seguintes episódios: "Sonho de São José", "Anunciação", "Visita a Santa Isabel", "Adoração dos Magos", ""Circuncisão", "Apresentação de Jesus no Templo", "Fuga para o Egito", "Ordens de Herodes", "Matança dos Inocentes" e "Jesus entre os doutores". O mesmo fora localizado bem danificado em Cabo Frio e adquirido por Francisco Matarazzo Sobrinho.

A próxima vitrina continha o Presépio Boliviano, doado pelo Dr. Hermínio Lunardelli. Conhecido como Bargueño, o conjunto forma uma caixa, a qual abre todas as suas laterais para desvelar algumas cenas ligadas a vida de Cristo,

[609] Ibídem p. 21-22.

tais como a "Anunciação", a "Matança dos Inocentes" e "Jesus entre os Doutores", além do episódio da Natividade.

A sétima vitrina trazia um Oratório Mineiro, outra doação de Francisco Matarazzo Sobrinho, seguida por outras três vitrines dedicadas a presépios nacionais. A primeira delas ambientava o Presépio de Aparecida do Norte que continha imagens veiculadas no núcleo folclórico da Exposição do IV Centenário da Cidade de São Paulo, doadas pela Sociedade Paulista de Folclore. Posteriormente, o núcleo foi acrescido de outros exemplares doados pelo Sr. Paulo Duarte realizados pelo mesmo autor do Vale do Paraíba, Sr. Francisco Ferreira, conhecido como Chico Santeiro. A segunda trazia o Presépio Popular de Taubaté, de autoria da Sra. Mariquinha Fróis e doado por Lourdes Duarte Milliet. Já a terceira continha o Presépio do Rio de Janeiro, de autoria de D. Tieta Rezende, único exemplar da coleção em gesso, o qual fora doado pela Sra. Daisy do Castro Prado.

A décima primeira vitrina apresentava o conjunto intitulado Catedral Polonesa, o qual apresentava uma estrutura de madeira e papelão recoberta por embalagens de chocolate. Francisco Matarazzo Sobrinho adquiriu esse presépio na Polônia e o doou ao museu em 1968. Seguida por uma vitrine intitulada de Arte Popular de Santa Catarina, doação de Lourdes Duarte Milliet em 1962.

A duas vitrines seguintes traziam exemplares internacionais. A primeira delas apresentava um Presépio Português do século XVIII, que fora localizado no Ceará por um antiquário de Santos e adquirido pelo Comendador Pedro Monteiro Pereira Queiroz para doar ao Museu dos Presépios. A segunda trazia Peças Napolitanas do século XVIII pertencentes à coleção do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho.

A décima quinta vitrine apresentava os Três Magos em Adoração, doados por D. Anita Marques Costa. Já a décima sexta vitrine ambientava três conjuntos: um Oratório Natalino realizado pelas freiras de Sorocaba em 1842, o

qual pertencera à família do Sr. José Joaquim de Oliveira Lacerda e fora doado pelo Prof. Rossini Tavares de Lima; um Grupo Sacro do século XVIII em barro policromado doadas pelo Sr. José Maria de Albuquerque; e outro Grupo Sacro realizado pelo mineiro José Alvarenga, conhecido como Zé Mineiro, doado pela Prefeitura Municipal de São Paulo. A vitrine seguinte trazia o exemplar conhecido como Grupo Sacro talhado em raiz, outro exemplar doado pela Prefeitura do Município de São e realizado por José Alvarenga.

A sequencia artesanal continuava nas vitrines 18 e 19. A primeira continha o Presépio de aniagem realizado pela mineira D. Maria Augusta que fora doado em julho de 1970 pela Sra. Palmyra Palma Tenuta. A segunda abordava Peças Folclóricas do Vale do Paraíba doadas pelos senhores Pedro de Oliveira Ribeiro Neto, Francisco Roberto, José Luiz Pasin, Paulo Florençano a pela senhora Lourdes Duarte Milliet.

Por fim, a sala terminava como dois conjuntos importados. A vigésima vitrine trazia o Presépio Popular Francês, doadas por D. Antonieta Contra Gordinho e a vigésima primeira continha o núcleo que deu início ao Museu dos Presépios, o famoso Presépio Napolitano doado por Francisco Matarazzo Sobrinho. Terminado o panorama histórico e geográfico da cultura presepial, a próxima sala dedicava-se a peças mais recentes. Apenas dois exemplares da primeira vitrine eram antigos: uma Cama com dossel de penas do início do século XIX, proveniente de Santa Catarina, doada pelo Dr. Pedro de Oliveira Ribeiro Neto; e um Menino Jesus do século XVIII, doação de Lourdes Duarte Milliet. Além dessa peças a vitrine continha: duas vasilhas de barro com cena Natalina, um pequeno presépio em gesso de autoria do Sr. Germano Mariutti e uma caixinha de Sorocaba, ambos doadas por Lourdes Duarte Milliet, outra Caixinha de Sorocaba, doada por D. Antônia do Amaral Mello; e uma Caixinha com Menino Jesus, doadas pelas senhoras Maria José Rangel Salgado e Maria do Carmo Rangel.

Já a última vitrine da sala apresentava Cabaças com cenas da vida de Jesus realizadas em palha de milho por D. Evarista Ferraz Salles, uma Cabaça com cena Natalina de autoria de José Alvarenga, ambas doadas pela prefeitura; e uma cena da Fuga para o Egito, de autoria e doação do Sr. Pedro de Oliveira Ribeiro Neto.

Do exposto, notamos como a coleção do Museu mesclou exemplares artísticos com peças de interesse folclórico, além de incorporar doações institucionais e do gosto devocional doméstico.

Com o término da administração do governador Abreu Sodré, o Museu novamente foi entregue ao descaso das autoridades. De fato, sua situação piorara, pois além da escassez de recursos, agora tinha que dividir suas verbas com o MAS. Ademais, a receita arrecada com a bilheteria, a venda das flâmulas, diapositivos, que deveria ser revertida em benefícios para o Museu, passou a ser destinada a outros setores do Estado.

Indignado com os rumos que sua doação tomara, Matarazzo propôs ao Diretor do MAS que ele elaborasse um relatório, apontando o necessário para que cada um dos dois Museus desenvolvesse plenamente suas atividades. Ele negociaria com a Administração a situação. Também, dispôs-se a custear os benefícios necessários. Entretanto, mesmo o Conselho do Museu votando a favor da proposta de Ciccillo, o diretor não acatou a decisão e não aceitou o intermédio do mecenas.

Em 1973, Milliet foi aposentada compulsoriamente e seu cargo foi ocupado por Ilza das Neves, que há dois anos trabalhava na instituição. Ela seguiu os caminhos traçados por Milliet, mas as dificuldades permaneceram.

Observando os crescentes entraves porquê o Museu passava, Matarazzo questionou o retorno do conjunto à prefeitura, lamentando o desinteresse dos Órgãos Públicos. Dias antes de sua morte, ele ditou uma carta expressando seu inconformismo, e em um trecho explicitou seu incômodo:

> [...] preocupo-me muito com o Museu dos Presépios e o seu atual imobilismo. Afora os conjuntos que doei, e mais algumas aquisições oficiais posteriormente efetuadas, nada mais se fez por ele. Penso que, se tivesse uma autonomia autêntica, desvinculada do Museu de Arte Sacra, ganharia dinamismo e extensão, podendo realizar ao que se propõe no incentivo e (sic) propagação da arte presepista."[610]

Em um último impulso, Matarazzo reuniu alguns amigos[611] e criou a "Associação Brasileira Amigos do Presépio". A solenidade oficial foi marcada para o dia 4 de Outubro de 1976, para coincidir com os 750 anos de nascimento de São Francisco. Porém, seu registro foi efetuado em 4 de Abril de 1977. Segundo seus estatutos, a Associação tinha a finalidade de tornar conhecidas as tradições presepistas, adquirindo e conservando obras de presépio em geral; divulgar a história do presépio e coleções do gênero; e incentivar pesquisas, palestras, conferências e eventos afins. Em sua última carta, Matarazzo explanou a cerca dos caminhos que desejava para o Museu dos Presépios e como a Associação poderia auxiliar nesse processo:

> Empenhei-me em fundar a Associação Brasileira Amigos do presépio, e lá estou eu na presidência da Diretoria Executiva, e o senhor Cardeal Arns na presidência do Conselho Curador, ao lado de muitos outros companheiros, todos devotados ao presepismo.
>
> E o que pretendemos? Tornar conhecidas as tradições presepistas de todas as épocas, e desenvolver em redor do presépio a cultura espiritual, artística e histórica da família cristã.
>
> Isto o faremos, através da Associação. Sou de parecer, ainda, que nossos esforços deviam ligar-se umbilicalmente aos do Museu, funcionando a Associação como apêndice deste, exercendo atividades paralelas e distintas, porém com a mesma finalidade, incrementar o presepismo de acordo com as condições específicas de cada entidade.
>
> Para atingir esse objetivo, teríamos, primeiramente, de conseguir autonomia para o Museu dos Presépios, dando-lhe vida e instalações próprias. Atualmente, embora pertença ao Estado, através de uma doação que não entendi e para a qual, ao que eu saiba, não se estabeleceu lei específica, o Museu funciona no Ibirapuera em prédio da Prefeitura. Está, portanto, sujeito ao

[610] Carta ditada por Matarazzo em 11 de Abril de 1976, quatro dias antes de falecer.
[611] Estiveram presentes na reunião em que a Associação foi fundada Paulo Duarte, Lourdes Milliet, Padre Antônio de Oliveira Godinho, José Mindlin, Manuel Esteves da Cunha Junior e Lucas Nogueira Garcez.

> alvedrio desta, e já tive conhecimento que, devido às goteiras, cogitava o Prefeito de mudá-lo de lugar ou simplesmente passar o problema para o Estado.
>
> [...]
>
> Com sua desvinculação do Museu de Arte Sacra, passando a ter vida autônoma, muito mais se poderia fazer, transformá-lo possivelmente em fundação, com subvenções do próprio Estado e mesmo da Prefeitura. Entidade que estaria, inclusive, habilitada a assinar convênios, aqui se pensando na Associação Brasileira Amigos do Presépio, que se encarregaria da divulgação, promoção de visitas, palestras, conferências e o que mais se fizer necessário. Nesta ordem de idéias, seriam facilitadas apresentações em nosso museu, das tendências e concepções do rito natalino de todos os povos do mundo, através de convites aos países. Por decorrência, existiria a possibilidade de se adquirir, em definitivo, parte senão todas as expressões universais do presepismo e da tradição cristã, para enriquecer o acervo de nosso Museu, dando-lhe o dinamismo que merece e requer.[612]

Mesmo com a constante escassez de recursos, o Museu dos Presépios funcionou por quinze anos na marquise do Ibirapuera. A cada ano o número de visitantes aumentava, confirmando o crescente o interesse do público. No ano de sua inauguração o número de visitantes foi de 5.427 pessoas, quatro anos mais tarde era de 24.303, dois anos antes de seu fechamento atingiu a casa dos 60.0000 e em 1985, nos três meses em que funcionou atendeu à 11.156** visitantes.[613]

A situação do Museu era deveras delicada. Além da constante ausência de recursos, a instituição vivia o dilema de receber verbas estaduais e ocupar um prédio municipal. Isto inviabilizava a realização de obras emergenciais em sua estrutura. Desde que fora construído, dada a pressa para o início dos festejos do IV Centenário, os pavilhões do Ibirapuera apresentavam diversos problemas de infiltração, encanamento, infestações de insetos. Sensibilizada com a problemática, a gestão do Prefeito Olavo Setubal enviou dois engenheiros e dois

[612] Carta ditada por Matarazzo em 11 de Abril de 1976,
[613] Dados obtidos no Dossiê sobre o Presépio, de 14 de Março de 1988, disponível no arquivo do MAS.
(**) dado baseado em documentos não oficiais.

arquitetos para avaliar e elucidar o problema[614]. O parecer dos especialistas condenou a edificação, pois o reparo do prédio envolvia a realização de obras ao longo de toda a "marquise", o que inviabilizava qualquer solução imediata por falta de recursos. Mesmo com um parecer contrário a qualquer ocupação e os crescentes problemas de infiltrações, o Museu permaneceu no local por mais alguns anos. Em 1983, uma reportagem da Folha de São Paulo denunciou o seu funcionamento precário, informando que já foram realizadas duas tentativas de impermeabilização do teto e que a última, executada cinco anos antes, havia agravado a situação, abrindo um enorme buraco que inutilizou o auditório. A reportagem ainda ressaltou:

> Nesse local – onde estão belas peças de várias partes do mundo – também há goteiras. E no outro, onde fica a parte folclórica a água cai intermitentemente, faça chuva ou faça sol. O teto em vários pontos está manchado e tem rachaduras. Os funcionários não entendem como a água ainda não atingiu os presépios. (...) "Nossas peças ainda não se estragaram, porém estão sofrendo a ação da umidade", ressalta Ilza das Neves.[615]

Meses depois, o jornal Estado de São Paulo noticiou[616] as medidas tomadas para solucionar o problema. Neste momento, devido a um documento enviado à Secretaria de Cultura por intermédio da Asspam – Associação Paulista de Museólogos, o Secretário, Jorge Cunha Lima prometeu uma audiência para tratar da questão. O relatório da associação tratava dos problemas que o museu enfrentava pela falta de verbas e defendia sua desvinculação do MAS. Na reportagem, um dos museólogos responsáveis pela associação, Marcelo Araújo, comentou: "pela importância do acervo, o museu merece maior atenção e, portanto, instalações adequadas à conservação de suas

[614] O jornal Folha de São Paulo de 7 de Outubro de 1976 chegou a anunciar que o problema seria solucionado através de reformas que a Prefeitura iria realizar na edificação.
[615] FOLHA DE SÃO PAULO. *Reformas no Museu do Presépio*. Ilustrada, 17 de dezembro de 1983.
[616] O próprio título da reportagem, *Presépios: problemas a caminho da solução?*, denuncia a desconfiança quanto ao real interesse do poder público em resolver a questão. De fato, nada fora feito e no ano seguinte, o museu foi desativado.

peças"[617] e alertou: "...a falta de autonomia[618] é prejudicial, na medida em que, por exemplo, o museu funciona em situação irregular e sem uma dotação orçamentária própria."[619]. E a reportagem continuou: "Ele mesmo defende essa autonomia, já que o acervo de presépios tem características distintas das peças do Museu de Arte Sacra."[620].

No ano seguinte, em 27 de março de 1985, o IPT foi chamado à marquise para verificar a estrutura do Museu[621], principalmente no que se referia a sua infestação por insetos xilófagos. Na época, foram inspecionadas as estruturas de madeira das vitrines e algumas peças. Além da confirmação de indícios de ataque de brocas e cupins[622] em algumas vitrines e presépios, a estrutura do palco do auditório apresentava podridão e bolores. Os técnicos chamaram a atenção para as infiltrações presentes no teto, o alto índice de umidade relativa[623] e a falta de uma ventilação adequada, que favoreciam o desenvolvimento de fungos no ambiente. Ademais, foi constatada a possibilidade do desabamento do forro e detectada a possível presença de ratos no ambiente e matéria orgânica em decomposição no Presépio Napolitano:

> [...] mau cheiro (ratos?) em parte inacessível do Presépio Italiano (n^0 4); tela rompida em abertura da parede próxima ao piso, (entrada de ratos?) nas imediações do presépio da Ilha da Madeira (n^0 5); fezes de rato no estrado sob o Presépio Popular de Taubaté; mau cheio no presépio Napolitano (matéria orgânica em decomposição?".[624]

Assim, ficou evidente a insalubridade do local e as péssimas instalações do Museu, que punham em risco o acervo, seus funcionários e o público. Devido a

[617] ESTADO DE SÃO PAULO. *Presépios: problemas a caminho da solução?*. 29 de Fevereiro de 1984, p.15.
[618] É interessante notar que a questão da autonomia do Museu dos Presépios foi debatida publicamente, uma vez que Ciccilo já tratava desta questão ao montar a Associação Brasileira Amigos do Presépio e em sua carta de 11 de Abril de 1976.
[619] Ibidem.
[620] Ibidem.
[621] Relatório N^0 21.956, enviado em 8 de Abril de 1985 pela Divisão de Madeiras do IPT.
[622] Segundo o relatório, os cupins foram detectados como pertencendo à família *Kalotrmitidae* (cupins de madeira seca) e as brocas à família *Anobiidae* (atacam objetos de origem animal ou vegetal, tais como papéis, madeira, fibras naturais).
[623] Para ilustrar, consta na terceira página do relatório, que no Presépio Napolitano foi registrado um índice de 73% e no Presépio do Rio de Janeiro de 83%.
[624] Terceira página do Relatório N^0 21.956 do IPT.

esses fatores, o Museu foi fechado à visitação em março, mas nenhuma deliberação foi tomada quanto à transferência da coleção e a equipe continuou exposta às adversidades do ambiente. Para enfatizar o problema, em 20 de junho, o Técnico de Museu, Marcos José Santos Moraes enviou um parecer detalhando todas as dificuldades e riscos enfrentados. Todavia, somente em 4 de setembro de 1985, o Conselho Deliberativo do MAS decidiu pela retirada das peças da Marquise do Ibirapuera; mesmo assim, as embalagens para seu transporte só foram realizadas nos dias 16 e 17 de dezembro.

Durante a desmontagem do Museu e o encaixotamento dos exemplares, diversos problemas de conservação foram detectados. Os dados catalográficos eram inconsistentes, a montagem das peças nas vitrines foi feita com materiais por vezes irreversíveis, e as intervenções de conservação-restauração realizadas anteriormente não seguiram os princípios da restauração científica.

Em um primeiro momento, a equipe tentou executar os trabalhos seguindo os números de tombo da coleção, com o intuito de promover uma revisão catalográfica e ter um controle exato do conteúdo das caixas. Entretanto, isso foi inviabilizado dada a impossibilidade de se confrontar os dados existentes nas fichas com as peças existentes. Os funcionários decidiram seguir a seqüência das vitrines e, em um segundo momento, promover uma revisão da documentação do acervo. Todavia, alguns presépios não puderam ser removidos, pois "estavam grudados (com cola, resina, pregos e cimento)"[625] e foram deixados para o final, juntamente com as peças que estavam guardadas. Ao tratarem do Presépio Napolitano, os técnicos enfatizam seu estado de conservação, apontando as causas de alguns danos observados:

> Sem dúvidas era o Presépio Napolitano que causava as maiores preocupações na desmontagem [...]
>
> Os tecidos, no geral, são as partes mais danificadas, especialmente nos casos dos tecidos finos, que puem ou rasgam com maior facilidade. Nos lugares em que ficam em atrito também

[625] Sexta página do *Relatório das Atividades da 1º Fase dos Trabalhos Referentes ao Acervo do Museu dos Presépio*, S/D.

