

ELIANA RIBEIRO AMBRÓSIO

**PRESERVAÇÃO DO PRESÉPIO NAPOLITANO
DO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO:
percurso metodológico para a elaboração de um
inventário científico.**

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de
Campinas, como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre em História.

Área de concentração: História da Arte

ORIENTADOR: Prof.Dr. Luciano Migliaccio.

Campinas
IFCH-UNICAMP
2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Am18p

Ambrósio, Eliana Ribeiro

Preservação do Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo: percurso metodológico para a elaboração de um inventário científico / Eliana Ribeiro Ambrósio. - - Campinas, SP : [s. n.], 2006.

Orientador: Luciano Migliaccio.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

**1. Museu de Arte Sacra de São Paulo. 2. Preservação.
3. Presépios – São Paulo (SP). 4. Arte sacra – São Paulo (SP).
5. Catalogação de arte. 6. Arte – Conservação e restauração.
7. Banco de dados. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.**

(cc/ifch)

Palavras – chave em inglês (Keywords): Preservation.

Crib – São Paulo (SP).

Sacred art – São Paulo (SP).

Cataloging of art.

Art – Conservation and restoration.

Databases.

Área de concentração : História da Arte.

Titulação : Mestre em História.

**Banca examinadora : Luciano Migliaccio, Luiz César Marques Filho,
Jens Baungarten.**

Data da defesa : 23/02/2006.

Dissertação defendida e aprovada, em 23 de Fevereiro de 2006,
pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Luciano Migliaccio – Orientador

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho

Prof. Dr. Jens Baungarten

Dedico esta dissertação a meus pais, Melicégenes e Lucia Helena, a meus irmãos, Cristiane, Daniel, Leandro, a minha avó, Lélia e a meu companheiro, Breno que sempre confiaram, apoiaram e torceram por sua realização.

AGRADECIMENTOS

É difícil realizar uma página de agradecimentos sem acabar sendo injusta pela falta de algum nome no cansaço deste final de trabalho. Por isso, 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, ou simplesmente me apoiando quando eu estava desanimada e cansada.

Acima de tudo, gostaria de agradecer a meus pais por priorizar meus estudos desde criança e a meus irmãos Cristiane, Daniel e Leandro por apoiarem e me acompanharem sempre.

Outra pessoa fundamental neste processo, meu companheiro, Breno, que mesmo tendo me conhecido pouco antes do processo seletivo, fez de tudo para que eu viesse prestar a prova, e me ajudou muito em todas as etapas da pesquisa.

Em Campinas tive muita sorte em conhecer (nesta ordem) os amigos Regina Emery, André, Paula, Elaine, Malu, Celinha, Ynaiá; a eles, obrigada pela paciência, companheirismo e auxílio nos momentos difíceis.

Peço desculpas pelas ausências à minha família, minha avó Lélia, meus tios e primos de São Paulo e aos amigos de longa data, Adriana, Ana Carla, Carla, Raquel de Uberlândia, Renata, Viviane, Fabrício, Maria Luiza, de Belo Horizonte e agradeço por serem sempre carinhosos e compreensíveis. Ainda, gostaria de agradecer a Tia Teca e sua família pela acolhida em sua casa no meu primeiro semestre em Campinas.

Outros que colaboraram com meu crescimento acadêmico foram os professores Lucciano Migliaccio, Paulo Külh, Lúgia Eluf e Marcos Tognon que muito mais do que mestres, tornaram-se bons amigos.

Apesar das dificuldades vividas no tempo em que trabalhei no MAC, foi muito bom conhecer a Christiana, a Alicia, o Serginho, o Evandro, a Maria Ângela e principalmente a Cris Cabral. Sua amizade, sua competência profissional e seus valiosos conhecimentos foram de grande valor. Coube a ela a árdua tarefa de revisar o texto e o prazeroso trabalho de transmitir sua experiência com banco de dados, além de ter orientado e participado ativamente na sua elaboração.

No tempo junto a Pinacoteca fiz novos amigos, Valéria, Manuel, Teodora, João e Ana e tive a oportunidade de conhecer a Rita Torquete e a Miriam Sasaki, as quais foram muito prestativas oferecendo o material que possuíam do tempo em que trabalharam com o acervo napolitano, além de preciosas informações.

Gostaria de agradecer a diretora do Museu de Arte Sacra de São Paulo, Mari Marino, por ter disponibilizado o acervo e confiado na proposta do trabalho e a todos seus funcionários pela disponibilidade, auxílio e informações prestados.

Aos funcionários do IFCH pela eficiência e dedicação a tudo que lhes foi solicitado, principalmente ao Junior pelos auxílios e esclarecimentos nos tramites burocráticos.

“Não há dúvidas que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio; mas o adulto, que se vê acossado por uma realidade ameaçadora, sem perspectivas de solução, liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada.”

(BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002. p.85)

RESUMO

A pesquisa partiu da análise documental do exemplar pertencente Museu de Arte Sacra de São Paulo para promover o resgate das informações históricas que permitissem o traçado de diretrizes para sua conservação e preservação. Para tanto, o estudo tratou da revisão da documentação existente junto ao museu, que até o momento não havia sido sistematizada e organizada.

Dado o volume de elementos a serem tratados em conjunto, e com a finalidade de facilitar posteriores acessos à coleção, o acervo ganhou um banco de dados. Este reúne as informações existentes nos diversos tombamentos e nas fichas catalográficas, fornecendo subsídios sobre trocas de acessórios e problemas de conservação, por quê a coleção passou ao longo dos anos, além de contar com registros fotográficos.