> apresentam problema. Um outro ponto identificado é o grande número de alfinetes que prendem as roupas nas figuras, que, devido a umidade, acabaram enferrujando, dificultando sua retirada e prejudicando os tecidos.
>
> [...]
>
> Muitas figuras têm os rostos e mãos muito repintados, às vezes de maneira grosseira, o que desvirtua sua fisionomia original. Muitas das pernas e mãos de madeira foram feitas pelo Sr. Vitório Sinigaglia sendo desproporcionais, ou mesmo grosseiras imitações das originais de barro, que provavelmente se quebraram. Nas pernas há grandes pregos, que serviram de sustentação, e não puderam ser retirados.
>
> Muitas figuras, bem como outros objetos foram fixados com colas muito resistentes, do tipo Araudite, o que dificultou a sua remoção.
>
> [...] Mesmo o "restauro de alguns conjuntos, foi feito com absoluta falta de orientação. É o caso do Presépio da Bologna que tem parte das figuras recompostas com cimento, gesso ou barro.[626]

Para facilitar futuros acompanhamentos do estado de conservação, a equipe numerou as caixas e as etiquetou com mensagens sinalizando o nível de cuidado exigido. "Dessa forma, etiquetas azuis indicavam peças normais, verdes as que exigiam mais atenção e vermelhas as que oferecem maior perigo"[627].



FIGURA 234 – Foto geral das caixas acondicionadas no corredor do Convento da Luz.
Fonte: Arquivo do MAS.

[626] Ibidem p.4-5.
[627] Ibidem p.7

No dia 27 de dezembro, ao chegarem ao MAS, os exemplares foram depositados em um espaço cedido pelas irmãs, nos corredores das dependências do Mosteiro da Luz (Fig. 234). Apesar de a equipe ter advertido que as peças não deveriam permanecer encaixotadas, em especial as que apresentavam ataque de fungos e insetos, elas passariam um longo período nessa situação[628]. No final do ano seguinte, a museóloga Gisele Marques Leite Paixão atentou sobre a necessidade da verificação de seus conteúdos, já que alguns problemas foram detectados[629] durante a abertura de algumas nos preparativos da mostra natalina de 1986 e em uma inspeção realizada pela Divisão de Preservação de Madeiras do IPT. Dessa forma, em fevereiro de 1987, três pessoas foram designadas para realizar os trabalhos[630]. Primeiramente, foram vistoriadas 22 caixas das 135 depositadas. Numa segunda etapa, outras 36 foram avaliadas. Em ambos os casos, com maiores agravantes no primeiro lote, foram relatados ataques de insetos, peças rompidas pelo excesso de peso nas caixas, presença de fungos e falta de etiquetas de identificação. Uma advertência contida no primeiro relatório atentava para a falta de controle sobre as caixas e sobre a limpeza nos seus arredores. Como a higienização do ambiente era realizada por pessoas alheias ao museu[631], estas, muitas vezes, utilizavam produtos inadequados à conservação. Isto foi detectado através da observação direta do estado de conservação da parte externa das embalagens, como consta na página 4 do relatório:

> Mas o que mais nos alarmou nesta primeira fase de trabalho foi o estado dos papéis que envolviam as peças. Muitos encontram-se

[628] As Irmãs cederam o espaço para depósito das caixas por um período de seis meses, porém estas permaneceram no local por mais de dois anos.
[629] Os técnicos constaram danos pelo excesso de caixas empilhadas, infestação por insetos e fungos, alta umidade relativa, acúmulo de sujidades, mau cheiro, devido a prováveis decomposições de material e fungos.
[630] A primeira etapa foi realizada por Vitória Rodrigues e Silva, Rita de Cássia Torquete e José Agostinho de Carvalho entre 05/02 a 13/03/1987, conforme relatório enviado em abril. O segundo relatório, enviado no final de junho, compreende os trabalhos realizados por Vitória Rodrigues e Silva e José Agostinho de Carvalho entre 18/03 e 09/06/1987. Uma terceira etapa estava prevista para agosto, quando seriam avaliadas as caixas do Presépio Napolitano. Porém, não foi encontrado nenhum relatório a respeito nos arquivos.
[631] Como as freiras vivem enclausuradas no Mosteiro, nem sempre era possível o acesso às caixas pelos funcionários do MAS e a limpeza do local era realizada pelas próprias freiras.

> (sic) manchados, sendo que alguns em decorrência da umidade dos próprios objetos e outros em virtude, cremos, de terem sido atingidos por removedor ou varsol. Acreditamos que as Irmãs do Mosteiro, ao procederem à limpeza do local, onde estão as caixas, deixam tal líquido escorrer por debaixo delas, afetando o papelão e o papel Kraft que as forram, e até mesmo os de seda.[632]

No ano seguinte, em 15 de março de 1988, a empresa *TECNOMAD* foi contratada para inspecionar novamente os volumes. Partindo de uma amostra de cerca de 10% das caixas, seus técnicos priorizaram as peças constituídas por materiais orgânicos e as pertencentes ao Presépio Napolitano. Durante a vistoria, notou-se que as caixas próximas às paredes encontravam-se muito úmidas, favorecendo a proliferação de fungos. Apesar das peças não apresentarem um alto grau de ataque biológico, foi recomendado a desinfestação dos volumes através do expurgo de gás tóxico, em especial, àqueles que fossem transferidos a outras localidades ou que permanecessem lacrados por muito tempo. Ainda, a empresa avaliou o cenário do Presépio Napolitano, que continuava na marquise desde a desmontagem do Museu. De acordo com os técnicos, sua estrutura não apresentava ataque aparente de insetos, mas havia vestígios da presença de roedores. Assim, optou-se pela aplicação preventiva de inseticida, uma vez que nem todo o cenário foi vistoriado dado à dificuldade de acesso a alguns locais.

Na época em que a empresa inspecionou o acervo, havia uma previsão de que as caixas seriam transferidas para outro local. Meses depois, elas foram acondicionadas em duas salas expositivas do MAS, previamente desativadas para atender a essa finalidade. Através desta iniciativa, os funcionários do setor técnico pretendiam acondicioná-las em um local mais propício, que oferecesse maior acesso, facilitando os trabalhos de controle, inspeção e revisão catalográfica. Mesmo assim, nem todos os aspectos ligados à prática da

[632] Relatório N^0 1 – Verificação do Estado de Conservação do Acervo do Museu dos Presépios, enviado em Abril de 1987.

conservação preventiva foram alcançados. Como relata a Museóloga Wânia Maria Tolovi, em dezembro de 1989:

> Após a transferência do acervo ao edifício, da clausura do Mosteiro para as duas salas do M.A.S., muitos problemas subsistiram apesar dos incomparáveis aspectos positivos. O patrimônio continuou quase que totalmente embalado nas caixas originais da mudança de 1985, por falta de outra opção segura e mais adequada. Dispostos de maneira a facilitar a localização, nada foi colocado sobre os volumes apesar das limitações do espaço, também sala de atividades.[633].

Paralelamente à transferência das caixas, em abril de 1988, a seção técnica[634] elaborou um dossiê realizando um levantamento de documentos e dados sobre a coleção[635], a partir dos dados catalográficos produzidos em 1949. Ele tinha a finalidade de ser um instrumento condensador das principais informações da coleção para facilitar a sua transmissão aos funcionários e a sua divulgação ao público. Ademais, o levantamento era a etapa inicial para a realização de um projeto de resgate do Museu dos Presépios, conforme acenado pelas museólogas:

> [...] dividido metodologicamente em três grandes etapas, mas complementares, compreendendo elaboração de Dossiê, Ante-Projeto e Projeto de montagem do Museu dos Presépios. O primeiro documento poderia ser definido como um levantamento de informações; o segundo como um diagnóstico e apontamento de caminhos e sugestões; e o terceiro financiador deste projeto, condensador de propostas museológicas e museográficas concretas para montagem do Museu.[636].

Através dessa iniciativa, pela primeira vez observamos uma preocupação concreta com a preservação da coleção, não só em seus aspectos físicos, mas do

[633] Primeira página do relatório enviado por Wanda Maria Ferraz Peixoto Tolovi quando do seu desligamento do MAS em Dezembro de 1989.
[634] A equipe, responsável pela produção do Dossiê, era formada por Gisele Marques Leite Paixão, Wânia Maria Ferraz Peixoto Tolovi e Magaly Sidney Canedo.
[635] Foram levantados e anexados ao dossiê ofícios, relatórios, artigos de jornais, cartas, documentação sobre a catalogação, histórico da coleção, relatórios técnicos e pedidos de diagnósticos, levantamentos realizados, etc. Ao todo, o dossiê consta de 27 anexos.
[636] Primeira página do Dossiê enviado à Diretoria do Museu em 19 de abril de 1988.

resgate de sua história como instrumento facilitador para a realização de propostas de restauração, montagens, exposições e catalogações científicas.

Neste período, iniciou-se também um levantamento da documentação das peças do Presépio Napolitano através da elaboração de planilhas que reuniam os dados sobre cada um dos tombamentos e visavam elucidar a trajetória na coleção. Entretanto, apenas 97 peças foram analisadas devido à dificuldade de se analisar um grande volume de dados sem a utilização de programas computacionais. Assim, tal a iniciativa foi interrompida.

4.7) EXPOSIÇÕES

Meses após a desativação do Museu, o SESC Vila Nova, com o apoio do MAS e do Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho, realizou a mostra intitulada "*História do Museu dos Presépios*"[637] (Fig. 235). Ela constava de documentos[638], fotos e algumas peças do acervo[639] e tinha o intuito de oferecer ao público informações sobre este importante projeto idealizado por Matarazzo. Ademais, alertava para a sua preservação através do resgate de seu percurso, como explicita o prefácio do folder da exibição:

> Com este evento, o SESC oferece à comunidade a oportunidade de conhecer parte do acervo do Museu, atualmente fechado, por seu prédio estar em péssimas condições de conservação, pondo em risco sua rara e preciosa coleção.
>
> Esta exposição tem como principal objetivo despertar em seus visitantes, a responsabilidade para a preservação do patrimônio cultural e histórico de nossa cidade, uma vez que não só ao poder público, mas também a toda comunidade compete zelar pelos seus valores culturais.

[637] Exposição ocorrida entre 15 de agosto e 15 de setembro de 1985.
[638] Nesta ocasião foram exibidos documentos. Todavia, alguns deles não foram localizados nem na documentação pertencente ao MAS, nem na pertencente à Bienal, tais como: algumas páginas em italiano das relações das peças adquiridas, croquis e projetos para a Galeria Prestes Maia, planta e projetos da instalação no Ibirapuera e algumas das fotos citadas acima.
[639] Nesta mostra, foram exibidos os seguintes presépios pertencentes ao Museu: "Presépio do Rio de Janeiro, de Aniagem e de Raiz; Presépios: Português (oratório séc.XVIII), Polonês e de Santa Catarina; Oratório: de Sorocaba e Mineiro; Lapinha da Bahia (Menino Jesus do Monte)".



FIGURA 235 – Folder da mostra "História do Museu dos Presépios"ocorrida no SESC em 1985.
Fonte: Arquivo do MAS.

No final do mesmo ano, o SESC Campestre produziu a exposição "Presépios", entre os dias 6 de dezembro de 1985 e 5 de janeiro de 1986, que contava com 72 fotos de presépios do MAS, projeção de slides e alguns presépios pertencentes ao próprio SESC. Nesta oportunidade, o vice-diretor do MAS, José Geraldo Nogueira Moutinho, agradeceu a iniciativa da instituição, no sentido de permitir que a população apreciasse fotos das peças, já que no momento elas não eram exibidas, dados os problemas estruturais da marquise, que aguardava reformas.

No final de dezembro de 1987, o MAS promoveu uma exposição para a comemoração dos festejos natalinos com alguns presépios do acervo[640]. O mesmo ocorreria no fim de cada ano (Fig. 236). Assim, podemos destacar as seguintes mostras: "*Da simplicidade da Gruta à exuberante cenografia do*

[640] Foram expostos 15 dos 130 presépios pertencentes ao Museu. Nesta mostra estiveram presentes o Presépio de Taubaté, presépios do nordeste e gaúchos, além de alguns exemplares de outras localidades internacionais: Japão, Peru, Espanha, Polônia, Colômbia e Nigéria. Do Presépio Napolitano fora montada apenas a cena dos Músicos.

presépio napolitano"[641] promovida de 19 de dezembro de 1989 a 04 de fevereiro de 1990, "*Manifestações Natalinas*" realizada entre novembro de 1990 e janeiro de 1991, "*Espírito do Natal*"[642] aberta entre novembro de 1991 e janeiro de 1992 e "*Presépios Latino-Americanos*"[643] exibida de 13 de dezembro de 1992 a 5 de janeiro de 1993.

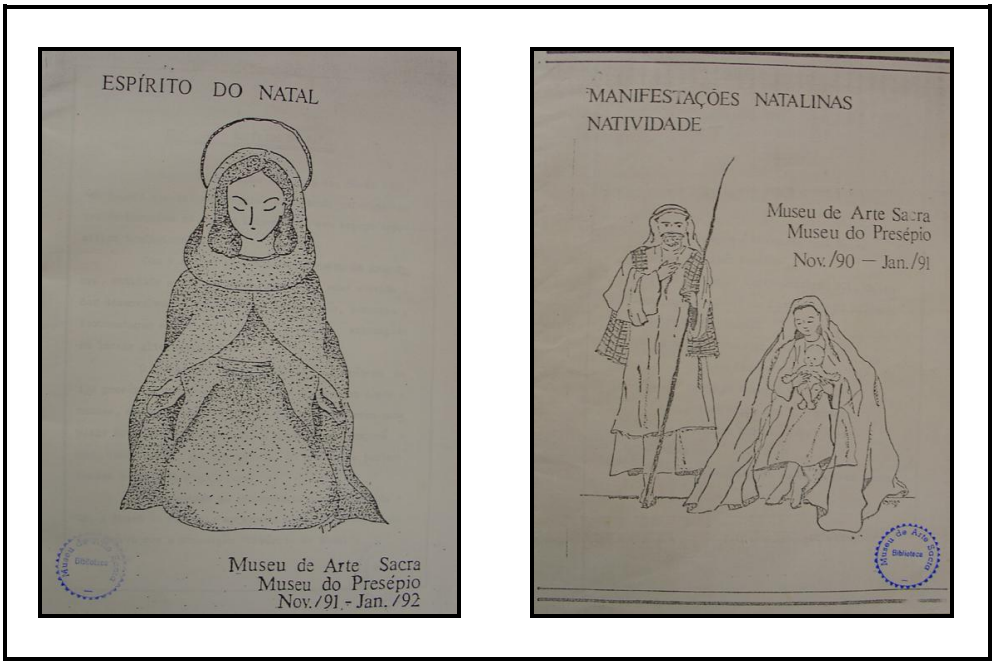


FIGURA 236 – Exemplo de folders das mostras anuais.
Fonte: Arquivo do MAS.

Posteriormente, outras mostras foram realizadas em diferentes locais. Em dezembro de 1995, foi montada no Memorial da América Latina uma exposição sobre o "*Presépio Napolitano*". Ela contou com a montagem das cenas isoladamente, fora de um cenário, priorizando os detalhes individuais dos exemplares (Fig. 237). Em uma estrutura circular, elaborada para a mostra, foram exibidas nos oito vãos, as seguintes cenas: Natividade, Ferreiro, Açougueiro, Verdureira, Sapateiro, Barbeiro, Tarantella, Músicos, Osteria e Casa rica (Fig. 238).

[641] Do Presépio Napolitano foram montadas a cena da Natividade e algumas cenas do cotidiano Napolitano, perfazendo um total de 40 das 1.500 peças.
[642] Mostra em que foram exibidos 19 presépios e 20 exemplares napolitanos.
[643] Em 1989, uma mostra de título similar foi realizada no MAS entre 18 de outubro e 26 de novembro.

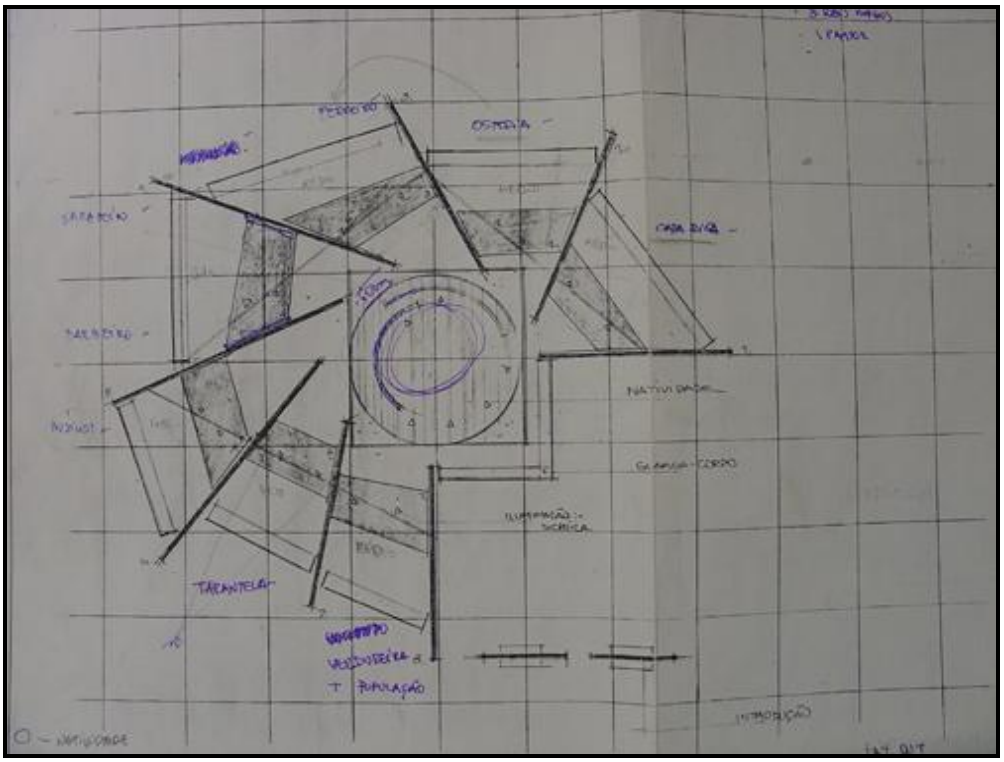


FIGURA 237 – Detalhe da planta da exposição realizada no Memorial da América Latina.
Fonte: Arquivo do MAS.