ABSTRACT

Based on the analyze of the documents about the Neapolitan crib that belongs to Museu de Arte Sacra de São Paulo, the research intended to put together its historical information to allow create policy for its conservation and preservation. To achieve it's proposed, during the study, all documents that exist in the museum was reviewed and organized.

As lots of records must be treated together, and intending to improve access into the collection, it was designed one database to manage the collection. It puts together the information of the different inventory and cataloguing data, and offers elements of the change of the accessories, conservation problems and photographic records.

SUMÁRIO

RESUMO	11
ABSTRACT	12
INTRODUÇÃO	21
1) PRESÉPIO E NATIVIDADE: panorama histórico	25
1.1) BREVE HISTÓRICO SOBRE SUAS ORIGENS	25
1.2) DESENVOLVIMENTO DO PRESÉPIO EM NÁPOLES	51
A) HISTORIOGRAFIA SOBRE O TEMA	51
b) PRIMÓRDIOS DO PRESÉPIO EM NÁPOLES (ocorrências anteriores ao século XVI)	53
c) PRODUÇÃO QUINHESTISTA	59
d) INOVAÇÕES OCORRIDAS NO SÉCULO XVII	65
e) SETECENTOS: O SÉCULO DO OURO DA PRODUÇÃO NAPOLITANA	80
f) RELATOS DOS VIAJANTES	93
g) TÉCNICA EXECUTIVA DOS MANEQUINS ARTICULADOS	95
h) PRINCIPAIS ARTISTAS ENVOLVIDOS COM A PRODUÇÃO NAPOLITANA DO SÉCULO XVIII	99
i) ILUSTRES PRESÉPIOS NAPOLITANOS	106
2) PERCURSO DA COLEÇÃO PAULISTANA	121
2.1) CORRESPONDÊNCIA TROCADA PARA AQUISIÇÃO DAS PEÇAS	122
a) CENÁRIO	122
b) PEÇAS	133
c) BIBLIOGRAFIA SOBRE O PRESÉPIO	143
2.2) CATALOGAÇÃO DAS PEÇAS EM 1949	145
2.3) DOAÇÃO AO MUNICÍPIO	151
2.4) TRANSFERÊNCIA AO ESTADO	158
2.5) EXPOSIÇÕES	170

2.6) MONTAGEM DO NOVO CENÁRIO	177
3) CATALOGAÇÃO E PRESERVAÇÃO	187
3.1) HISTÓRICO SOBRE A CATALOGAÇÃO DO PRESEPIO NAPOLITANO	187
3.2) SISTEMATIZAÇÃO DO ARQUIVO	194
3.3) DESENVOLVIMENTO DO BANCO DE DADOS	200
3.4) ESTUDO DE CASOS	203
a) PERDA DE DETALHES DAS VESTES	204
b) RETIRADA DE ACESSÓRIOS	208
c) ACRÉSCIMOS DE ACESSÓRIOS	210
d) TROCA DE ACESSÓRIOS	212
e) DEMAIS ACRÉSCIMOS	214
3.5) RECOMENDAÇÕES APLICÁVEIS AO ACERVO DO MAS	216
CONCLUSÃO	219
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	223
ANEXOS	233

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Desconhecido da região de Meuse-Rhine. <i>Natividade</i>	26
FIGURA 2 – Giotto. Presépio de Grecio, de A vida de São Francisco	29
FIGURA 3 – Nicola Pisano. Anunciação e Natividade, detalhe do púlpito do batistério de Pisa	31
FIGURA 4 – Detalhes dois dos mais antigos presépios	33
FIGURA 5 – Jacopo Bellini. Natividade	34
FIGURA 6 – Rogier van der Wyden. Natividade	36
FIGURA 7 – Robert Campin. Natividade	36
FIGURA 8 – Menino Jesus de cera em um Berço dourado	40
FIGURA 9 - Cena da adoração dos Magos seguida pelo cortejo	42
FIGURA 10 – Gentile da Fabriano. Adoração dos Magos	42
FIGURA 11 - Exemplo da inserção de anacronismos nas cenas	43
FIGURA 12 – Benozzo Gozzoli. Viagem dos Magos	43
 FIGURA 13 – Três obras do século XV, período de grande desenvolvimento da terracota policromada na Itália central	44
FIGURA 14 – Presépio quatrocentista de Federico Brandani	45
FIGURA 15 - Presépio do Convento de las Capuchinas, Palma de Maiorca	47
FIGURA 16 – Anjo barroco com vestes de seda bordada a ouro	47
FIGURA 17 – Presepio Cuccinello 1879. Museo Nazionale di San Martino	50
FIGURA 18 – Imagens realizadas pelos Alemanni para S. Giovanni a Carbonara	59
FIGURA 19 - Presépio de Igreja S. Giovanni a Carbonara	59
FIGURA 20 – Giovanni Angelo Montorsoli e Bartolommeo Ammanati. Munumento de Sanazzaro	62
FIGURA 21 – Presépio cincocentesco pertencente ao Convento de Santa Chiara, Nápoles	65
FIGURA 22 – Presépio realizado pelo Esculápio na Igreja della Duchesca em 1627	67
FIGURA 23 - Primeiros conjuntos articulados	69
FIGURA 24 – Presépio da Igreja de S. Maria in Portico exposto na Capela Palatina de Nápoles em 1961	73
FIGURA 25 – Figuras realiadas por Piertro Ceraso	75
FIGURA 26 – Jusepe de Ribera, O Cambaio	77
FIGURA 27 – Francesco Solimena, Massacre dos justinianos em Chios	77

FIGURA 28 – Luca Giordano, São Francisco Xavier e São Francisco Borgia _____	77
FIGURA 29 – Michele Perrone, Velha com papeira _____	78
FIGURA 30 – Aniello Perrone. Aparolado _____	78
FIGURA 31 – Aniello Perrone, Pastor em adoração _____	78
FIGURA 32 – Figuras setecentescas pretencentes ao presépio da Igreja de S. Chiara _____	81
FIGURA 33 – Representantes da dinastia dos Bourbons _____	82
FIGURA 34 – Cenografia do presépio napolitano _____	87
FIGURA 35 – Esboço plástico para a cenografia do presépio napolitano _____	87
FIGURA 36 – Vista de Nápoles e seus arredores _____	88
FIGURA 37 – Louis-Jean Desprez. Interior da Catedral de San Gennaro, em Nápoles no dia da festa do Santo _____	89
FIGURA 38 – Louis-Jean Desprez. Procissão da Virgem no interior da Igreja de San Filippo Néri, em Nápoles _____	89
FIGURA 39 – Cena da Taberna. Convento de Santa Chira, Nápoles _____	89
FIGURA 40 – Tamburelo _____	89
FIGURA 41 – Tarantela _____	90
FIGURA 42 – Giovanni Battista Lusieri. Camponesa com paisagem de Maddaloni ao fundo _____	90
FIGURA 43 – Giovanni Battista Lusieri. Camponês com paisagem de Campi Flegrei ao fundo _____	90
FIGURA 44 – Filippo Falciatore. Cena da vida cotidiana no Largo di Castelo _____	91
FIGURA 45 – Cenas da vida cotidiana nos presépios napolitanos _____	92
FIGURA 46 – Detalhe do processo construtivo das peças _____	98
FIGURA 47 – Lorenzo Vaccaro _____	100
FIGURA 48 – Matteo Bottiglieri _____	100
FIGURA 49 – Felice Bottiglieri _____	100
FIGURA 50 – Lorenzo Mosca _____	102
FIGURA 51 – Lorenzo Mosca _____	102
FIGURA 52 – Giuseppe Sanmartino _____	102
FIGURA 53 – Giuseppe Sanmartino _____	102
FIGURA 54 – Angelo Viva _____	102
FIGURA 55 – Salvatore di Franco _____	102
FIGURA 56 – Salvatore di Franco _____	102
FIGURA 57 – Nicola Somma _____	102
FIGURA 58 – Giuseppe Gori _____	104
FIGURA 59 – Francesco Celebrano _____	104
FIGURA 60 – Camilo Celebrano _____	104
FIGURA 61 – Nicola Vassalo _____	105

FIGURA 62 – Saverio Vassalo	105
FIGURA 63 – Francesco Gallo	105
FIGURA 64 – Tommaso Schettino	106
FIGURA 65 – Francesco Gallo	106
FIGURA 66 – Giuseppe de Luca	106
FIGURA 67 – F. Viva. Representação de uma cena do presépio pertencente aos Torres	109
FIGURA 68 – Presépio que pertencera a Sdanhi. Natività	114
FIGURA 69 – Presépio que pertencera a Sdanhi. Natività	114
FIGURA 70 – Sebastiano Fergola. Cena do presépio real de 1844	117
FIGURA 71 – Scarabatolla	118
FIGURA 72 – Vitrine contendo a cena da Natividade	118
FIGURA 73 – Vitrine com cena pastoril realizada pelo colecionador Antonio Perrone no séc XIX.	118
FIGURA 74 – Esboço da volumetria do cenário, década de 50	150
FIGURA 75 – Detalhes da montagem do cenário, década de 50	150
FIGURA 76 - Cenário da primeira montagem na Galeria Prestes Maia, década de 50	151
FIGURA 77 – Localização do Museu dos Presépios no Ibirapuera	154
FIGURA 78 – Montagem realizada na Marquise do Ibirapuera, década de 1970	158
FIGURA 79 – Foto geral das caixas acondicionadas no corredor do convento	167
FIGURA 80 – Folder da mostra <i>História do Museu dos Presépios</i>	171
FIGURA 81 – Exemplo de folders das mostras anuais	171
FIGURA 82 – Detalhe da planta da exposição realizada no Memorial da América Latina	173
FIGURA 83 – Vistas da mostra	173
FIGURA 84 – Folder da Mostra Presépios, Pavilhão Manuel da Nóbrega, 1996	174
FIGURA 85 – Montagem da exposição	174
FIGURA 86 – Exemplos de degradações observadas durante a montagem no Ibirapuera	175
FIGURA 87 – Detalhes da mostra	176
FIGURA 88 – Plantas da montagem de 1999	181
FIGURA 89 – Detalhes da montagem	182
FIGURA 90 – Detalhe da maquete em processo final de acabamento com a inserção de alguns personagens para o ajuste das cenas	182
FIGURA 91 – O cenógrafo responsável pela montagem, Silvio Galvão, realizando os últimos ajustes	182