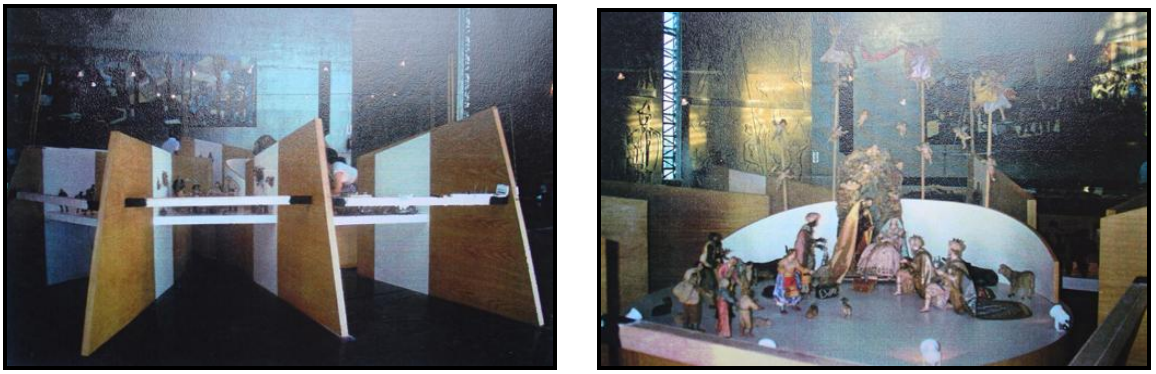


FIGURA 238 – Vistas da mostra.
Fonte: Rita Torquete e Miriam Sasaki.

No ano seguinte[644], uma produção maior foi executada com a remontagem do "Presépio Napolitano" no Pavilhão Manuel da Nóbrega no Parque do Ibirapuera (Fig. 239). Ao invés da apresentação de grupos isolados como nos anos anteriores, o presépio foi inserido no seu antigo cenário[645] (Fig. 240) através de adaptações cenográficas executadas por José de Anchieta. Segundo relato dos funcionários, todo o cenário que ainda estava montado no antigo Pavilhão do Folclore foi transportado para o Pavilhão Manuel da Nóbrega (Fig. 241). Como boa parte da estrutura antiga estava danificada, eles tiveram que revestir estas partes com tecidos e reformular alguns locais com madeira, gesso e espuma de poliuretano expandido, pois não havia tempo hábil, nem verbas para restaurá-la (Fig. 242). Na mostra também foram expostos outros 20 presépios do acervo.



FIGURA 239 – Folder da Mostra Presépios, Pavilhão Manuel da Nóbrega, 1996.
Fonte: Arquivo do MAS.

[644] Exposição iniciada em 6 de Dezembro de 1996 e terminada em 31 de janeiro de 1997.
[645] É interessante observar que após anos sendo exposto parcialmente, sua ambientação em um cenário fora anunciada como um grande evento. No folder da exposição, o Secretário de Estado da Cultura, Marcos Mendonça, relata: "A mostra Presépios tem para o Governo do Estado de São Paulo um significado muito especial: estamos trazendo de volta, após um hiato de 10 anos, este fabuloso conjunto formado pelo Presépio Napolitano do Séc. XVIII, agora exposto de forma magnífica e com uma extraordinária concepção cênica.".





FIGURA 240 – Detalhes da mostra.
Fonte: Rita Torquete e Miriam Sasaki.



A) Preparação das peças para a montagem.



B) Preparação do cenário para a montagem.

FIGURA 241 – Montagem da exposição.
Fonte: Rita Torquete e Miriam Sasaki.



A) Detalhe da degradação do cenário.



B) Notar a estrutura de arame aparente.



C) Observar que durante a montagem da exposição foi colocado um tecido para esconder as partes deterioradas e com perdas.

FIGURA 242 – Exemplos de degradações observadas durante a montagem no Ibirapuera.
Fonte: Rita Torquete e Miriam Sasaki.

Em Dezembro de 1997, sete presépios foram expostos nas vitrines do antigo prédio do Mappin, na Praça Ramos, no centro de São Paulo[646]. Esta iniciativa visava divulgar o acervo e aumentar o seu número de visitantes, principalmente porque, neste ano, parte[647] do Museu dos Presépios fora reaberto ao público, através de um projeto que permitiu sua instalação na antiga residência Capelão. Todavia, ele não contemplava a montagem integral do Presépio Napolitano, núcleo formador do Museu dos Presépios. Somente parte dele[648] foi exposto em um cenário novo produzido por Regina Casimiro. Dois anos após, o núcleo ganharia uma montagem definitiva, com a reambientação cenográfica inaugurada dia 16 de Dezembro de 1999.

4.8) MONTAGEM DO NOVO CENÁRIO DO PRESÉPIO NAPOLITANO

Desde que o Museu dos Presépios foi desmontado, sempre houvera notícias de que, em breve, após as reformas na marquise, seus exemplares retornariam ao Ibirapuera. A volta ao parque parecia certa, tanto que, durante sua desmontagem alguns cenários, como o do Presépio Napolitano, permaneceram no local.

Em meados de 1987, durante uma reunião do Conselho Deliberativo do MAS, foi informado que a Prefeitura fora contatada nesse sentido e apoiaria a proposta. De acordo com a ata: "As autoridades municipais aquiesceram à solicitação e concordaram em providenciar não apenas a retirada da Guarda Municipal que ocupa aquele espaço, como também dar prioridade para aquela

[646] Informação obtida em um Xerox do artigo *O MENINO JESUS – nas obras do Museu dos Presépios* de Andrea Wellbaum, sem referência da fonte ou de sua data de publicação.
[647] Sua reinauguração ocorreu no dia 21 de dezembro de 1997, com a exibição de 38 presépios dos mais de 160 pertencentes ao acervo (131 originados do Museu dos Presépios e 30 pertencentes à Mitra Arquidiocesana). Cabe observar, que neste momento, o acervo do Museu dos Presépios funde-se com o da Mitra Arquidiocesana sob guarda do MAS.
[648] Apenas algumas cenas foram montadas, contando com cerca de 150 dos 1500 exemplares.

parte da marquise, no processo de restauração."[649]. Em uma segunda reunião, marcada extraordinariamente para tratar dos assuntos relacionados ao Museu dos Presépios, ficou definido que uma comissão seria montada para avaliar o acervo e selecionar as obras que seriam expostas na sua remontagem.

No Dossiê elaborado em 1988, há um relato semelhante, reiterando o compromisso verbal realizado entre o MAS e a Prefeitura. Dessa forma, os funcionários do MAS continuavam a realizar vistorias periódicas no local e em março de 1988, a empresa *TECNOMAD* inspecionou o cenário do Presépio Napolitano e, em seguida, promoveu a sua desinfestação. Apesar da seção técnica não ser favorável à volta do Museu ao parque, devido às dificuldades enfrentadas anteriormente, no momento, parecia que tal possibilidade aproximava-se com a conclusão das obras da marquise. Assim, as museólogas atentavam: "Segundo último dado fornecido pelo Superintendente do Parque do Ibirapuera, Dr. Calazans, as obras na marquise serão concluídas em junho, devendo então ser iniciados trabalhos na parte interior."[650] No final deste ano, a imprensa foi comunicada que o Museu dos Presépio voltaria ao Ibirapuera em dez dias[651].

No folder da mostra natalina de dezembro de 1989, novamente, comentou-se que estudos estavam em execução e que a reabertura do Museu no Ibirapuera era esperada para o próximo ano. Anos depois, nada de concreto fora feito, mas o anúncio de seu breve retorno permanecia. No Jornal da Exposição do final de 1992, o Secretário de Estado da Cultura, Adilson Monteiro Alves, confirmava essas pretensões e em 1996, durante a mostra "*Presépio*", o novo Secretário, Marcos Mendonça, manteve a mesma posição.

No final de 1997, finalmente o Museu dos Presépios foi reaberto ao público. Todavia, ao invés de ser instalado no anunciado Ibirapuera, definiu-se

[649] Primeira página da Ata da reunião do Conselho Deliberativo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, realizada no dia 6 de julho de 1987.
[650] Oitava página do Dossiê enviado à Diretoria do Museu em 19 de Abril de 1988.
[651] *Museu dos Presépios volta em 10 dias ao Ibirapuera*. São Paulo: Diário Popular, dia 30 de dezembro de 1988, p.4

que ele ocuparia a antiga residência do capelão[652], no próprio Mosteiro da Luz. Na época, a imprensa anunciou que em seu subterrâneo era preparado um espaço para a instalação definitiva do Presépio Napolitano[653].

Paralelamente à reforma da edificação, iniciaram-se os estudos para a remontagem do Presépio Napolitano nos primórdios de 1998. O projeto era uma parceria da Sociedade dos Amigos do Museu com a Iniciativa privada através da LinC (Lei de Incentivo à Cultura – Secretaria de Estado da Cultura e do Governo do Estado).

Desde que o conjunto completo do Presépio Napolitano foi exposto, em 1996, no Ibirapuera, nenhuma outra montagem integral fora executada. Ao longo dos anos que o cenário elaborado por Tullio Costa esteve depositado na marquise, ele sofreu degradações decorrentes dos constantes vazamentos de água, ataque de roedores e insetos e decomposição de alguns de seus materiais. Durante a montagem no Pavilhão Manoel da Nóbrega, ele foi reaproveitado e algumas de suas partes recuperadas. Vale salientar que o cenário não foi restaurado e sim, reformado. Assim, foram utilizados diversos materiais, por vezes baratos, sem a preocupação com sua durabilidade ou eventuais efeitos residuais sobre a estrutura.

Após a desmontagem da exposição do Pavilhão Manuel da Nóbrega, as peças foram encaixotadas e o cenário permaneceu no local por mais alguns meses. Durante o período em que ali esteve, acabou sofrendo mais avarias, pois esteve exposto a excrementos de animais. Em junho de 1997, ficou decido que ele seria enviado ao MAS. Assim, ele foi desmontado e desmembrado, ficando parte acondicionada na Reserva Técnica do MAS e parte no depósito da

[652] Local ocupado anteriormente pela administração do MAS.
[653] O artigo de Andréa Wellbaun, O menino Jesus – nas obras do Museu dos Presépios, anuncia: "Agora, já se pensa num lugar de honra para o presépio napolitano: o porão do Museu de Arte Sacra, que está sendo escavado e deve ficar pronto em março de 1998.". A seção de variedades de 17 de dezembro de 1997 também comenta: "(...) A intenção é cavar 2,4m e chegar até as fundações do Mosteiro de Nossa Senhora da Luz, que datam de 1774. Ali deverá ser acomodado o presépio napolitano,(...) ". Obtivemos apenas a Xerox do artigo, sem nenhuma referência de sua fonte ou data de publicação.

Transportadora[654]. Desde que fora criado, o cenário contava com materiais não recomendáveis do ponto de vista da Ciência da Conservação, tais como aglomerados, compensados, Eucatex, ferro, além de matérias orgânicas (musgos, folhagens, etc.)[655]. A situação agravara-se com a sua reestruturação em 1996, e o acréscimo de arames metálicos, espuma de poliuretano expandida, corantes, dentre outros. Como parte de seu material encontrava-se em decomposição e emanavam gases nocivos, a equipe responsável pela conservação do acervo elaborou uma perícia. De posse do laudo técnico, a diretoria optou por inutilizá-lo. Dessa forma, iniciou-se uma nova etapa: os estudos para sua nova montagem. Dentro dos conceitos da conservação preventiva, foram realizados testes laboratoriais, junto ao CECOR, para a determinação dos possíveis elementos cenográficos. Nesse momento, a preocupação era encontrar materiais inertes ou que possuíssem baixos índices de migração ou emissão de compostos nocivos, para não agravarem a deterioração dos exemplares, em especial os tecidos[656].

Paralelamente às análises químicas, outras frentes realizavam seus trabalhos. O setor museológico tratou das pesquisas históricas, promoveu um levantamento das peças e das cenas. A equipe realizou fotos de todas as peças ao lado de uma régua métrica para que suas dimensões fossem captadas, elaborou as premissas de uma catalogação digitalizada[657] e começou a preparar as cenas e separar as peças em estantes da reserva técnica (Fig. 243).

[654] As dimensões de algumas partes do cenário eram maiores do que as portas da RT. Dessa forma, ficaram depositadas na transportadora.
[655] O Eucatex possui PH ácido, os compensados, aglomerados e a espuma de poliuretano expandindo volatilizam substâncias nocivas, peças metálicas podem sofrer oxidação e tintas e corantes podem reagir com os exemplares, em especial com os tecidos, além de também poderem emanar componentes tóxicos.
[656] As peças já haviam sofrido diversas situações adversas à sua conservação. Durante os quinze anos que permaneceram em exibição na marquise estiveram expostas à alta umidade relativa, vazamentos de água, presença de insetos e roedores, além de estarem fixadas de maneira inadequada num cenário que emanava substâncias nocivas. Posteriormente, ficaram embaladas por vários anos. Todo este processo acabou por fragilizar e degradar os tecidos e as figuras.
[657] Todavia, todo o trabalho iniciado não pôde ser continuado. Das fotos digitais e da catalogação digitalizada tem-se apenas, respectivamente, uma cópia de baixa resolução gráfica e uma listagem impressa, já que os dados digitais foram perdidos. O material fora gravado em computadores do Museu e em disquete. Todavia,



FIGURA 243 – Detalhes da montagem.
Fonte: Rita Torquete e Mirian

Posteriormente, os volumes cenográficos foram estudados pelo cenógrafo Silvio Galvão e os funcionários do museu através de maquetes e fotos das peças. Definido o projeto (Fig. 244), a equipe iniciou sua fatura. Todos os materiais de preenchimento volumétrico e de revestimento eram inertes, e as tintas, vernizes, corantes e adesivos volatilizavam seus componentes nocivos em um curto período de tempo. Sua estrutura foi feita com alumínio[658] em módulos deslizantes para facilitar o acesso dos conservadores.

as informações foram perdidas devido a problemas técnicos nas máquinas, e os disquetes não foram localizados.

[658] A estrutura foi feita em alumínio para não correr o risco de ser atacada por insetos e fungos, além de ser um metal que não se oxida.

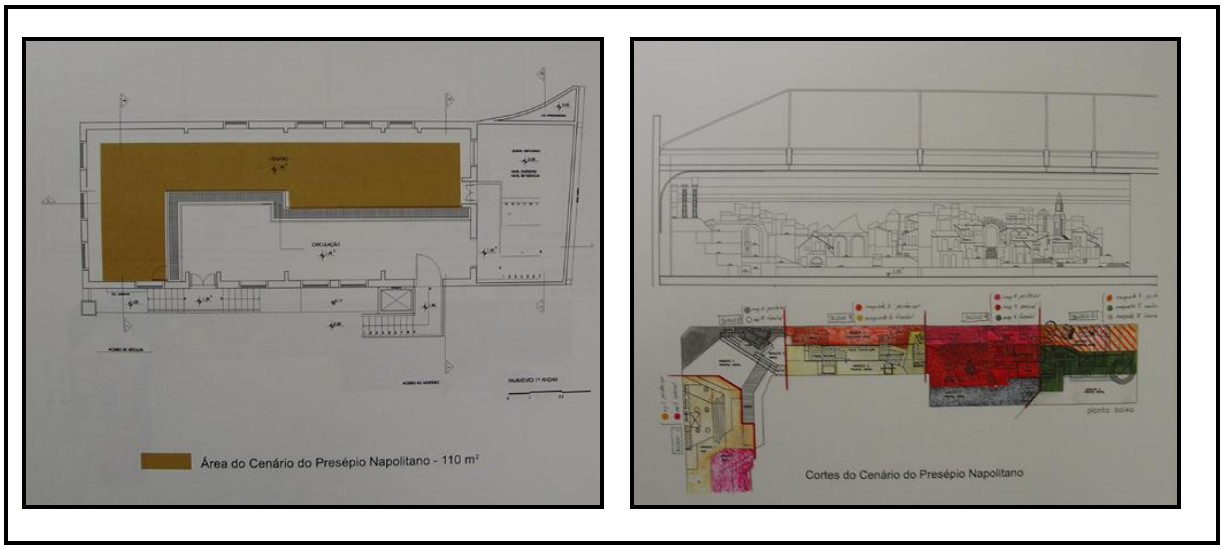


FIGURA 244 – Plantas da montagem de 1999.
Fonte: Arquivo do MAS.



FIGURA 245 – Detalhe da maquete em processo final de acabamento com a inserção de alguns personagens para o ajuste das cenas.
Fonte: Rita Torquete e Mirian

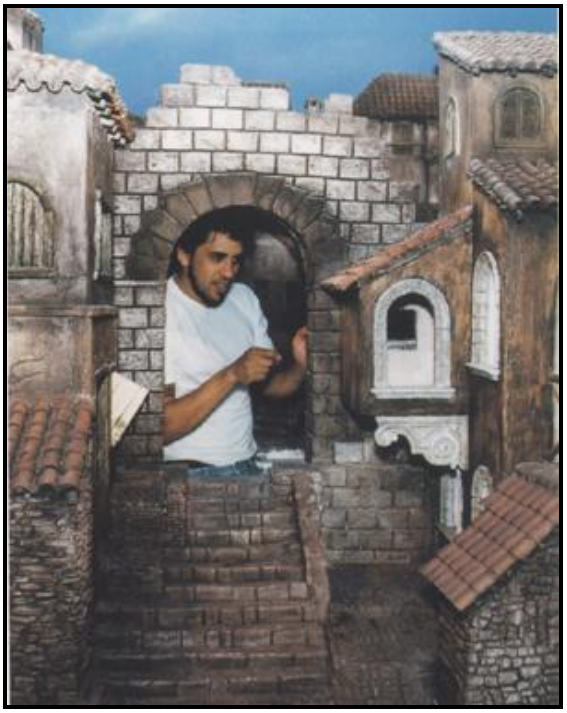


FIGURA 246 – O cenógrafo responsável pela montagem, Silvio Galvão, realizando os últimos ajustes.
Fonte: WALKER, José Roberto (org.). *O Presépio Napolitano de São Paulo.* São Paulo: Retrato Publicidade, 2002. p. 66.