FIGURA 92 – Algumas cenas do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo_____	184
FIGURA 93 – Alguns personagens do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo_____	185
FIGURA 94 – Fluxograma representando as etapas das atividades durante a sistematização da documentação_____	198
FIGURA 95 – Foto italiana_____	204
FIGURA 96 – Foto realizada no Brasil na década de 50_____	204
FIGURA 97 – Foto italiana_____	205
FIGURA 98 - Foto realizada no Brasil na década de 50_____	205
FIGURA 99 - Detalhe da camisa listrada, observada na foto italiana_____	205
FIGURA 100 – Foto realizada durante os estudos catalográficos_____	205
FIGURA 101 – Foto da peça inserida na nova montagem_____	205
FIGURA 102 – Foto italiana_____	206
FIGURA 103 – Foto realizada no Brasil na década de 50_____	206
FIGURA 104 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998_____	206
FIGURA 105 – Foto italiana_____	207
FIGURA 106 – Foto realizada no Brasil na década de 50_____	207
FIGURA 107 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998_____	207
FIGURA 108 – Foto da peça inserida na nova montagem_____	207
FIGURA 109 – Foto italiana._____	208
FIGURA 110 – Foto realizada no Brasil na década de 50_____	208
FIGURA 111 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998_____	208
FIGURA 112 – Foto da peça inserida na nova montagem_____	208
FIGURA 113 – Foto italiana_____	209
FIGURA 114 – Foto realizada no Brasil na década de 50_____	209
FIGURA 115 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998_____	209
FIGURA 116 – Foto italiana_____	210
FIGURA 117 – Foto realizada no Brasil na década de 50_____	210
FIGURA 118 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998_____	210
FIGURA 119 – Foto da peças inserida na montagem atual_____	210
FIGURA 120 – Foto italiana_____	211
FIGURA 121 – Foto realizada no Brasil na década de 50_____	211
FIGURA 122 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998_____	211
FIGURA 123 – Foto italiana_____	212
FIGURA 124 – Foto realizada no Brasil na década de 50_____	212
FIGURA 125 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998_____	212
FIGURA 126 – Foto da peça na montagem atual_____	212
FIGURA 127 – Foto italiana_____	213
FIGURA 128 – Foto realizada no Brasil na década de 50._____	213
FIGURA 129 – Foto da peça na montagem atual_____	213

FIGURA 130 – Foto italiana	214
FIGURA 131 – Foto realizada no Brasil na década de 50	214
FIGURA 132 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998	214
FIGURA 133 – Foto italiana	215
FIGURA 134 – Foto realizada no Brasil na década de 50	215
FIGURA 135 – Formulário de abertura do banco de dados formulado para o acervo napolitano	235
FIGURA 136 – Formulário contendo o índice com o significado da cor de cada um dos formulários	235
FIGURA 137 – Formulário contendo botões para a realização de pesquisas sobre: aquisição da peças, autor, peças do acervo, categoria das peças e numero da ficha do MAS	235
FIGURA 138 – Relacionamentos criados para a confecção do banco de dados	236
FIGURA 139 – Formulário simplificado da ficha catalográfica do acervo	236
FIGURA 140 – Formulário contendo dados da presença da peça em alguma mostra. Este é visualizado a partir do menu principal ao clicar no botão Exposições	237
FIGURA 141 – Formulário contendo dados da presença da peça em alguma publicação. Este é visualizado a partir do menu principal ao clicar no botão Bibliografia	237
FIGURA 142 – Ficha catalográfica visualizada dentro do formulário Acervo Completo , acessado a partir do menu principal	238
FIGURA 143 – Informações a cerca das classificações anteriores visualizadas dentro do formulário Acervo Completo , acessado a partir do menu principal	238
FIGURA 144 - Informações a cerca dos complementos visualizados dentro do formulário Acervo Completo , acessado a partir do menu principal	239
FIGURA 145 - Informações a cerca das fotos produzidas nos diversos inventários visualizadas dentro do formulário Acervo Completo , acessado a partir do menu principal	239
FIGURA 146 - Informações a cerca do estado de conservação das peças e das intervenções de restauro visualizadas dentro do formulário Acervo Completo , acessado a partir do menu principal	240
FIGURA 147 - Informações a cerca de detalhes da ficha do MAS visualizados dentro do formulário Acervo Completo , acessado a partir do menu principal	240
FIGURA 148 - Informações a cerca de dados sobre a presença da peça em alguma mostra visualizados dentro do formulário Acervo Completo , acessado a partir do menu principal	241

FIGURA 149 - Informações a cerca de dados sobre a presença da peça em alguma publicação visualizados dentro do formulário ***Acervo Completo***, acessado a partir do menu principal_____241

INTRODUÇÃO

O Presépio Napolitano localizado no Museu de Arte Sacra da cidade de São Paulo, adquirido em 1949, pelo grande patrocinador, incentivador e criador da Bienal de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho, é uma obra de grande importância tanto por ser um autêntico representante deste gênero presepista que se desenvolveu em Nápoles no século XVIII, quanto pela influência que exerceu aqui no Brasil como a obra incentivadora para a criação do Museu do Presépio em 1970.

O ponto de partida para as discussões que se seguem surgiram das dificuldades em se conseguir dados históricos sobre a coleção no princípio da pesquisa. Como este acervo não possuía um arquivo sistematizado, a maioria das informações advinha de relatos de pessoas que em algum momento estiveram envolvidas em seus trabalhos. Daí a necessidade de um extenso estudo arquivístico.

Concomitantemente ao trabalho com o acervo, a investigação histórica desenvolveu-se em dois momentos: uma revisão bibliográfica sobre o tema e um levantamento do percurso histórico da coleção paulistana. Estes estão dispostos no primeiro e segundo capítulo respectivamente.