A iluminação também foi planejada de modo a produzir efeitos de dia e noite através de lâmpadas que emitissem baixos índices de radiação, dentro das especificações museológicas para peças policromadas e têxteis.

Ao final de todo o projeto (Fig. 245 e 246), com a nova montagem, conseguiu-se assegurar a estabilidade das condições de conservação da coleção e em 18 de dezembro de 1999, o Presépio Napolitano foi definitivamente aberto ao público e posteriormente, alguns presépios foram expostos no andar inferior. Todavia, nessa montagem faltou a reconstituição filológica adequada das cenas que compunham o presépio, a partir das fontes históricas existentes[659].

4.9) EXIBIÇÃO DOS DEMAIS NÚCLEOS PERTENCENTES AO ANTIGO MUSEU DOS PRESÉPIOS

Desde a desmontagem do Museu dos Presépios, soluções paliativas foram tomadas com o intuito de retomar a visibilidade do acervo. Nos primeiros anos, mesmo com a coleção encaixotada, os funcionários do museu mobilizavam-se para realizar mostras natalinas. A partir dos anos 2000, o Presépio Napolitano teve seu espaço assegurado na antiga residência do Capelão no Mosteiro da Luz e outras peças ocuparam seu porão. Contudo, como o local não possibilitava a exibição de todo o seu acervo, de tempos em tempos, a exposição era reformulada e, no período do Natal, mostras paralelas eram produzidas no MAS e em outros locais. Exemplos dessas iniciativas foram, a "*Exposição Fotográfica do Presépio Napolitano*" realizada no Memorial do Imigrante de 11 de dezembro a 6 de janeiro de 2002, mostras realizadas no Metrô, como a produzida em 2004, dentre outras.

[659] Análise da bibliografia sobre o tema, dos registros existentes em arquivos e dos exemplos relevantes pertencentes aos museus e coleções internacionais.

Em 2007, o espaço, que funcionava com vitrines provisórias, modificadas a cada toda da exposição, foi reformulado, segundo diretrizes conservacionistas e passou a exibir os principais núcleos forma permanente. Ao nosso olhar, a escolha das peças foi norteada através dos seguintes critérios: 1) por fazerem parte dos primeiros núcleos adquiridos, e/ou 2) pela frequência que foram exibidas nas mostras realizadas após a desmontagem do Museu dos Presépios, e/ou 3) pela relevância tipológica ou histórica, e/ou 4) pela representatividade da produção Latino-americana. Seguindo os mesmos motivos, selecionamos alguns dos exemplares expostos para a realização de uma breve análise de seu cenário e posterior discussão de sua expografia. Os seguintes conjuntos foram objeto de nossa análise: 1) Presépio Português[660], 2)Presépio Português[661], 3) Presépio Português[662], 4) Presépio da Ilha da Madeira[663], 5) Presépio Boliviano[664], 6) Presépio Equatoriano[665], 7) Lapinha Baiana[666], 8) Lapinha Baiana[667], 9) Lapinha[668], 10) Oratório Mineiro[669], 11)

[660] Dados Catalográficos - nº de tombo: 7; Autor: não identificado; Período: Séc. XVIII; Técnica: Caixa em madeira policromada e peças em terracota policromada.
[661] Dados Catalográficos - nº de tombo: 35; Autor: José Rabello; Período: Séc XVIII (1757/1760); Técnica: Caixa de madeira e peças em terracota policromada.
[662] Dados Catalográficos - nº de tombo: 91; Autor: não identificado; Período: Séc. XVIII; Técnica: Terracota policromada.
[663] Dados Catalográficos - nº de tombo: 15; Autor: não identificado; Período: Séc. XVIII; Técnica: Terracota policromada.
[664] Dados Catalográficos - nº de tombo: 14; Autor: não identificado; Período: Séc. XVIII; Técnica: Madeira policromada.
[665] Dados Catalográficos - nº de tombo: 38; Autor: Escola Quitenha; Período: Séc. XVIII/XIX; Técnica: mista – madeira policromada, flores metálicas, objetos de porcelana.
[666] Dados Catalográficos - nº de tombo: 17; Autor: Freira do Convento dos Humildes – Bahia; Período: Séc. XVIII/XIX; Técnica: madeira policromada, conchas, folhas de papel metálico, animais em pedra sabão.
[667] Dados Catalográficos - nº de tombo:126; Autor: Freiras do Convento dos Humildes – Bahia; Período: Séc. XVIII/XIX; Técnica: madeira policromada, conchas, folhas de papel metálico, animais em pedra sabão.
[668] Dados Catalográficos - nº de tombo: não consta em sua ficha técnica; Autor: Freiras do Convento dos Humildes – Bahia; Período:Séc. XVIII/XIX; Técnica: madeira policromada, conchas, folhas de papel metálico, animais em pedra sabão.
[669] Dados Catalográficos - nº de tombo: 13; Autor: não identificado; Período: Séc. XVIII; Técnica: madeira policromada e talcita.

Oratório Mineiro[670], 12) Oratório Mineiro[671], 13) Presépio Peruano[672] e 14) Presépio de Sorocaba[673].

Avaliando as peças selecionadas, notamos referências às duas tipologias presepiais básicas expostas no Capítulo 1: o presépio narrativo e o presépio oratório. Conforme já comentamos, o primeiro refere-se aos presépios com ambientações cenográficas com intuito pedagógico, inseridas na tradição do teatro sacro introduzida pelas ordens religiosas, especialmente pelos Franciscanos e Jesuítas. Em diversos casos, estes presépios desenvolvem-se dentro de um cenário que articula toda a narrativa da infância de Cristo[674]. Deste deriva o presépio fomentado pelas cortes católicas de Nápoles, da Espanha e de Portugal, da Áustria e da Alemanha Meridional que difundiu a iconografia incluindo a descrição dos costumes regionais, das cenas populares e em alguns casos a estrutura retabular. A segunda tipologia está ligada ao culto doméstico, da oferta votiva e especialmente à devoção feminina dos conventos, em que a cena narrativa é limitada à Natividade com a presença de um número restrito de figuras, ornada por flores, frutas, miniaturas de objetivos, pequenos animais, muita vezes elaborada dentro de um esquema piramidal, cujo ápice é normalmente constituído pelas figuras sagradas.

Na América, essas duas tipologias acabaram se influenciando reciprocamente, fazendo com que nem sempre seja possível o estabelecimento de uma distinção rígida, o que não dispensa o conhecimento e aplicação dos modelos expostos acima para seu melhor entendimento.

[670] Dados Catalográficos - nº de tombo: 60; Autor: não identificado; Período: Séc. XVIII; Técnica: madeira policromada e talcita.
[671] Dados Catalográficos - nº de tombo: não consta em sua ficha técnica; Autor: não identificado; Período: Séc. XVIII; Técnica: madeira policromada e talcita.
[672] Dados Catalográficos - nº de tombo: 94; Autor: não identificado; Período: Séc. XX; Técnica: madeira e massa colorida.
[673] Dados Catalográficos - nº de tombo: 3; Autor: Freira do convento de Santa Clara; Período: Séc. XIX – 1842; Técnica: madeira policromada.
[674] Anunciação, Sonho de São José, Visita a Santa Isabel, Adoração dos Magos, Circuncisão, Apresentação do Menino no Templo, Fuga para o Egito, Ordens de Herodes, Matança dos Inocentes e Jesus entre os doutores.

A tradição latino-americana de culto aos presépios advém das práticas cotidianas da devoção e do culto doméstico reforçadas no século XVII pela Igreja Católica como o intuito de educar e promover o hábito contínuo da oração. De fato, tais práticas abriram espaço a contaminações de práxis religiosas anteriores ao próprio Cristianismo e também a elementos locais na montagem e concepção cenográfica desses presépios.

Dentro da tradição européia de culto ao presépio, existiam dois momentos ligados a sua prática. Como tratamos anteriormente, havia tanto modelos altamente elaborados ligados à tradição da escultura, como os presépios que se desenvolveram em Nápoles durante o século XVIII, ou mesmo, certos exemplares portugueses, quanto conjuntos de forte caráter popular, realizados de acordo com as práxis de camadas sociais diversas. Quando esses modelos adentraram no continente latino-americano, eles ganharam o gosto popular e suas tipologias ficaram abertas a diversas interpretações de cunho local.

Devido ao intuito dos idealizadores do Museu dos Presépios, em especial Matarazzo Sobrinho, de criar um espaço destinado a uma pedagogia das tipologias presepiais, a coleção abarcou diversos conjuntos latino-americanos e europeus, tanto populares, quanto eruditos. Exposto o panorama geral da situação do Museu e das tipologias básicas presentes, passaremos a uma breve análise de cada um dos presépios escolhidos para que compreendamos suas peculiaridades.

A coleção possui duas caixas de presépio portuguesas que se inserem dentro do gosto doméstico do culto presepial de serem miniaturas dos armários existentes dentro das ordens religiosas. O presépio de número de tombo 7 seria uma variante reduzida da volumetria escarpada da região de Lisboa. De fato, sua composição frontal é semelhante ao jogo formal do Presépio das Necessidades (Fig. 247) pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, com a presença do grupo dos músicos à direita e os pastores em adoração à esquerda. Já a outra caixa de presépio português (Tombo 35), é uma composição mais

tardia (Fig. 232), datada de 1757/1760 e assinado por José Rabello. Tanto seus personagens quanto o jogo formal são lineares e pouco movimentados. Sua volumetria é mais singela e seu terreno divide a composição em dois planos, a faixa superior com o Cortejo dos Magos e a porção inferior com a cena da Natividade, retirando do conjunto sua profundidade. Vale ressaltar a presença da cena da Adoração dos Magos junto ao Casal Sacro. Conforme apresentamos anteriormente, tal cena é pouco usual nos conjuntos português. De fato, ela ganha expressividade após os núcleos de Machado de Castro, o que vem corroborar com sua datação apresentada na documentação do museu de meados do século XVIII. O museu ainda possui outros dois conjuntos portugueses desmembrados de seus cenários originais: o Presépio Português (Tombo 91) e um núcleo da Ilha da Madeira (Tombo 15), o qual apresenta episódios da Infância de Cristo. Ambos sempre foram exibidos sem o apoio de qualquer estrutura cenográfica. Apenas o conjunto da Ilha da Madeira foi exposto de forma a evidenciar seus episódios através de informes ao público (Fig. 248).













A) Presépio Português- Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

B) Presépio das Necessidades – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

FIGURA 247 – Comparação entre o Presépio Português (Tombo 7) pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo e o Presépio das Necessidades do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
Fonte: Arquivo Eliana Ambrosio





A) Detalhe da montagem existente em agosto de 2006.



B) Foto de uma montagem anterior.

FIGURA 248 – Presépio da Ilha da Madeira (Tombo 15) pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo.
Fonte: Arquivo Eliana Ambrosio

Passando à produção brasileira presente na coleção do MAS, a Lapinha baiana poderia ser vista como um exemplo de contaminação entre os grandes presépios de caixa pedagógicos portugueses e o presépio oratório conventual. Se analisarmos atentamente a estrutura de sua parte inferior, percebemos como esta se assemelha a estrutura do cenário dos presépios de caixa portugueses. Se removermos destes últimos os personagens e se reduzirmos a ambientação cenográfica restante, teremos a volumetria da parte inferior da Lapinha (Fig. 249), ou seja, uma estrutura que remonta aos planos escarpados lusitanos. Provavelmente, uma releitura baseada nas composições eruditas existentes na metrópole. Outra possível influência seriam os presépios conventuais de

Montanha de Coral, como o existente em Madrid no Museu do Mosteiro das Descalzas Reales. Associados a esses cenários miniaturizados, quase em forma de gruta, aparecem elementos do universo dos oratórios de convento e de culto doméstico, tais como conchas, flores de papel, pequenos animais, além de anjos e em alguns casos, o Menino deitado na manjedoura.



FIGURA 249 – Comparação da Lapinha baiana com a volumetria cenográfica dos presépios portugueses.
Fonte – Fotos Eliana Ambrosio.

Já o Oratório mineiro poderia ser visto como uma variação das Lapinhas baianas que propagam o culto de devoção ao Menino na parte superior e a cena da Natividade na parte inferior. Na Lapinha baiana, a figura do Menino alude à majestade divina e a cena abaixo lembra a pobreza das origens terrenas de Cristo, enquanto nos Oratórios mineiros, os santos de devoção e o Cristo crucificado ficam na parte superior e a Natividade, ocupando a parte inferior, coloca o culto ao presépio como uma prática cotidiana, resumindo os mistérios da encarnação e da morte de Cristo como síntese do desenho providencial da salvação.

Dentro da produção da América espanhola, uma variação interessante é o caso dos Presépios peruanos. Estes também possuem uma dupla divisão como os Oratórios mineiros, segundo uma releitura dos presépios de corte. Na porção superior, as composições desenvolvem a história da Natividade, ao passo que na parte inferior apresentam cenas contemporâneas da vida cotidiana. Aqui cabe uma comparação entre o Oratório/presépio mineiro e o Presépio peruano, contendo a cena da Natividade ao nível superior e cena cotidiana na parte inferior. Enquanto o primeiro representa um estímulo a reflexão sobre o significado universal da figura divina, o outro alude sobre a concreta história terrena de Cristo comparada a vida cotidiana (Fig. 250). Cabe salientar, que este tipo de produção, realizada já no século XX, é um exemplo da perpetuação dessa tradição e da continua renovação e contaminação dos modelos. Nestes presépios, que seguem a tradição do oratório de culto tipo armário em que suas portas podem ser fechadas após a prece, percebemos coloridas cenas com personagens vestindo roupas típicas locais. Os homens, muitas vezes, seguram o varayoc (cetro da cultura inca) e vestem chullo (gorro de lã), poncho ou jaqueta, calça de bayeta (tecido de lã) e ojotas (sandálias) e as mulheres usam montera (gorro), coletes e pollera (saia). Geralmente, estas caixas apresentam uma policromia vermelha que emoldura as laterais e suas cenas podem contar com estruturas arquitetônicas típicas, igrejas, cabanas, sinos, animais, dentre outros, retratando diversos eventos cotidianos e folclóricos.



FIGURA 250 – Comparação da os Presépio peruanos e os Oratórios mineiros.
Fonte – Fotos Eliana Ambrosio.

Outro exemplo da produção latino americana presente na coleção do MAS é o presépio conhecido como Bargueño Boliviano. Apesar de ser de origem boliviana ele classifica-se como um núcleo pertencente à tradição andina do século XVIII. De fato, ao analisarmos sua estrutura compositiva notamos a incorporação em seu cenário de diversos elementos da paisagem dos Andes. O nome Bargueño advém do fato de quando fechado este presépio forma uma espécie de caixa-baú, cuja particularidade é conter cenas narrativas em todas as suas faces. Este tipo de caixa remonta ao retábulo doméstico que após o momento do culto é fechado, reservando os objetos em seu interior apenas para os momentos introspectivos que envolvem a oração. No caso, o uso está ligado a sua funcionalidade prática de poder ser fechada[675] e se transforma em uma

[675] Este Presépio abre e se fecha conforme as circunstâncias: as partes laterais são levantadas do chão, em seguida, fecham-se os lados, depois a frente e, finalmente, o teto que desce sobre o todo, formando uma espécie de arca, pintada de verde com desenhos dourados e fecho de latão.

caixa facilmente transportável, auxiliando a propagação e realização do culto presepial durante as viagens (fig. 251).



FIGURA 251 – Presépio Bargueño Boliviano pertencente ao MAS.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

No caso do exemplar pertencente ao MAS, sua parte externa é revestida por uma policromia verde com desenhos dourados e suas paredes internas possuem cenas fixas talhadas em alto relevo e policromadas narrando episódios ligados à infância de Cristo. Toda a caixa funciona como um grande teatro. Quando aberta, ela forma um palco em que diversas cenas desenvolvem-se culminando ao centro na Natividade. Esta possui um espelho ao fundo que, além de acentuar o jogo de luzes e sombras do conjunto, reforça o jogo teatral de interação como o espectador que literalmente é colocado na cena e obrigado a refletir sobre o simbolismo desta passagem da vida de Cristo.

Alguns desses episódios bíblicos desenvolvem-se no plano horizontal, nas faces da caixa que tocam a superfície de apoio. Todas elas contam com a presença de elementos representativos da fauna e flora dos Andes, como uma

provável citação à Lagoa de Chaxa habitada por flamengos ou a presença de lhamas substituindo camelos (Fig. 252). O terreno plano e acidentado, localizado a frente da cena da Natividade, talvez aludisse à superfície de rochas vulcânicas da Cordilheira ou à Quebrada de Jerez (Fig. 253), uma espécie de cânion existente no deserto de Atacama, onde passa um pequeno rio, que transforma o local em um oásis onde são plantadas diversas frutas como uva, romã, pêra e membrifio (uma espécie parecida com a maçã e a pêra).

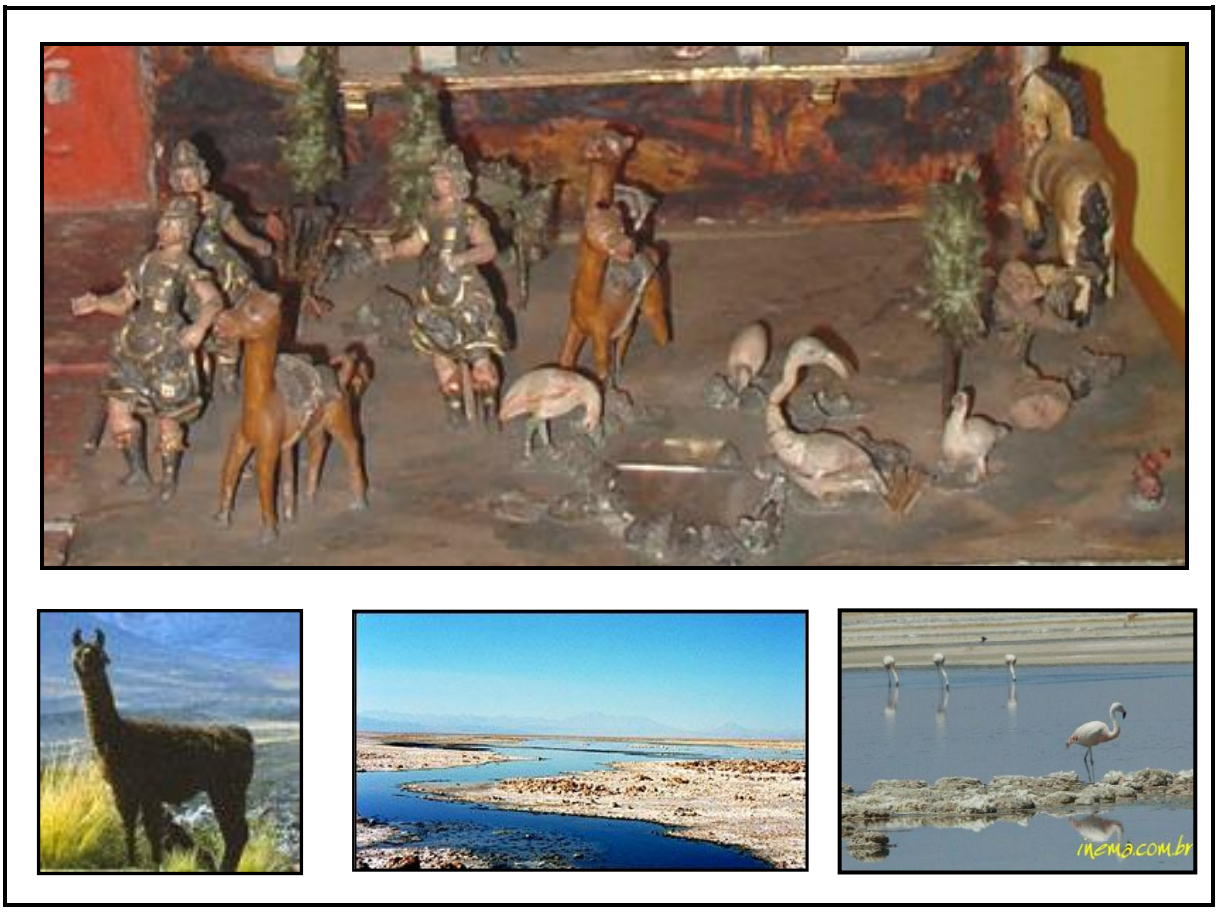


FIGURA 252 – Provável citação à Lagoa de Chaxa habitada por flamengos. Notar a presença de lhamas substituindo camelos.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio e HTTP// www.inwma.com.br.

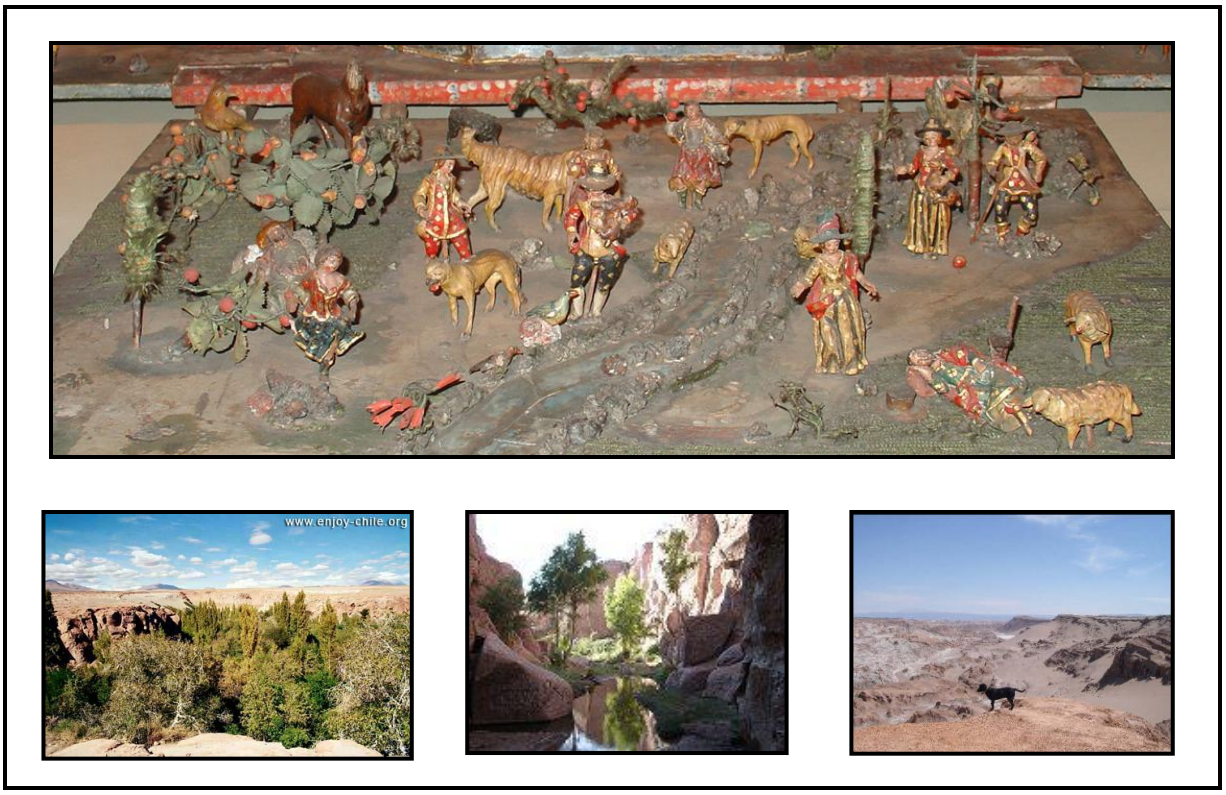


FIGURA 253 – Provável alusão à superfície de rochas vulcânicas da Cordilheira ou à Quebrada de Jerez.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio e www.enjoy-chile.org.

Nos dois painéis laterais à cena da Natividade, a ambientação cenográfica ocorre em quatro níveis (Fig. 254). Na parte inferior, integrando as descrições geográficas comentadas anteriormente, encontramos cenas de paisagens com a representação de uma caçada a direita. Acima, observamos um segundo plano fazendo referência à arquitetura local, em especial aos campanários das Igrejas e aos detalhes decorativos presentes nos umbrais de portas e janelas. É dentro deste espaço cênico arquitetônico, de representação panorâmica da cidade, que a cena da Anunciação desenvolve-se. Aqui, temos um exemplo da apropriação de formas eruditas hispânicos-mudejar reproduzidas livremente à maneira da

arquitetura mestiça barroca andina do século XVIII. O resultado é um expressivo jogo de simplificação das formas arquitetônicas dos campanários das Igrejas através de uma combinação de cores radiantes (Fig. 255). Vale ressaltar que estes tipos de apropriação continuam a ocorrer. Um exemplo seria a cidade de El Alto na Bolívia, um núcleo urbano novo, sem um passado arquitetônico referencial, cujas edificações foram criadas livremente a partir da sobreposição de elementos coloniais regionais[676] (Fig.256).



FIGURA 254 – Portas laterais do presépio com referências à arquitetura local.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

[676] Para maiores informações ver o artigo: ORTIZ, Victor Hugo Limpias. **Cidade de El Alto: uma aproximação à arquitetura e ao urbanismo da nova metrópole altiplânica.** Arquitextos. www.vitruius.com.br



FIGURA 255 – Detalhe da apropriação de formas eruditas hispânicos-mudejar reproduzidas livremente à maneira da arquitetura mestiça barroca andina do século XVIII.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio e HTTP// www.inwma.com.br.

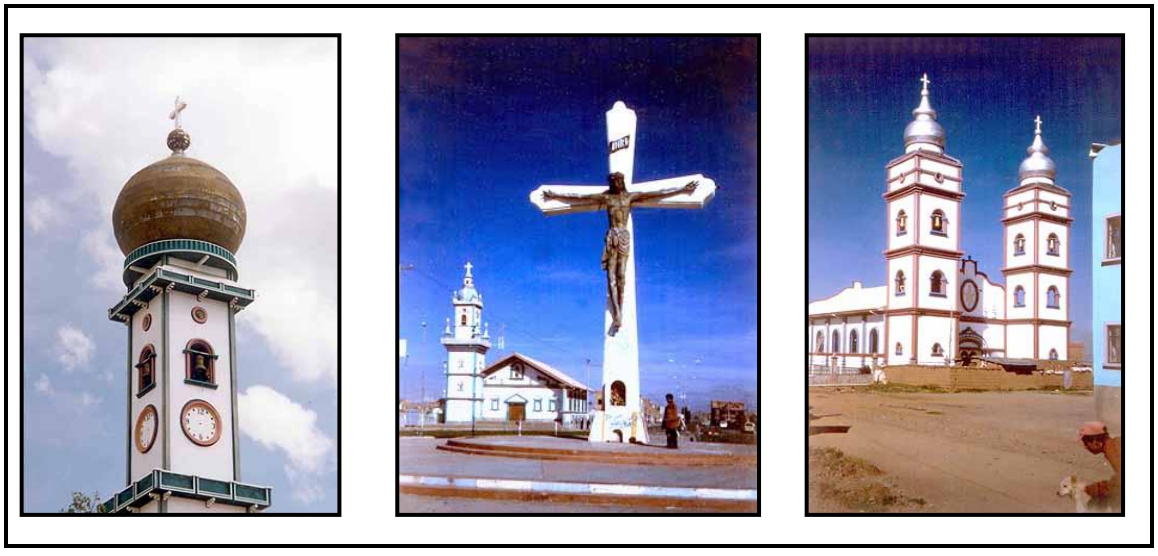


FIGURA 256 – Detalhe de edificações na Cidade de El Alto na Bolívia. Núcleo urbano novo com edificações criadas a partir da livre sobreposição de elementos do colonial regional.
Fonte – http// www.inwma.com.br.

No terceiro nível, observamos a utilização de galerias com pórticos. Essa tipologia era largamente utilizada tanto nos pátios internos conventuais quanto fachada de prédios públicos e residenciais (Fig. 257).

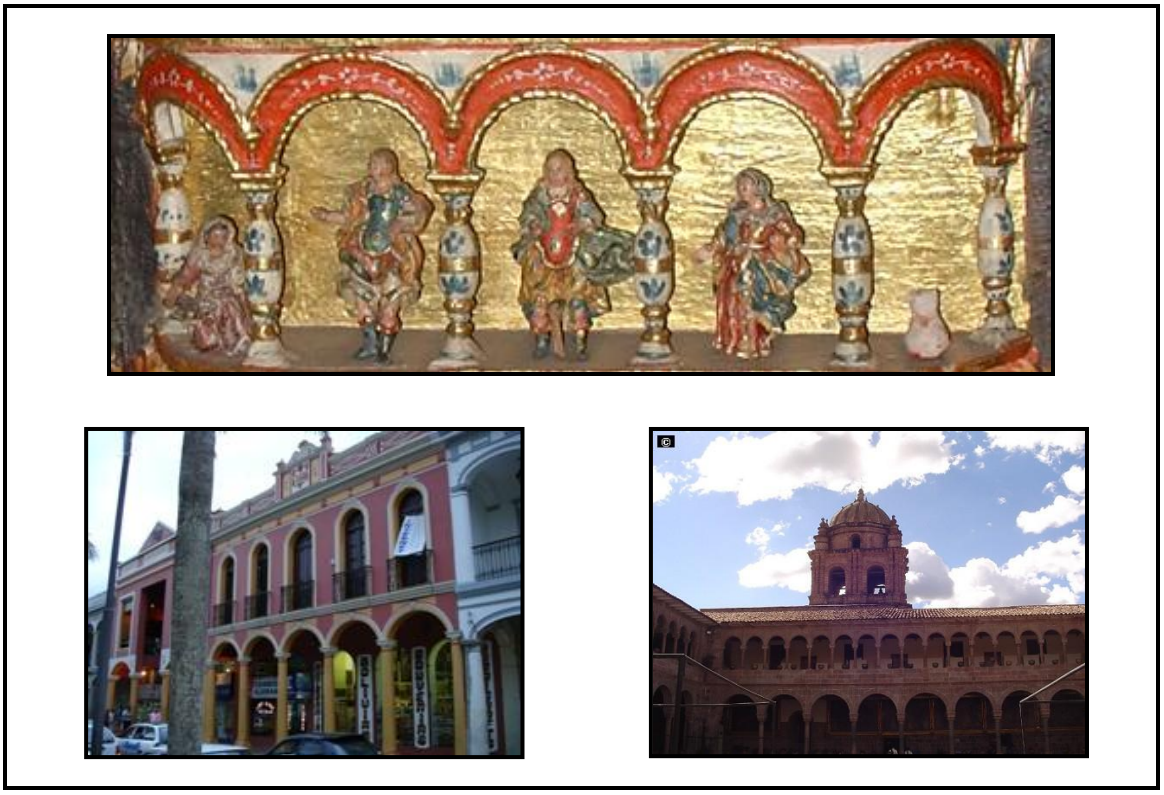


FIGURA 257– Menção a galerias com pórticos – tipologia utilizada tanto nos pátios internos conventuais quanto fachada de prédios públicos e residenciais.
Fonte – Fotos Eliana Ambrosio e http// www.inwma.com.br.

O último piso faz referência a balcões salientes com balaustradas. Quanto à utilização desta última tipologia poderíamos pensar na estrutura arquitetônica popular presente nas grandes fazendas com a presença de balaustradas e cores fortes evidenciando os elementos decorativos e das estruturas murarias. Suas portadas, com suas aberturas facetadas em três segmentos, poderiam aludir aos monumentos pré-colombianos (Fig. 258).

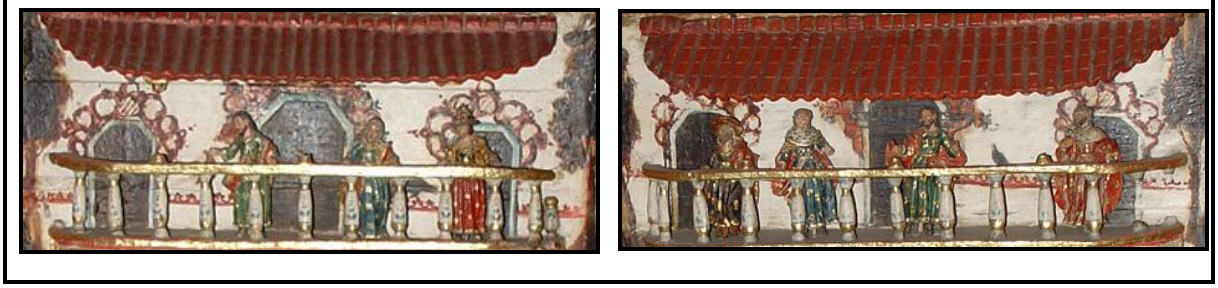


FIGURA 258 – Menção a galerias com pórticos – tipologia utilizada tanto nos pátios internos conventuais quanto fachada de prédios públicos e residenciais.
Fonte – Fotos Eliana Ambrosio e http// www.inwma.com.br.

Assim, estes quatro níveis acabam por resumir alguns elementos típicos da arquitetura regional. A descrição arquitetônica e as referências a geografia local, citadas anteriormente, poderiam remeter-nos que tal estrutura funcionasse como os antigos mapas, em que os comentários de imagens descritivas trabalhariam como elemento difusor das peculiaridades do lugar. Dessa forma, assim como os mapas, o presépio seria uma espécie de ponto para a marcação de registros dos aspectos particulares de cada região com a finalidade de demarcar o território de sua produção (como ocorre em diversos presépios), além de estimular uma identificação do o fiel e impulsionar a sua devoção.

Analisado todos os principais elementos cenográficos contidos na grande caixa, resta comentarmos a composição cênica da Natividade, localizada na parte central da composição. Observando a cena, percebemos que ela se desenvolve dentro de outro espaço cênico semelhante a uma caixa expositora ou a uma estrutura retabular. Desde o século XVI, o uso de presépios montados em altares ou a realização de espetáculos sobre o altar-mor junto aos presépios são registrados em diversas localidades. Um exemplo dessas encenações foi noticiado por Pedro Suaáez de Robles (GARGANO, 1997, p.84) em 1561, na Espanha. No caso do presépio boliviano é interessante notar a presença desta estrutura de altar inserida dentro da caixa oratório como um notável exemplo de contaminação de gêneros em que o altar-retábulo está implantado dentro do

âmbito do oratório de culto doméstico. De fato, nos modelos europeus dentro espaço cênico do altar da Natividade existem apenas elementos iconográficos da cena sacra[677]. No caso deste presépio boliviano, poderíamos esperar que este altar implantado dentro da caixa-oratório servisse como meio delimitador entre o tradicional e o popular, entre o erudito sacro e culto doméstico. Entretanto, isto não ocorre. Dentro do próprio altar, notamos a presença de miniaturas de porcelanas em forma de jarros e potes junto aos Magos, e a existência de pequenos frutos e animais ornando os degraus de elevação à Natividade. Elementos típicos dos presépios de uso doméstico-conventual, o que vem novamente comprovar essa mistura de gêneros recorrente em todos os presépios latino-americanos.

Passando ao Presépio (oratório) equatoriano (Fig.259), percebemos que a cena narrativa é influenciada pelo modelo dos oratórios de convento, a renda, pássaros e outros animais, as flores em papel, as miniaturas de objetos reenviam ao mundo feminino e ao universo da miniatura e do brinquedo. Se observarmos o conjunto de Natividade de Leon do século XV, podemos estabelecer uma possível influência para a estrutura da caixa chanfrada. Novamente, trabalhamos com um modelo altar-retabular. É interessante notar que, abstraído os elementos paisagísticos e cenográficos, a volumetria superior desta Natividade é semelhante à estrutura da parte superior da caixa equatoriana (Fig. 260) uma espécie de simplificação da silueta do frontão. Como vimos anteriormente, este mesmo tipo de estrutura estava presente na representação da cena da Natividade do Presépio boliviano e pode ter influenciado o formato das caixas de oratórios como notamos no oratório Mineiro (Fig. 261).