O primeiro capítulo inicia-se com um breve histórico sobre a representação da natividade e o surgimento dos presépios em vários centros europeus, procurando apenas introduzir o tema, mas sem avançar em seus aspectos. De fato, o aprofundamento deste assunto seria o corpus para uma outra pesquisa e não diz respeito à extensão de nosso estudo. Já que nosso objetivo é tratar especificamente da produção napolitana, focamos a revisão bibliográfica sobre sua tradição e seus principais mestres. Esta parte da dissertação é de grande relevância, pois fornece subsídios para uma melhor

compreensão do conjunto paulistano. Ademais, procura preencher uma lacuna num universo carente de volumes nas bibliotecas brasileiras. 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.

No que concerne a história do acervo, levantamos documentos desconhecidos da instituição responsável pela coleção, o Museu de Arte Sacra de São Paulo, em especial às cartas trocadas por Ciccillo com seu advogado na Itália quando da aquisição das peças; além de termos resgatados em seu *‘arquivo-morto’*, dados existentes sobre antigos restauros e documentos que permitiram elucidar a relação figura/acessórios.

Após um extenso trabalho de levantamento e busca documental, pudemos finalmente organizar um histórico do conjunto. Neste momento, percebemos que a própria forma como o arquivo encontrava-se, desorganizada e dispersa em dois locais distintos (Fundação Bienal de São Paulo e Museu de Arte Sacra de São Paulo), era um reflexo das dificuldades enfrentadas ao longo de sua existência. Analisando sua história, notamos que durante anos seus responsáveis lutaram para obter um local definitivo que oferecesse condições expositivas adequadas. Apesar dos empenhos despendidos, na maioria das vezes, estas tentativas foram frustradas e por um longo tempo, as peças ficaram encaixotadas. Somente em 1999, com a reforma da antiga residência do Capelão do convento da Luz, que elas ganharam um espaço permanente respaldado por condições museológicas adequadas.

De fato, os percalços porquê esta coleção passou refletem os problemas enfrentados pela maioria dos museus e instituições culturais do país. Em

geral, a falta de verbas e incentivos, e os descasos com os aspectos da cultura acabam por colocar em risco, tanto os aspectos físicos, como as facetas históricas das coleções.

Assim, o conjunto paulistano acabou se tornando o ponto de partida para discussões a respeito de problemas catalográficos em acervos e sua preservação. Entretanto, vale ressaltar, que este estudo não pretendeu esgotar a problemática, já que o objetivo desta pesquisa não era abordar e nem aprofundar questões da ciência da informação. Na verdade, este trabalho buscava ser um suporte para que pudéssemos principiar os estudos sobre o acervo e assim levantar os aspectos relevantes para futuros trabalhos de restauro, além de diretrizes para sua conservação e preservação.

A princípio, pretendíamos realizar uma primeira etapa teórica através da obtenção de dados nos arquivos do museu e do estudo bibliográfico sobre o assunto. Durante esta fase, faríamos um levantamento das peças, abordaríamos a questão de suas autorias e revisariamos seu estado de conservação com o intuito de produzir um relatório técnico que pudesse viabilizar futuros projetos de restauro.

Entretanto, esta primeira etapa acabou sofrendo algumas modificações metodológicas quando começamos a analisar os arquivos e nos deparamos com grupos dispersos de documentos que não estavam organizados e necessitavam ser sistematizados. Tratava-se de fichas catalográficas antigas, procedentes de vários inventários realizados desde a chegada das peças. Em cada uma delas havia registros diversos, de modo que as informações a cerca do número de tombo e dos acessórios estavam desconstruídas.

Diante desta situação, resolvemos modificar o foco de nossa proposta inicial e nos aprofundar na análise do arquivo. Assim, a problemática

tratada passou a ser a metodologia necessária para inventariar a coleção, de modo a resgatar seu potencial histórico, disponibilizando informações seguras. Para tanto, foi elaborado um relatório inicial o qual recuperava todo o percurso porquê este acervo passou (restauros, montagens, troca de peças e cenas). Este foi confrontado com as diversas imagens fotográficas existentes para o estabelecimento de parâmetros concretos sobre cada uma das peças, em especial às figuras humanas.

Dos relatos orais, sabíamos que muitos dos acessórios foram trocados entre as figuras durante as diversas montagens, embalagens e catalogações. Assim, o propósito deste estudo foi estabelecer quais eram os acessórios corretos de cada figura, para que a iconografia das peças fosse resgatada. Dado o volume de informações a serem tratadas em conjunto, e com a finalidade de facilitar posteriores acessos à coleção, o acervo ganhou um banco de dados. Além de conter detalhes fotográficos dos exemplares, dados sobre trocas de acessórios e problemas de conservação, este reúne as informações existentes nos diversos tombamentos e nas fichas catalográficas. Assim, ele se torna uma ferramenta facilitadora para a divulgação do acervo, pois permite fácil acesso e intercâmbio das informações tanto para o público quanto para outras instituições, e é a grande contribuição oferecida por esta pesquisa.

1) PRESÉPIO E NATIVIDADE: panorama histórico

1.1) BREVE HISTÓRICO SOBRE SUAS ORIGENS

O conceito de presépio como escultura móvel desenvolve-se no início do século XII, após os acontecimentos da noite franciscana de Greccio. Todavia, é impossível escrever sobre a História do presépio sem mencionar as primeiras manifestações da representação da natividade e seu desdobramento iconográfico.