[677] Cenas da Adoração dos Magos e dos Pastores



FIGURA 259 – Presépio Equatoriano pertencente ao MAS.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.



FIGURA 260 – Comparação entre a caixa do presépio Equatoriano com a Natividade do Sec. XV, localizada na Catedral de Leon, Espanha.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio e Foto Cristine Decarli.



FIGURA 261 – Comparação da influência da estrutura retabular nas caixas de presépio.
Fonte – Arquivo Eliana Ambrosio.

Através dos modelos analisados levantamos algumas hipóteses relativas à transferência cultural de modelos europeus e às adaptações realizadas em algumas regiões do continente americano que levaram à criação de tipos regionais próprios. Do exposto, mesmo em uma coleção com poucos exemplares da produção latino-americana é patente a contaminação de modelos e as possibilidades de vinculação dessas peças barrocas com diversas tipologias européias.

Assim, através dessa explanação, contextualizamos e analisamos alguns presépios da coleção. Agora, cabe avaliar os aspectos da expografia que apresenta parte do que fora o Museu dos Presépios.

4.10) A PROBLEMÁTICA DA EXPOSIÇÃO ATUAL DESTES NÚCLEOS

A coleção pertencente ao antigo Museu dos Presépios passou por diversos percalços desde sua formação. Por cerca de quase vinte anos, o museu não pode ser aberto ao público por falta de uma estrutura mínima para seu funcionamento. Posteriormente, funcionou com dificuldades por quinze anos até ser fechado por problemas graves de conservação.

Durante o período em que esteve exposta na Marquise do Ibirapuera, a coleção foi exibida em vitrines que partiam de modelos mais eruditos e finalizavam com a produção de caráter popular.

Sua transferência para a cede do MAS significou a impossibilidade da visualização comparativa entre as peças do acervo, já que não havia espaço físico suficiente para abarcar todos os exemplares. Assim, as peças passaram a ser exibidas alternadamente em mostras natalinas ou reunidas em exibições temporárias dentro e fora do museu. Desde 2004, a parte inferior da sala em que o Presépio Napolitano foi instalado passou a realizar um revezamento entre os principais exemplares pertencentes à coleção do Museu dos Presépios. Posteriormente, o local foi reformulado para atender à condições museográficas adequadas. Contudo, o mesmo não foi idealizado para atender as questões históricas da própria coleção que jamais voltou a ter aquele significado idealizado por Matarazzo e por outros intelectuais paulistanos da época: de ser um local de estudo, reflexão e conhecimento sobre o universo presepial.

4.11) SITUAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PRESÉPIO NAPOLITANO

Desde a idealização da compra e da montagem do conjunto napolitano, Matarazzo desejara que o núcleo possuísse um cenário que refletisse a produção de época. Para tanto, Ciccillo cogitara que o mesmo fosse executado em Nápoles. Dados os custos envolvidos, ele modificou seus planos iniciais e contratou um cenógrafo italiano que vivia no Brasil. A partir de fotos, orientações vindas da Itália e a supervisão do mecenas, seu cenário aproximou-se e se inspirou no modelo idealizado para as produções do século XX: o conjunto Cuciniello. Apesar da tentativa de explorar uma montagem retangular com visão frontal, as condições físicas de seu espaço na marquise permitiram tanto a contemplação frontal quanto de sua lateral direita, fato que não ocorre com as montagens napolitanas.

Sua desmontagem e transferência para o MAS, devido a problemas de conservação na Marquise do Ibirapuera, contribuiu para a perda do cenário. Dada às condições de abandono a que esteve exposto, ele não resistiu e teve que ser descartado. Em 2001, o núcleo foi remontado de forma a proporcionar condições adequadas para a sua exposição. Todavia, o cenógrafo contratado atuou livremente sem realizar contrapontos com a cenografia antiga ou respeitar as tipologias específicas das cenas napolitanas. Ademais, a própria limitação física do espaço inviabilizou a manutenção do formato inicial do cenário ou qualquer diálogo com a estrutura anterior. Assim, atualmente o conjunto não atende aos modelos cenográficos napolitanos e carece de uma adequação filológica das cenas e dos personagens.

Do exposto, seria interessante que o Museu passar a tratar dessas problemáticas. Neste sentido, dever-se-ia promover o estudo das cenas existentes para elucidar essa problemática de âmbito cenográfico.

4.12) RECOMENDAÇÕES PARA A EXIBIÇÃO DOS PRESÉPIOS BASEADO NA ANÁLISE CRÍTICA DOS CONJUNTOS VISITADOS NA EUROPA

Avaliando a ambientação cenográfica dos núcleos que integram as principais coleções presepiais napolitanas na Europa, notamos como cada localidade incorporou suas próprias tradições dentro dos cenários. Dessa forma, uma Árvore de Natal serve de suporte para o conjunto pertencente ao Metropolitan Museum of Art de Nova York, detalhes arquitetônicos locais estão presentes no presépio existente em Valladolid e nuances das paisagens dos Alpes figuram em algumas vitrines com peças napolitanas pertencentes ao Bayerishen National Museum. De fato, essa integração dos costumes regionais é uma característica que também está presente em outras tipologias presepiais, sendo inerente a este gênero escultórico.

A diferença dos exemplos acima, o cenário atual do núcleo paulistano não apresenta pormenores da cultura brasileira, já que procura ser uma releitura

das montagens napolitanas. Todavia, essa ligação não é direta, uma vez que o cenário não possui a vasta profundidade descrita nos documentos de época, devido a limitações da própria sala expositiva, nem apresenta adequadamente as principais cenas existentes nas composições napolitanas.

Ademais, notamos que dentro das coleções européias os conjuntos são exibidos basicamente em dois formatos; ou as figuras aparecem isoladas em vitrines para valorizar os seus pormenores ou elas são incorporadas em cenários. Há muita discussão sobre qual seria o melhor modelo. Nesse sentido, cabe relembrar o caso ocorrido na Fundación Bartolomeo March que reconfigurou radicalmente sua concepção expositiva através da remoção dos exemplares de seu cenário para serem exibidos isoladamente em vitrines. Tal iniciativa destituiu o núcleo de sua história, já que o cenário apresentava estruturas arquitetônicas regionais. Assim, o formato mais adequado seria aquele que respeita a própria história do conjunto. No caso do MAS, apesar de os exemplares serem provenientes de diversas coleções e terem chegado sem um cenário, desde sua primeira montagem ele foi exibido dentro de uma estrutura cênica. Desmembrá-los de sua ambientação seria remover uma informação importante de sua história. Dessa forma, mesmo com toda a problemática acerca da estrutura atual, a coleção não deveria abandonar a tipologia teatral dada pelo cenário. De fato, caberia ao Museu uma reestruturação filológica das peças para sanar eventuais desajustes e valorizar cenas particulares das composições napolitanas que manteriam suas especificidades individuais mesmo ambientadas e integradas na estrutura cenográfica.

CONCLUSÃO

Ao longo da pesquisa, estudamos a tradição presepista napolitana no contexto internacional e, por vezes, confrontamo-la com outras tipologias presepiais. Na medida do possível, também comparamos coleções relevantes de museus europeus e americanos a fim de elucidar e traçar os esquemas expositivos atuais e os confrontar com a tradição cenográfica napolitana do XVIII e XIX. Assim, compreendemos as questões envolvidas ao se optar por qualquer modelo expográfico.

Dada as especificidades dos núcleos napolitanos, sua ambientação cênica exige o conhecimento de certos preceitos. Como descrito nos documentos de época é necessário que o local ofereça ao conjunto um vasto espaço para que a perspectiva em profundidade ocorra. Isso nem sempre é possível. Diversas montagens visitadas apresentam composições cenográficas verticalizadas, ao invés da tradicional valorização dos planos horizontais. Todavia, este não é o único modelo possível. Como discorremos anteriormente, as montagens napolitanas também foram influenciadas pelo colecionismo, o que levou à preferência pela exibição dos exemplares em caixas temáticas segundo suas cenas típicas. Por outro lado, isso permitiu que museus optassem por expor suas peças sem qualquer suporte cenográfico. Este tipo de solução expografica, valorizando os pormenores estéticos da obra e tratando a peça como uma tipologia escultórica isolada, foi adotada em coleções napolitanas quando inexistia uma montagem consolidada pela tradição.

Investigando a cenografia dos conjuntos que integram as principais coleções visitadas na Europa, também observamos como cada localidade incorporou suas próprias tradições dentro dos cenários. De fato, essa integração com os costumes locais é uma particularidade existente em diversos centros presepiais, sendo inerente a este gênero escultórico. Por outro lado, alguns poderiam atribuir o acréscimo de elementos regionais ao desconhecimento da cultura napolitana. Todavia, mesmo os conjuntos do Museu de San Martino,

referência para o campo presepial napolitano, derivam de modelos produzidos pelos colecionadores, como é o caso do Presépio Cuciniello e da Coleção Perrone ou de escolhas tomadas pelos gestores a cada nova administração. Assim, a expografia dos núcleos napolitanos torna-se uma questão complexa.

A problemática é que não podemos estipular um modelo para a exibição desses conjuntos. Primeiramente, para fazê-lo teríamos que definir a que época a qual desejamos realizar nosso recorte, já que no século XVIII existiram diversas propostas cenográficas. Ainda que optássemos por uma delas, seria difícil saber qual era o modelo exato do período escolhido, uma vez que atualmente inexiste um conjunto remanescente em seu cenário original. Outra questão a ser levantada é a própria história do objeto. Como esses núcleos, produzidos em uma determinada época, continuaram a sofrer modificações, pois não eram objetos musealizados e sim do uso cotidiano ou do colecionismo, eles ganharam uma história própria. Então qual momento escolher? Esse ponto central das discussões teórico-fisolóficas da conservação-restauração também é pertinente ao tentarmos estabelecer qual momento preservar de um conjunto que já passou por variadas fases.

Assim, o foco da questão não deve ser qual a sua cenografia original e sim, qual o momento em que o núcleo se encontra, pois para que o conjunto possa ser preservado, ele necessita ater-se a sua identidade; como ele é conhecido naquele momento. Como observamos também, outro ponto são modismos museograficos. De fato, os conjuntos que procuraram se adequar a propostas que não atendiam a seus aspectos conceituais sempre perderam algo que lhes era intrínseco, seja por não mais estarem inseridas em um cenário, ou por figurarem em uma massa de exemplares, ou mesmo por serem desprovidas dos elementos da tradição local, que já lhes pertenciam. Do exposto, não há como estabelecer um modelo correto ou ideal para os conjuntos. De fato, a melhor forma de valorizá-los é compreender seus detalhes através do viés da cultura que os absorveu, pois a essência da cultura presepial sempre consistiu nisso.

Nesse sentido, cabe retomar a questão Presépio Napolitano pertencente ao MAS. Quando as obras adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho chegam ao Brasil, ele designou a Tullio Costa para a montagem do cenário. Preocupado em facilitar o seu encaminhamento e tentando ser fiel a exemplos que conhecia, Matarazzo solicitou a vinda de fontes bibliográficas sobre o tema e encomenda esboços a cenógrafos italianos. Assim, esta primeira montagem ofereceu uma leitura da visão de Ciccillo dos presépios e refletiu na própria história da coleção ao tratar o conjunto como uma unidade. Durante a aquisição das peças, Ciccillo explicitou em suas cartas o desejo de reunir as diversas coleções em um só cenário, recriando nele toda uma vila italiana do século XVIII. A este respeito, podemos supor o seu interesse pelo gosto das montagens do século XIX e princípio do XX influenciadas pela representação do panorama, como é o caso do presépio Cuciniello.

Em toda história da exposição do acervo, as peças sempre estiveram interligadas a um cenário. Uma exceção ocorreu em 1995, quando as figuras foram expostas no Memorial da América Latina, em São Paulo. Nesta exposição, os grupos da Tarantella, dos Músicos, da Natividade, dentre outros foram montados isoladamente. Isto favoreceu a individualidade dos exemplares e a percepção de seus pormenores. Entretanto, ela não funcionou como um conjunto, pois, faltava-lhe uma integração e dialogo entre eles. Ademais a própria estrutura expográfica circular proposta tinha um maior peso visual que os exemplares. Assim, essa experiência evidenciou que, conceitualmente, a coleção do MAS depende de um cenário.

Em 1999, o museu empreendeu esforço para remontar o núcleo. Nesta data, dada à impossibilidade de utilização do cenário anterior por motivo de conservação das peças, já que o mesmo fora feito com materiais inadequados que liberavam compostos nocivos, uma nova maquete foi projetada. Devido a limitações do espaço expositivo a que o conjunto se destinava, ele foi adaptado segundo o engenho do próprio cenógrafo. Avaliando apenas a volumetria

cenográfica, verificamos diversos desajustes. Contudo, é inviável modificá-lo novamente. Devemos entender que ao menos o acervo foi mantido dentro dos preceitos idealizados por Matarazzo: de ter uma ambientação cênica. E, assim, ele deve ser mantido, mesmo como todos os problemas gerados do peso visual do excesso de elementos arquitetônicos.

O núcleo apresenta outra questão ainda maior: nem todas as suas cenas e os seus personagens adéquam-se aos moldes napolitanos. A reunião de várias coleções e torno de um objeto (o cenário), aliada a falta de estudos nas fontes históricas das cenas que compunham o presépio napolitano, levou a adaptações e interpretações erradas de algumas figuras que pertenciam a grupos bem definidos. Este problema não foi tratado na nova montagem de 1999 e deveria ser reavaliado através da reconstituição filológica adequada de suas cenas segundo as fontes históricas existentes.

Se ao longo do projeto de mestrado, as questões referentes à organização e sistematização da documentação existente a cerca do Presépio Napolitano do MAS foram elucidadas, durante o estudo do doutorado avançamos nas questões expográficas, tanto do conjunto paulistano quanto dos demais acervos mundiais. Assim, esperamos que o presente estudo seja um facilitador para o estabelecimento de convênios com instituições internacionais e para o intercâmbio de informações, contribuindo não somente com a divulgação da coleção brasileira, mas também, inserindo-a no âmbito das pesquisas internacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. *I Pastori ed il Presepe Napoletano*. In "Emporium", vol. 11.

AA.VV., "*Inventario generale di tutti i pastori animali ed altro per presepi e costumi diversi". In "Archivio di Stato di Napoli.".* Napoli, n° 491-493,1838

AA.VV., *Il presepe della Reggia di Caserta*. Napoli, 1988.

AA.VV., *Il Presepe Napoletano. Personaggi e scene del Settecento*. Ed. "Il Mattino", Napoli.

AA.VV., *La collezione Perrone; a cura della Soprintendenza alle Gallerie della Campania*. Napoli, 1971.

ABELL-SEDDON, B. **Museum Catalogues: A foundation for computer Processing.** s.d, s.p. *apud* WENTZ, Pnina. Museum information systems: the case for computerization. In: FAHY, Anne.(org.) **Collections Management.** London, NewYork:, routledge, 1995. p. 198-210. (Leicester Readers in Museum Studies). P.199.

ADLERBETH, Gudmund Goran. *Dag-bok Öfwer En Resa Genom Tyskland och Italien Åren 1783 och 1784 af G. A.* Manoscritto publlicato come n. V della serie: Svenska Memoarer och bref. Stoccolma, 1902. p. 123. MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 14.

ALBERGHINI, Marina. *Notte incantata:* animali d'autore nel presepe napoletano. Napoli, 1994.

ALONSO, José Miguel Travieso. **Presepium – en torno al belén napolitano del Museo Nacional Colégio de San Gregório de Valladolid**. Valladolid: Domus Pvcelae, 2008.

ARBETETA, Leticia. **Belenes en El Museo Nacional de Artes Decorativas.** Zamora: Heraldo de Zamora Artes Gráficas - Casa de España, 1991. 28p.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana – De Gioto a Leonardo**. São Paulo: Cosac & Naif., 2002. 3 vol.

ASENSIO, Germán Ramallo. **Francisco Salzillo – escultor 1707-1783.** Madrid: Editorial Arco/Libros, 2007.

AVVISI o gazzette napoletane. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 4.

AZIENDA AUTONOMA DI CURA SOGGIORNO E TURISMO. *Figurie presepiali napoletane dal sec. XIV al XVIII.* Catálogo exposição. Napoli, Palazzo Reale. Ottobre, 1970 al Gennaio, 1971. Napoli, 1970.

BARON DE LA FONS-MILICOQ. Annales archeologiques. Valenciennes, 1892.

BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo: Ed. Ática,1997. 400p.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades – Editora 34, 2002. 173p.

BERLINER, Rudolf. *Die Weihnachtskrippe.* München, Prestel Verlag, 1955, pp. 96-117, 213-218. In MANCINI, Franco. ***Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955***. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.323-344.

BOCCARDO, Piero. COLOMER, José Luis. DI FABIO, Clario (org). **España y Génova – obas, artistas y coleccionistas.** Madrid: Fernando Villaverde Ediciones – Fundación Carolina, 2004.

BOLOGNA, Ferdinado; CAUSA, Raffaello. Sculture lignee nella Campania. Catalogo della Mostra a cura di Ferdinado Bologna e Raffaello Causa con prefazione di Bruno Malajoli. Napoli, 1950. pp. 137-38, 139, 177-179, 192. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 314-316.

BORRELLI, Gennaro. **Il Presepe Napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. 516p.

_____. **Scenografie e scene del presepe napoletano**. Napoli: Tullio Pironti Editore, 1991. 274p.

_____. **Sammartino scultore per il presepe napoletano**. Napoli: Fausto Fiorentino1966.

_____. **Personaggi e scenografia del Presepe Napoletano**. Napoli: Tullio Pironti, 2001. 220p.

BORRELLI, Gennaro, LISTRI, Massimo. **Il presepe napoletano**. Napoli: Tullio Pirronti Editore, 1990. 100p.

BORRELLI, G. *Il Presepe di Santa Maria in Portico esposto in S.Lorenzo Maggiore*. In "Napoli Nobilissima", Vol. 22, 1983

BRITO, Gomes. O Prior de S. Nicolau Rosário e Mello e a Sacristia da Madre de Deus em 1879-180. In: **Memória e Memorial de Gomes de Brito**. Lisboa, 1893. p. 21.