A palavra **presépio** origina-se do latim *praesepe* que significa manjedoura, local no qual Cristo nasceu segundo o Evangelho de São Lucas. Aliás, poucas são as narrativas bíblicas existentes sobre a *Natividade* e a *infância de Cristo*. Nos Evangelhos de São Mateus e São Lucas é que vamos encontrar 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*. Sobre o Nascimento de Jesus, 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 presépio¹; porque não havia lugar para eles na hospedaria*”.

Com a difusão do cristianismo, cada vez mais, a cena da natividade passou a ser representada e ganhou novos detalhes na imaginação dos artistas. Dados aos escassos detalhes sobre a Noite Santa nos evangelhos canônicos, a difusão destes novos elementos dentro da tradição popular ocorreu através dos evangelhos apócrifos.

¹ Manjedoura, em latim *praesepeum*.

Inicialmente, as primeiras evocações da cena da natividade limitavam-se à adoração de evocações da manjedoura². Por volta de 550, a iconografia da natividade sofre um incremento (Fig.1) e a cena passa a incluir o auxílio prestado à Virgem pela parteira³. Desde então, Maria aparece estendida em seu leito, sendo aparada pela parteira e ao seu redor estão José, boi e burro. Este esquema pode ser apreciado no relevo em marfim de meados do século VI presente na cadeira do Bispo Maximiano, na Catedral de Ravena.



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.

As presenças do boi e do burro ao lado da manjedoura 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”* e do texto em

² 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 fosse cultuada durante a missa da noite de Natal.

³ WOOD, Jeremy. *The Nativity*. .p. 9.

Hebraico de Habacuc (Hc 3,2) “*no meio de dois animais será conhecido*”, no Antigo Testamento. De acordo com a *Lenda Dourada*, (livro que contém diversas histórias sobre a vida de Cristo e dos Santos e que foi compilada no final do século XIII por Jacabus de Voragine) a inclusão do boi e do burro nos acontecimentos da Noite Santa possuiria a seguinte explicação: Maria teria ido a Belém no lombo do burro e José levaria 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.

Já a presença da parteira junto a Maria é relatada parte no Protoevangelho de Tiago e parte na *Lenda Dourada*. Quando Maria estava próxima de dar à Luz São José foi ao encontro de uma parteira para auxiliá-la com o parto. 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 chamas⁴.

Após o século VIII, as cenas do nascimento e ressurreição de Cristo passam a serem 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 presepiar contendo o cortejo dos Magos, pastores e anjos, pois forneceram elementos plásticos e teatrais à cena da natividade. Ainda, foi através destas representações que se iniciou a

⁴ Durante a reforma e a contra-reforma, esta crença foi reprovada pelos teólogos e apesar de sua popularidade, teve que ser abandonada das representações artísticas.

mistura do sagrado e do profano, ou seja, dos personagens sacros com os tipos vindo do povo⁵.

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 alguns locais, com a presença de poucos anjos. Ao ser anunciado o nascimento de Cristo, o povo e o clero glorificavam-no; ao final da missa, alguns fiéis vestidos de pastores realizavam oferendas e a todos era recomendada a difusão da boa nova. A dramatização continuava, posteriormente, 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 buscavam pelo Rei dos reis que fora anunciado pelo aparecimento de uma estrela. Neste momento, a cortina era aberta e a cena da Noite Santa revelada. Então, os magos de joelhos ofereciam ao menino ouro, mirra e incenso⁶.

Com o passar do tempo, a religiosidade deste tipo de espetáculo acabou enfraquecendo-se e se contaminando com as tradições populares. Em 1207, atendendo aos protestos dos clérigos, o papa Inocêncio III, acabou por proibir tais dramatizações litúrgicas dentro da Igreja.

Apesar do veto de Inocêncio III, no ano de 1223, São Francisco de Assis pediu ao papa Honório III a dispensa de tal proibição para reviver ao ar livre, em uma gruta próxima à cidade Greccio, os acontecimentos da Noite Santa. Inspirado nas antigas encenações medievais, ele montou dentro da gruta uma manjedoura, colocou feno e os animais, mas extinguiu da cena os personagens da Sagrada Família (descartando a presença de atores para

⁵ GARGANO, Pietro. *O presépio – oito séculos de história, arte e tradição*. p.10.

⁶ MIGLIACCIO, Luciano; MIGLIACCIO, Alessandro. *As Origens do Presépio*. in *Presépio Napolitano de São Paulo*. p. 37-45.

encenar a Virgem, São José e o menino). Na noite do dia 24 de Dezembro, os habitantes foram chamados à subir a gruta; lá o cardeal Ugolino, Conde de Segni, celebrou uma missa e em seguida, o santo falou aos fiéis sobre o Evangelho da natividade de Cristo. Neste momento, com lágrimas nos olhos, chorou os sofrimentos do Salvador e por milagre viu o menino Jesus surgir na palha e lhe estender os braços. Em êxtase, São Francisco abaixou-se para tomá-lo nos braços e muitos dos presentes também presenciaram o milagre.

Desde 1986, São Francisco é considerado o patrono Universal do presépio. 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.



FIGURA 2 – Giotto. Presépio de Greccio, 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 Giotto a Leonardo*. São Paulo: Cosac & Naif., 2002. vol 2. p. 51.