BRUN, Friederike. Presepio's von Neapel. Sta in: Sitten und Landschaftstudien von Neapel, und seinen Umgenbungen in Brieften und Zuschriften entworfen in den Jahren 1809-1810 nebst spätern Zusätzen von F.B. Leipzig, Hartleben's Verlags-Expeditin, 1818, pp. 233-241. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 26-27.

BUCK, Rebeca, GILMORE, Jean Allman. (org.) **The New Museum Registration Methods.** Washington: American Association of Museums, 1998. 2ed.,2001. 427p.

CAJA DUERO. *El Belén Napolitano. El arte del Belén entre Nápoles y España*. Catálogo exposición Casa de Maria la Brava, Salamanca. Del 4 diciembre de 2007 al 7 de enero de 2008. Salamanca: Gráficas Vardona, 2007. 150 p.

CAMERA. **Memorie storiche-diplomatiche di Amalfi**, vol I, p. 668 *apud* MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 105.

CARACCIOLO, Antonio. De vita Caietani Thienaei**.** Coloniae, 1612, p.222 *apud* BORRELLI, Gennaro. **Il Presepe Napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p.29, nota 76.

CARDOSO, Arnaldo Pinto. **O presépio barroco português.** Lisboa: Bertrand editora, 2003. 94p.

CARRÈRE, Joseph-Barthélemy-François. **Panorama de Lisboa no ano de 1796**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1989 *apud* PAES, Alexandre Nobre. The figures of the Madre de Deus Crib. In: CARVALHO, Anabela (org.). **The Madre de Deus crib***.* Lisboa: Grafisa, 2002. p. 49-62.

CARVALHO, Anabela(org.). **The Madre de Deus crib***.* Lisboa: Grafisa, 2002. 143p.

CASA MURCIA. **Il Presepio di Salzillo: Fantasio Ispanica di Natale.** Catálogo da Esposizione nel Braccio di Carlo Magno. Città del Vaticano: 12 febbraio- 11 Marzo, 1990.

CASTRO. Machado de. **Diccionario arrazoado, ou filosófico d'alguns termos technicos, pertencentes á bella arte da Escultura, e seus utensílios.** Lisboa: Trustees Livraria Coelho, 1937. p.58.

CATÁLOGO Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

CATELLO, Elio. **Francesco Celebrano e l´arte nel presepe napoletano del 700.** Napoli: Arturo Berisio Editore, 1969. 122p.

_____. Alcuni presepi napoletani dal Cinque al Seicento*.* **Arte Cristiana***.* Milano, 1982. n.LXX.

_____. Giuseppe Sanmartino per il Presepe Napoletano*.* **Arte Cristiana***.* nº. 663, vol. 67, fasc.12, 1979.

_____.Il presepe alla Mostra del Settecento a Napoli. In: **Napoli Nobilissima**, Vol.III-IV, 1980.

_____. Il principe d'Ischitella e i presepi borbonici. **Napoli Nobilíssima**. Napoli, 1978. Vol.17, fasc.5.

_____. Il presepe Napoletano In: SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DI NAPOLI, **Civiltà del prespe a Napoli**. Napoli: Electa Napoli, 1999. p.11-19.

_____. **La cantata dei pastori. Realtà e fantasia nell'arte presepiale del Settecento a Napoli**. Napoli: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, 1996.

_____. Repertorio biografico degli artisti. In: ***Presepe Napoletano***. Sorrento: Franco di Mauro Editore, 1997. p. 221-230.

_____. Scultori per il Presepe Napoletano del Settecento: i Vassallo. **Napoli Nobilíssima.** Napoli: 1982, XXI.

CATELLO, Giuseppe. Il presepe napoletano nell'arte del Settecento. Sta in: Emporium, dicembre 1929, vol. LXX, n. 420, pp. 336-346. In MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 173-178.

_____. *Presepio.* Enciclopedia Treccani, 1935. vol. XXVIII, pp. 205-206. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 248-250.

CATELLO; Marisa Piccoli (org). **Il Presepe Napoletano. The Neapolitan Crib**. Napoli: Guida, 2005. 1987.

CATELLO, Roberta. Il successo mondiale della tradizione del Presepe, le grandi collezioni, i media e il nuovo collezionismo. In: Working paper series. Dipartimento di Economia "S. Cognettide Martiis". International Centre for Research on the Economics of Culture, Institutions, and Creativity (EBLA). nº07/2007. Università di Torino: 2007.

CATELLO, Roberta. Una nuova proposta di allestimento del presepe settecentesco. In: SPINOSA, Nicola (org.). **Il presepe – Le collezioni del Museo di San Martino.** Napoli: Electa Napoli; Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, 2005. (Quaderni di San Martino). p.11-12.

CAUSA, Raffaello. Il presepe napoletano del'700. Sta in: Le vie d'Italia, Milano, 1951, anno LVII. p. 58-61 In MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 317-318.

_____. *Il Presepe cortese*. In *Civiltà del'700 a Napoli 1734-1799.* Catal. Mostra. Dic.1979-ott.1980. Napoli, 1979. Vol. II. P. 292-300.

_____. CAUSA, Raffaello. Sculture lignee nella Campania. Napoli, 1950, p.113-139; 150 *apud* BORELLI, Gennaro. **Il presepe napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino, p. 25-26.

_____. *I Presepi di San Martino.* In "Roma", 27/12/1963.

CAUSA, Raffaello. LEONETTI, Tommaso (org). *Il Presepe Napoletano di Casa Leonetti*. Napoli: L'arte tipografica, 1964.

CECI, G. In: Napoli Nobilíssima, vol, XV (1906), p.163 *apud* BORRELLI, Gennaro. **Il presepe napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino, p.30, nota 83.

CELLINI, Antonia Nava. *La scultura del settecento.* Torino: UTET, 1980

COLOMBO, *Memorie di Montoro*. Napoli: 1833. p.16 *apud* CORRERA Luigi. Il presepe a Napoli. Sta in: L'Arte, 1889, anno II, pp. 325-346. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.95-106

CONFUORTO, Domenico. Giornale di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC. In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimoniance dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.4

CORRERA, Luigi. Il presepe a Napoli. Sta in: L'Arte, 1889, anno II, pp. 325-346. In MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.95-106.

COWAN, Suzanne. *Inventory* In *The New Museum Registration Methods*. p.17-44. in "The New Museum Registration Methods". p.117-120.

CREAZZO, Iliana. Le colezione del Museo di San Martino. In: SPINOSA, Nicola (org.). **Il presepe – Le collezioni del Museo di San Martino.** Napoli: Electa Napoli; Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, 2005. (Quaderni di San Martino). p.24

CROCE, Bendetto. *La lettera di Pietro Summonte.* Sta in: Napoli nobillissima, dicembre 1898, vol. III, fascicolo XII, p. 197. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 94.

COUTINHO, José da Cunha de Azevedo. Artes, e Officios. Da estatuaria e Escultura em pedra em Portugal. In: **Jornal de Bellas Artes Ou Mnémosine Lusitana.** Lisboa, 1816. Num. I. p. 205

D'ADDOSIO, G. B. *Documenti ecc*. Napoli, 1920, p. 198. *apud* BORELLI, Gennaro. **Il Presepe Napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 30, nota 86.

_____. *Documenti ecc*. Napoli, 1920, p. 198. *apud* BORELLI, Gennaro. **Il Presepe Napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p.194.

DE ANGELIS, Ildiko Pogany. *Old Loans*. *In The New Museum Registration Methods*. p.281-8.

DE DOMENICI, Bernardo. Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani di B. D. D. Napoli, dalla Tipografia Trani, 1840-1846, 4 voll. (I ediz. 1742-1743) vol. IV, pp. 119-121; 251-252. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.9.

_____. Vite dei pittori ed architetti napolitani di B. D. D., Napoli: Tipografia Trani, 1846, vol. II p.28 *apud* BORRELLI, Gennaro. **Il Presepe Napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p.28.

DE LOGU, Giuseppe. La scultura italiana Del seicento e Del settecento. Firenze: Nemi, 1933. vol II, p. 24-26. in MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983.

DE RINALDIS, Aldo. Il presepe Napoletano. Napoli Nobilíssima, gennaio-febbraio 1922, Nouva serie, vol. III, fascicolo I-II, p.30. in MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 153-154.

DE SETA E. M., I piccoli Presepi artistici di Don Antonio Esposito. C.mmare di Stabia, 1990.

_____. *Il presepe del Duomo di Castellammare di Stabia*. C.mmare di Stabia, 1990.

_____. Il Presepe a Napoli e i suoi figurinari e plasticatori del Settecento. Opera storica, critica,artistica e letteraria. C.mmare di Stabia, 1990.

DIARIO di Annibale Caccavello scultore napoletano del secolo XVI com introdução e nota di Antonio Filangieri di Cândida. Napoli: presso L. Pertro, 1896, pp. LXXV, CLXV, CXXVI-CXXVII, 49-50. In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimoniance dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.79

DIÁRIO POPULAR. **Museu dos Presépios volta em 10 dias ao Ibirapuera.** São Paulo: 30 de dezembro de 1988, p.4

DÍAZ, Joaquín. *Instrumentos musicales en el Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura.* in *Boletín del Museo Nacional de Escultura*. Valladolid: 2001. n. 5. p. 22-32

DI LIDDO, Isabella. Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres. In: MUSEO SALZILLO. IGLESIA DE JESÚS. IGLESIA DE SAN ANDRÉS. **Salzillo, testigo de un siglo. Catálogo de exposição**. Murcia: Marzo-Julio, 2007. p.155-169.

DI MADDALONI, Francesco Proto Duca. Il presepe. Prolusione letta all'Accademia nella tornata del 3 Gennaio 1889 dal socio duca di Maddaloni. Sta in: Atti dell'Accademia Pontaniana, Napoli, 1889, vol. XIX. pp. 55-78. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.62-73.

DIVISÃO DE MADEIRAS DO IPT. **Relatório nº 21.956**, enviado em 8 de Abril de 1985.

DON FASTIDIO. Il presepe del Monsignor Sanfelice di Bagnoli. In: Napoli Nobilíssima. Vol IX, fasc. I, Gennaio 1900, p. 14-15. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 107-8.

_____. Ricordi napolitani a Londra, Notizie Ed osservazione. In: **Napoli Nobilíssima.** Vol. VI, fasc. IV, 1897.

D'ONOFRI, Pietro. Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie. Napoli, Nella Stamperia si Pietro Perger, 1789, p. CLXXXVI-CLXXXVII. In MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 18-19.

_____. Elogj storici di alcuni servi di Dio, che vissero in questi ultimi tempi; e si adopearono pel bene spirituale, e temporale

della città di Napoli…scritti dal P.P.d.O. dell'Oratorio. Napoli, Nella tipografia Pergeriana, 1803 (I ediz. 1790) pp. 300-307. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.20-21.

_____. *A S.A.R. Francesco Gennaro de'Borboni Principe Ereditario delle Due Sicilie inconsolabile per la immature perdita di Maria Clementina Arciduchessa Austriaca sua esposa amatissima questo sepolcral elogio che la virtuosa di lei vita accenna P.d.O della Congregazione dell'Oratorio umilmente dedica offer consacra.* Napoli, 1802. pp. 11, 92-93. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 24.

DORIA, Gino. *Settecento Napoletano.* Napoli: 1962.

DORNELLAS, Afonso de. Presépios Notáveis. In: **Elucidário Nobiliárquico-Revista de História da Arte,** vol. II, nº V. Lisboa, 1929. p.155 *apud* PAES, Alexandre Nobre. *O Presépio em Portugal*. Casa de Cambra: Caledoscópio, 2007. p.81.

DUÉ, Andrea. **Atlas Histórico do Cristianismo**. Texto de Juan María Laboa. Aparecida,SP: Editora Santuário; Petrópolis,RJ: Vozes, 1999. 322p.

EGINETA, Carlo Crocco. Il Presepe. Sta in: Il seccolo XX, dicembre 1903, anno II, n. 12, pp. 1051-1064. In MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 124-129.

ESTADO DE SÃO PAULO. **Presépios: problemas a caminho da solução?.** 29 de Fevereiro de 1984, p.15.

FAHY, Anne.(org.) **Collections Management.** London, NewYork:, Routledge, 1995. 304p. (Leicester Readers in Museum Studies).

FENTON, Alexander. *Collections research: local, national and international perspectives*. in *Collections Management*. p. 224-232.

FILANGIERI, Gaetano. Catalogo del Museo Civico. Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1888. pp. 266-292. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 51-61.

_____. Indice degli artifici delle arti maggiori e minori… da studii e nuovi documenti raccolti e pubblicati per cura di G.F. principe di Satriano. Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1891, 2 voll. vol. I, p. 49; vol. II, p. 18-138. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 74.

_____. *Diario di Annibale Caccavello scultore napoletano del secolo XVI.* Napoli, presso L. Pierro, 1896. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 79.

FINARTE. *Mobili, arredi antichi, ceramiche e figure da un presepe napoletano,* Milão, 1994.

_____. *Arredi maioliche incisioni dal XVI al XIX e un presepe napoletano,* Milão,1991.

_____. *Arredi e dipinti antichi dal XVI al XIX secolo e uma collezione di figure da presepe napoletano,* Milão,1990.

_____. *Figure da un presepe napoletano,* Milão, 1990.

FITTIPALDI, Teodoro. **Il presepe napoletano del Settecento**. Napoli: Electa Napoli, 2001. 96p.

_____. **I pastori napoletani del 700**. Cava di Tirreni: Di Mauro Editore*, 1993.*

_____. Giuseppe Sanmartino (III). In: **Arte Cristiana**, 1974.

_____. **Il presepe e la Scultura a Napoli nel Secolo XVIII.** Napoli, 1963.

_____. Note e impressioni sulla storia e sulla tecnica struttiva degli <<scogli>> dei Presepi Napoletani del 1700. In: ***Il presepe***. *Bolettino Ass. It. "Amici del Presepio", n.51, 1969.*

_____. Sculture di Matteo Bottiglieri in Campania. **Campania Sacra**. 1973.

_____. **Scultura e Presepe nel Settecento a Napoli.** Napoli: Edizioni del Delfino, 1979.

FITTIPALDI, Teodoro (org). **Il presepe Cuciniello**. Napoli: Electa Napoli, 1990. 89p.

_____. **Il presepe napoletano nel Museo di San Martino**. Catag. Mostra Museo di San Martino. 10 dicembre 1988 – 31 gennaio 1989. Napoli: Electa, 1988. 154p.

FITTIPALDI, Teodoro, GAETA, Giuseppe. **Il Presepe Napoletano e Michele Cuciniello**. Napoli: Electa, 1990.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Reformas no Museu do Presépio.** Ilustrada, 17 de dezembro de 1983.

FRUNZIO, Paolo. STEINER, Peter. . **Die Königliche Krippe (Il Presepe del Re Ferdinando IV di Borbone).** Diözesanmuseum für christliche Kunst. Freising. Napoli: Alfa Tipolitografia, 1996. 69p.

FUIDORO, Innocenzo. Giornale di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX. in MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimoniance dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.3.

_____. vol. III, f.132, MS. V, Biblioteca Naz. di Napoli. *apud* BORRELLI,Gennaro. **Il presepe napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p.47. nota 53.

FUNDACIÓN BARTOLOME MARCH SERVERA. **Belén Napolitano S. XVIII.** Palma de Mallorca: Fundación Bartolome March Servera, s.d. 35p.

FURNARI, Mario. *Settecento Napoletano:* cultura popolare a Napoli nel diciottesimo secolo/a cura di Mario Furnari, 1980

GALANTI, Giuseppe. Napoli e contorni di G.M.G. Nouva edizione interamente riformata dal´Editore Luigi Galante. Napoli: Presso Borel e Comp., 1829. p. 230-231. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 35.

GALLERIA UMBERTO I. *Presepe ideato e constutito dal Varelli.* Galleria Umberto I. n. 8 pp. Isolato A. Napoli (s.n.t. ma Napoli, 1890 c.a) In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 71-73.

GARGANO, Pietro. **O Presépio – oito séculos de história, arte e tradição**. Lisboa: Reaplicação, 1997.174p.

GIL, Santiago Alcolea i. MÁRQUEZ, Carmelo y Emílio de Castro. **El Belén . expresión de un arte colectivo.** Madrid: Lunwerg Editores, 2001. 204p.

GOCKERELL, **Nina. Nascimentos/Presepi/Presépios** Lisboa: Taschen, 1998. (Bayerisches Nationalmuseum München). 96p.

_____. *Bayerisches Nationalmuseum – Neapolitanische Krippen.* Heidelberg: Vernissage Verlag Gmbh & Co. KG, s.d.

GOCKERELL, Nina. HABERLAND, Walter. **Krippen im Bayerischen National museum**. München: Hirmer Verlag – Bayerischen Nationalmuseum, 2005. 384p.

GOETHE, Joahanm Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1776-1778*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 436p.

GOMBRICH. **História da Arte**. São Paulo: LTC, 2001.

GONÇALVES, Janice. *Como classificar e ordenar documentos de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998. 37p. (Projeto como fazer; v.2).

GORANI, Joseph. Mémoires, secrets et critiques des Cours, des Gouvernements, et des Moeurs des principaux États de I'talie par J.C. Paris, chez Buisson, 1793, 3 voll. Vol.I, pp. 328-335. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 22-23.

GREGORIO, Niccola Morelli. **Biografie degli uomini illustri del regno di Napoli.** Napoli: Ed. Niccola Gervasi, 1822. vol. IX. p. 41-42. *apud* MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. CAJA DUERO. El Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura. Valladolid: Julio Soto Impresor, 2000. p.18.

GRIFFO, Alessandra. **Il presepe napoletano: personaggi e ambienti**. Novara: Instituto Geográfico De Agostini, 1996.

GRILO, Umberto. **Il Presepe Napoletano – dalle origini a San Gregorio Armeno.** Napoli: Salvatore Di Fraia Editore, 1998.

_____. I pastori napoletani del '700 nei musei del mondo. In: SPINOSA, Nicola (org.) **Presepe Napoletano**. Napoli: Franco Di Mauro Editore,1996. p-196-212.

HAGER, Gerog. Die Weihnachtskrippe. München, 1902. p. 101-130. In: MANCINI, Franco**. Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 113-122.