Cerca de setenta anos depois de seu ocorrido, a noite de Greccio foi retratada por Giotto (1250-) no décimo terceiro afresco do ciclo que ele realizou na Basílica Superior de Assis. De fato, esta 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 é articulada em primeiro plano e o espectador pode dialogar no mesmo nível das figuras, aproximando-se do acontecimento e entrando na composição pictórica como se fosse parte integrante da mesma. Assim, o campo pictórico torna-se uma continuidade de seu próprio espaço. As formas das figuras também contribuem para dar este efeito tátil. Elas já não são mais ícones etéreos, e sim, formas robustas, carnaís, com massa corporal.

Neste ponto, podemos traçar um paralelo com as esculturas de Nicola Pisano (-1278). Após sua estada em Roma, aonde entrara em contato com as esculturas clássicas, Nicola foi morar na Toscana, terra natal de Giotto. Através de seus estudos romanos e na inspiração que recebera da arte gótica do norte da Europa, ele abandonaria o caráter rígido e estilizado da produção local, caminhando na busca de soluções formais que retratassem convincentemente a plasticidade humana.

Na Toscana⁷, ele incorporaria outros elementos a seu trabalho. Em seu púlpito para o Batistério de Pisa (1260), ele não só se antecipou ao Renascimento, aperfeiçoando a representação escultórica através de seus

⁷ 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 Robia, Andrea Della Robia e Antonio Rosselino. Os presépios mecânicos são outra tipologia particular desta 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 Médicis, na qual utilizou o artifício cênico de projetar sombras como em uma lanterna mágica. Posteriormente, os artistas presepeistas 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

estudos da Arte Romana, como também, trouxe elementos profanos para as cenas sacras; este é “*de certo modo um verdadeiro presépio, onde o sagrado, pode dizer-se, parece ceder lugar ao profano.*”⁸. 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 ele fala sobre 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.”*⁹



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.

⁸ GARGANO, Pietro. *O presépio – oito séculos de história, arte e tradição*. p. 38

⁹ GOMBRICH. *História da Arte*. p.148

Apesar do resultado final de seu relevo ainda estar repleto da tradição medieval, esta obra tem particular interesse, pois foi a primeira do gênero a ser assinada por um artista de renome.

Se contrapusermos as pinturas de Giotto, com as esculturas de Nicola Pisano poderemos compreender como nesse 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. Neste 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 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 ...”¹⁰

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 caminhar em direção a uma representação autônoma e móvel.

¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. 3 vol. p.45.

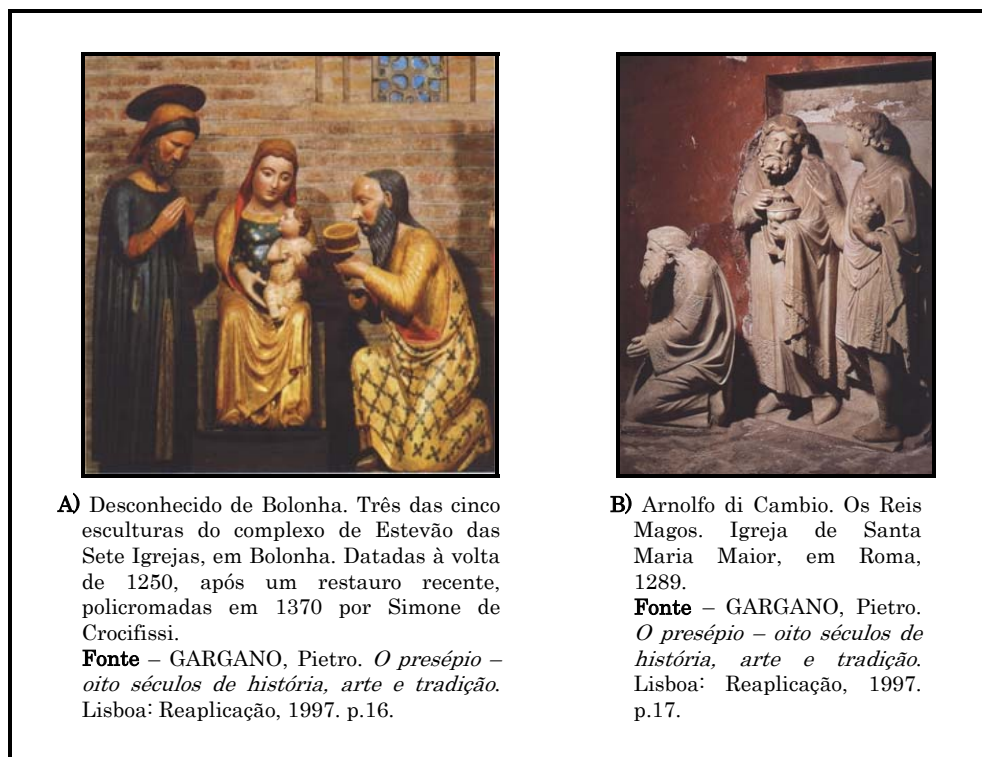


FIGURA 4 – Detalhes dois dos mais antigos presépios.

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.

Atualmente, existe uma polêmica se o presépio de Arnolfo seria realmente o mais antigo. Durante um restauro recente, as estátuas, em madeira policromada de um entalhador desconhecido, pertencente ao complexo de Santo Estevão das Sete Igrejas, em Bolonha, foram datadas por volta de 1250. Até então, estas esculturas eram conhecidas pela policromia de Simone de Crofissi feita em 1370. Esta nova datação faria delas o mais antigo dos presépios. Para minimizar a polêmica, Gargano 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.”¹¹ 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”.¹²

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.