História do Museu dos Presépios (Folder da mostra) São Paulo: SESC Vila Nova entre 15 de agosto e 15 de setembro de 1985

HENRIQUES, Ana de Castro (Org.). **Esculturas de Genero – Presépio e Naturalismo em Portugal.** Lisboa: A. Coelho Dias, S.A., 2010. 79p.

HOWARD L., POOL M. J., ERWITT E., **The Angel tree. A Christmas Celebration. Loretta Hines Howard Collection**. New York, 1994.

IMBRIANI, Eugenio. *Vestiti e coliri nel Regno delle Due Sicilie con Costumi e Vestiture Napolitani disegnati nel 1836 da Carl Jacob Lindström.* Lecce: Capone Editore, 2005. 107p.

JACOBITTI, Gian Marco. ROMANO, Anna Maria (Org). **Il Palazzo Reale di Caserta**. Napoli: Electa Napoli, 1994. 126p.

JONES, Reba. *Handling*. In *The New Museum Registration Methods*. p.45-8.

KOPISCH, august. *Die Präsepein oder Weihnachts-Krippen in Neapel*. Sta in: Gesammelte Werke von A. K., Berlino, Weidmannsche Buchhandlung, 1856, 5 voll. Vol. V, pp. 112-123. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 38-40.

KWASNIK, Elizabeth. "*Foreign Ethnographic Collections Researc Programe*. In *Collections Manegement.* p. 217-8.

LACLOTTE, Michel. *Treasures of the Louvre*. London: Artabras, 1993. 279p.

LA LETERRA di Pietro Summonte. **Napoli Nobilísima**, dicembre 1898. vol. VII., fascicoloXII, p.197 In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimoniance dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.94.

LIGUORI, Giuseppe. Il presepe. Note di storia e di arte. Torre del Greco, 1927. p.44-71. In: **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.158-167.

LONGSTRETH-BROWN, Kittu. *Numbering* In *The New Museum Registration Methods*. p.43-4.

LOPEZ, André Porto Ancona. *Como descrever documentos de arquivo: elaboração de instrumentos de pesquisa*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado, 2002. 64p. (Projeto como fazer; v.6).

MALARO, Marie. *Collection management policies* In *Collections Management* p.11-28.

MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 344p.

_____. *I pastori napoletani del settecento.* Napoli: Franco Di Mauro Editore, 1993. 61p.

_____. **Il presepe Napoletano nella collezione Eugenio Catello**. Firenze: Sadea-Sansoni, 1966.

_____. L'attribuzionismo presepiale. **Napoli Nobilíssima**. III serie, vol. 6. Napoli, 1967.

MANCINI F. (org.). **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Bordoni – Bologna.** Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 1998.

_____. **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Roberto Catello – Napoli.** Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 1999.

_____. **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Scarlato, Napoli**. Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 2000.

_____. **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Filippo Soricelli – Napoli**. Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 2001.

_____. **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Roberto Catello – Napoli. Parte Seconda**. Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 2004.

_____. **Il Presepe Napoletano nel mondo. La raccolta Giuseppe Lembo – Torre del Grecco**. Sorrento: Franco Di Mauro Editore, 2006.Sorrento (NA), 1999.

MARCENARO, Giuseppe; BORAGINA, Piero. *Viaggio in Italia – un corteo magico dal Cinquecento al Novecento*. Milano: Electa, 2001. (Genova, Palazzo Ducale, 31 Marzo-29 Luglio 2001)

MARQUEZ, Emilio Garcia de Castro. *El Pesebre napolitano.* in *GOYA.* Revista de Arte. Madrid: 1990. n.217-218. julio-octubre 1990. p. 57-64.

MASSARI, Stefania (org). **Il presepe popolare**. **La collezione storica dei pastori napoletani del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari**. Roma: Edizioni De Luca, 2001. 46p.

MASTELLONI, Andrea. **Il presepe architettato in nove ragionamenti histórico-morali.** Napoli: Carlo Porsile stampatore, 1689. apud BORRELLI, G. Personaggi e secnografie del Presepe Napoletano. Napoli: Tullio Pironti editore, 2001. p.25-6.

MAYER, Carlo Augusto. Vita popolare a Napoli nell'età romântica. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1948, p. 289-290. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 36.

MIDDIONE, Roberto. La Sezione presepiale. In: SPINOSA, Nicola (org.). **La Certosa e il Museo di San Martino.** Napoli: Ministero per i Beni e le Attività Culturali; Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli e Provincia; Electa Napoli, 2000. p.75

MIGLIACCIO, Luciano. *O Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo*. In: *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: CEIB/EBA/UFMG, 2003. n2, p.19-31.

MIGLIACCIO, Luciano; MIGLIACCIO, Alessandro. As Origens do Presépio. In: WALKER, José Roberto (org.). **O Presépio Napolitano de São Paulo**. São Paulo: Retrato Publicidade, 2002. 141p.
Presépio Napolitano de São Paulo. p. 37-45.

_____.A Tradição do Presépio em Nápoles. In: WALKER, José Roberto (org.). **O Presépio Napolitano de São Paulo**. São Paulo: Retrato Publicidade, 2002. p. 47-59.

MILLIET, Lourdes. **28 anos de luta pela criação de um museu. 1949-1977"** (Relatos obidos no Arquivo do MAS).

MOLAJOLI, Bruno. La scultura nel presepe napoletano del Settecento. Catalogo della mostra a cura di B.M., Napoli, 1950. In MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.299-309.

MORAZZONI, Giuseppe. Il presepe napoletano. Sta in: Dédalo, 1921-22, anno II, pp. 380-404, 462-484. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 140-152.

MORELLI, Mario. Figurette da presepe acquistate per il Museo di San Martino. In: Bolletino d'arte ddel Ministero della Pubblica Instruzione. Serie II, anno II, n 111, settembre, 1923. p. 122-132. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 155-6.

MORISANI, Ottavio. I pastori e l'arte. Il mattino d'Italia, 13 settembre 1950. . in MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 310-311

MOSZYNSKI, Augusto. *Giornale del Viaggio in Italia (1784-1786)*. Manoscritto conservato presso la Biblioteca Czartoryski di Krakòv (n. 676). Pp. 2007, 2071. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 15-16.

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS. *Nacimientos.* Exposición celebrada en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

Madrid: Ediciones Castilla, 1950. Vol.4. Colección Artes Decorativas en España.

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. CAJA DUERO. **El Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura.** Valladolid: Julio Soto Impesor, 2000. 47p.

MUSEO SALZILLO. IGLESIA DE JESÚS. IGLESIA DE SAN ANDRÉS. **Salzillo, testigo de un siglo. Catálogo de exposição**. Murcia: Marzo-Julio, 2007.

MUSEUMS AND GALLERIES COMMISION. *Guidelines for a registration Scheme for museums in the United Kingdom*. In *Collections Management*. p. 35-65.

NAPOLI SIGNORELLI, Pietro. Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia storia ragionata della loro legislazione e policía, delle lettere, del commercio, delli arti e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi. Napoli, Vicenzo Orsini, 1810-11, 8voll. Vol VII, pp. 264-273. In MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.28-30.

NAVARRO, Cristóbal Belda. Francisco Salzillo – La génesis del belén español. In: CAJA MURCIA. **IL Presepio di Salzillo – Fantasia Ispanica di Natale.** Catálogo da Esposizione nel Braccio di Carlo Magno. Città del Vaticano: 12 Febbraio/11Marzo, 1999. p.139-145.

NAVARRO, Cristóbal Belda. RUEDA, Isabel Gómez. Belén y presepe. Donde Dios da su bendición. In: MUSEO SALZILLO. IGLESIA DE JESÚS. IGLESIA DE SAN ANDRÉS. **Salzillo, testigo de un siglo. Catálogo de exposição**. Murcia: Marzo-Julio, 2007 p.339.

NICOLINI, Fausto. Il presepe napoletano. Sta in: Il secolo XX, 1930, n. 57, pp. 6-25. In MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p 179-202.

_____. **Scorribande presepiali**. Napoli, 1957.

NICOLINI, Nicola. Domenico CONFUORTO. Il giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC. Napoli: presso Luigi Lubrano, 1930-1931, 2 voll. VolI, P. 29 In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983.p.4.

ORTIZ, Victor Hugo Limpias. **Cidade de El Alto: uma aproximação à arquitetura e ao urbanismo da nova metrópole altiplânica.** Arquitextos. (acesso www.vitruius.com.br)

PAES, Alexandre Nobre. **O Presépio em Portugal.** Casal de Cambra: Calesdoscópio, 2007. 158p.

_____. Dionísio and Antonio Ferreira and the Madre de Deus crib. In: CARVALHO, Anabela (org.). **The Madre de Deus crib**. Lisboa: Grafisa, 2002. p.33-41.

_____. The Madre de Deus Crib. In: CARVALHO, Anabela (org.). **The Madre de Deus crib**. Lisboa: Grafisa, 2002. p.43-47.

_____. The figures of the Madre de Deus Crib. In: CARVALHO, Anabela (org.). **The Madre de Deus crib**. Lisboa: Grafisa, 2002. p. 49-62.

PAES, Alexandre Nobre (org.). **Presépio da Estrela.** Lisboa: IPCR, 2004. 90p.

PAPALE, Riccardo. Polemica sui pastori. Il mattino d'Italia, 20 settembre 1950. In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 312-313.

PARASCANDOLO, Giuseppe. Mars germanicus: Seu de Felicitate Austriacorum in Regno Neapolitano. Napoli: Typis Bernardi Michaelis Raillard, 1712, pp. 15-16. In: MANCINI, Franco**. Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.5.

_____. Il piccolo santuário d'alcune immagini miracolose e delle reliquie di Gesù Bambino Salvator Nostro. Faenza: Stamperia Imp. Caramele, 1721, p. 34, 37, 46. In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimoniance dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.6-8.

PATRIGNANI, Giuseppe Antonio. Il piccolo santuario d'alcune immagini miracolose e delle relique di Gesù Bambino Salvator Nostro. Faenza, Stamperia Imp. Caramele, 1721. pp. 34, 37, 46. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983.p.6-8.

PATRIMÔNIO NACIONAL. **Navidad en Palacio – Belenes Napolitanos**. Madrid: Patrimônio Nacional, 1999. 52p.

_____. **Navidad en Palacio – De Nazaret a Belén.** Madrid: Patrimônio Nacional, 2000. 47p.

_____. **Navidad en Palacio – El Verbo se hizo Hombre**. Madrid: Patrimônio Nacional, 2001. 59p.

_____. **Nacimiento napolitano del Príncipe Carlos de Borbón.** Madrid: Raycar S.A. Impresores, s.d.

PEZZULLO, Adele. Il nuovo allestimento, dicembre 2002. In: SPINOSA, Nicola (org.). **Il presepe – Le collezioni del Museo di San Martino.** Napoli: Electa Napoli; Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, 2005. (Quaderni di San Martino). p. 10.

PERRONE, Antonio. Cenne Storici sul presepe per A. P. Napoli, Tipografia Fratelli Contessa, 1896. MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 80-93.

PICCOLI CATELLO M (a cura di), *Il Presepe Napoletano*. Napoli 1990

_____. *The art of the Presepio. The Neapolitan Crib of the Banco di Napoli* Collection. Banco di Napoli, 1987.

PICONE, Maria Causa. **Presepi a San Martino**. Napoli: L'Arte Tipográfica, 1964. (Le colezioni sei musei napoletani).

POPE-HENNESSY, Jonh. *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*. London: Phaidon, 2002. 560p.

PORCINI, Vincenzo (org). *Un presepe napoletano del'700.* Napoli: Napoli Nobilissima, 2005. 32p.

PRESEPE ideato e costruito dal Varelli. Galeria Umberto I. n. 8 p.p. isolato A. Napoli (s.n.t. ma Napoli, 1890 c.a.). In MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimoniance dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 71-3.

PROTA-GIURLEO, U. *Un complexo familiare dell sec. XVIII*, in <<Napoli>>, riv. Municipale, 1952. *apud* BORELLI, Gennaro. **Il Presepe Napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p.225.

QUIGLEY, Suzanne. Computerized Systems. In: BUCK, Rebeca, GILMORE, Jean Allman. (org.) **The New Museum Registration Methods.** Washington: American Association of Museums, 1998. 2ed.,2001. p.17-44.

QUINTAVALLE, Ottaviano. Il presepe e I suoi figurinai. Sta in: Cristopoli, dicembre 1934, anno II, pp. 510-517. In: MANCINI, Franco**. Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.244-247.

RAGGIO Olga. **A neapolitan christmas crib from the Loretta Hines Howard collection.** New York: The metropolitan museum of art bulletin, 1976.

RÉAU, Loius. **Iconographie de l'art Chrétien**. Tome II. Iconographie de la Bible – Nouveau Testament.Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

REHFUES, Philipp Josef. *Gemählde von Neapel und seinen Umgebungen.* Zürich, Gessner, 1808. tomo II, pp. 99-101. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.25.

RIVARD, Paul E., MILLER, Steven. *Cataloguing collections – erratic starts and eventual success: a case study*. In *Collections Management*. p. 211- 4.

ROBECK N., *The Christmas Crib (Il Presepe di Natale)*. London, 1937.

SAINT-NON, Jean-Claude-Richard Abbé de. Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et Sicile. Paris: Lafosse, 1781-1785, voll5. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.13.

SANTA MARIA, **Agostinho. Santuário mariano, e História das imagens milagrosas de Nossa Senhora**. Lisboa: Oficina de Antonio Pedrosozo Galrão, tomo II, 1707. p. 446. *apud* PAES, Alexandre Nobre. O Presépio em Portugal. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007. p.10.

SARASAN, Lenore. *Why museum computer projects fail* in *Collections Management*. In *Collections Management*. p. 187-197.

SEGAL, Terry. *Marking*. In *The New Museum Registration Methods*. p.65-93.

SCHLITZER, Franco. *Innocenzo FUIDORO. Gionali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*. Napoli: Società Editrice di Storia Patria, 1934-1943, 4 voll. volI, pp.106, 107; vol IV, pp. 78,79 In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983.p.3-4.

SHARP, Samuel. Lettere dall'Italia. 1765-1766. A descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni.Lanciano, L. Carabba Edittore, 1911, pp. 104-107. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano –**

scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 11-12.

SOMMARIVA, Giulio. Cien «pastores» genoveses para el Ncimiento del Príncipe Carlos de Borbón. In: BOCCARDO, Piero. COLOMER, José Luis. DI FABIO, Clario (org). **España y Génova – obas, artistas y coleccionistas.** Madrid: Fernando Villaverde Ediciones – Fundación Carolina, 2004. p. 223-232.

SOUZA, Ernesto de. *Presépios, o sol, outras louas & etc*. Portugal: Bertrand Editora, 1985. 79p. (Coleção Patrimônio Português).

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLA CAMPANIA. **Il Presepe Cuciniello – Mostra di «pastori» restaurati.** Napoli: L'arte Tipografica Napoli, Museo di San Martino, 1966.

_____. **La colezione Perrone. Napoli,** 1971.

SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DI NAPOLI, *Civiltà del Presepe a Napoli*. Napoli, 1999.

SORRENTINO A., *Un nuovo Presepe nel Museo di San Martino*. In "Napoli", riv. municipale, Napoli, 1933.

SPINOSA, Nicola. *I vedutisti stranieri a Napoli e nel sud dell'Italia*. In: *Viaggio in Italia – un corteo magico dal Cinquecento al Novecento*. p.381-3.

SPINOSA, Nicola (org.) **Presepe Napoletano**. Napoli: Franco Di Mauro Editore, 1996.

_____ (org.). *Il presepe – Le collezioni del Museo di San Martino.* Napoli: Electa Napoli; Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, 2005. (Quaderni di San Martino).

SPINOSA, Nicola (org.). **La Certosa e il Museo di San Martino.** Napoli: Ministero per i Beni e le Attività Culturali; Soprintendenza

per i Beni Artistici e Storici di Napoli e Provincia; Electa Napoli, 2000.

STEFANUCCI, Angelo. Storia del presepio. Roma, Casa Editrice <<Autocultura>>, 1944, pp. 173-221. In MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 278-296.

_____. *Protagonisti del Presepe*. In: Presepio, Roma, n° 38, 1964 *apud* BORRELI, Gennaro. **Il Presepe Napoletano**. Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 33, nota 21.

STRAZZULLO, Franco. *Alle origini dell'iconografia presepiale.* Napoli: Stamperia Metropolitana,1984. 23p.

TELLES, Liberato. **Mosteiro e Igreja da Madre de Deus.** Lisboa: Imprensa Moderna, 1899. p.25-26. *apud*. PAES, Alexandre Nobre. O Presépio em Portugal. Lisboa: Caledoscópio, 2007. p. 51.

TUMIDEI, Stefano (org). Ospiti 14 – Un Presepe Napoletano del Settecento. Ferrara: Direzione dei Musei Civici d'Arte Antica del Comune di Bologna, 1999. 40p.

UN PRESEPE del principio del secolo XVII In: Napoli Nobilíssima, gennaio-febbraio, 1922. Nuova Serie, Vol. III, fascicolo I-II p.31-32. In: MANCINI, Franco. **Il presepe Napoletano. Scritti e testimoniance dal secolo XVIII al 1955**. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.139

VANVITELLI, Luigi. *Lettere 1752-1766*. sta in: *Lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta,* a cura di Franco Strazzullo. Galatina,Congedo Editore, 1976-1977, 3 voll. Vol.I, pp. 90-91; vol.III, pp. 240-241. In: MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 10.

VASARI, *Vite*. Firenze: Sansoni, 1878. ediz. Milanesi, vol III.

WALKER, José Roberto (org.). **O Presépio Napolitano de São Paulo**. São Paulo: Retrato Publicidade, 2002. 141p.

WELLBAUN, Andréa. **O menino Jesus – nas obras do Museu dos Presépios**, sd. s.p

WENTZ, Pnina. Museum information systems: the case for computerization. In: FAHY, Anne.(org.) **Collections Management.** London, NewYork:, routledge, 1995. p. 198-210. (Leicester Readers in Museum Studies).

WOLFFLIN, Heirich. *Conceitos Fundamentais da história da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1984

WOOD, Jeremy. **The Nativity**. London: Scala Books, 1992. 64p. (Themes in Art).

ZANI, Pietro. Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'Abate D. P. Z. Parma: Tipografia ducale, 1819, 29 vol. vol.I. p24-25. In: MANCINI, Franco. **Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 31.