FIGURA 5 – Jacopo Bellini. Natividade. Gravura em metal, 28 x 42 cm. Louvre, Paris.
Fonte – WOOD, Jeremy. *The Nativity*. London: Scala Books, 1992. p. 32.

Em 1340, o pintor florentino Taddeo Gaddi¹³, ao decorar um armário da Sacristia franciscana de *Santa Croce de Florença*, pintou uma cena

¹¹ GARGANO, Pietro. *O presépio – oito séculos de história, arte e tradição*. p.11.

¹² Ibidem. p.11

¹³ 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.

inusitada da natividade, na qual Maria, de joelhos, cobria maternalmente Jesus, enquanto José, também de joelhos, orava e alguns pastores adoravam o menino. Em 1359, Andrea di Cione realizou um painel de mármore em baixo-relevo seguindo este novo esquema iconográfico.

A natividade pintada por Robert Campin (Dijon, Musée de la Ville) é um exemplo da fusão deste novo esquema com a tradição anterior. 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. Esta específica parte 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 acesa para a virgem*”¹⁴. Ainda, estavam presentes na cena de Campin os elementos iconográficos da tradição anterior, ou seja, as duas parteiras, os pastores, os animais e alguns anjos.

¹⁴ WOOD, Jeremy. *The Nativity*. p. 15.



FIGURA 6 – Rogier van der Wyden. Natividade. Paineel central do altar de Bladelin. Paineel à óleo, 91 x 89 cm. Staatliche Museen, Berlim – Dahlem.
Fonte – WOOD, Jereny. *The Nativity*. London: Scala Books, 1992. p. 20.



FIGURA 7 – Robert Campin. Natividade. Paineel 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.

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 Jacopone da Todi (1230-1306), conhecido como Jacopo Benedetti; 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. Além disso, 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 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 estes 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. A mistura de elementos profanos diminuía a religiosidade dos espetáculos e em nada agradava aos interesses da Igreja. Com o intuito de competir com esta tradição popular, ela passou a favorecer a realização dos presépios nas igrejas e nas casas dos fiéis.

Apesar das encenações com bonecos terem sido condenadas pela Igreja, elas continuaram a ser utilizadas nos conventos e 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, e também do desenvolvimento de um modelo antepassado dos presépios, o *groupe*, no século XIV¹⁵. Na Baviera, logo após a chegada dos franciscanos, tem-se notícia da representação da cena da natividade no convento de Füssen em 1252¹⁶. Estes são alguns exemplos que demonstram como a atividade franciscana rapidamente espalhou-se pela Europa e com ela os encantos místicos da natividade. Nesta 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 gótico¹⁷. Segundo estudiosos, elas teriam sido 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

¹⁵ GARGANO, Pietro. *O presépio – oito séculos de história, arte e tradição*. p. 88.

¹⁶ Ibidem p. 94.

¹⁷ Ibidem p. 11-2.

móveis de que se tem conhecimento na Polônia¹⁸. Todavia, seu particular interesse para a História dos Presépios advém do fato delas possuírem olhos de vidro, técnica que será recorrentemente empregada na imaginária barroca e em especial, nos presépios napolitanos.

Em fins 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 Itália¹⁹.

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 statueta 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 bendizione sulla casa.”*²⁰

Borrelli concorda que, a partir deste 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 exemplifica “*Também há notícia de presépios, em 1324, na capela*

¹⁸ Ibidem p. 98.

¹⁹ Ibidem p. 12.

²⁰ STEFANUCCI *apud* BORELLI, *Il presepe napoletano*. p. 33.

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.”²¹

O 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, “*A primeira oficina de um **santonnier** foi aberta em Marcelha. Em 1519, um certo Jean Delasert, da Provença, vendia imagens para presépios por 19 florins.*”²²

Ainda países baixos, por volta do século XIV, surgiu uma forma lúdica e interativa de se representar a natividade. Tratava-se de um berço, o qual possuía uma corda, permitindo que o menino²³ fosse embalado. 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 deste costume na França, Alemanha, Polônia e no Norte da Itália. Em Bruges, sabe-se que as freiras tinham o hábito de orar em frente a berços como estes e ao final, embalar suavemente o menino²⁴.

²¹ GARGANO, Pietro. *O presépio – oito séculos de história, arte e tradição*. p. 10.

²² Ibidem p.89.

²³ Nestas representações, geralmente, a figura do menino era feita em cera.

²⁴ 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, é registrado na Áustria. Desde o século X, em Salzburgo, 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 manjedoura²⁵.

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 procuravam incorporar novos elementos aos seus presépios, criando uma verdadeira competição entre si.

A presença de elementos da vida cotidiana junto aos temas sacros não surgiu somente através destas representações teatrais. 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, temos a presença de seguidores de Caravaggio que

²⁵ GARGANO, Pietro. *O presépio – oito séculos de história, arte e tradição*. p. 91.

introduziram na cidade uma pintura religiosa permeada de mendigos, personagens constantemente presentes na vida urbana napolitana.

Esta variabilidade proporcionada pelo Renascimento levou a pintura e a representação presepiial a traçarem soluções plásticas diversas. Nesta 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. Este 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 é retratado como um dos magos. De igual interesse, são os quadros: o *Retábulo Quaratesei* (1423), de Gentile de Fabriano, a “Jornada dos Magos a Belém” de Benozzo Gozzolli e a “Adoração dos Magos” de Sandro Botticelli, 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) 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 Giotto a Leonardo*. São Paulo: Cosac & Naif., 2002. vol 2. p. 161.



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

FIGURA 9 - Cena da adoração dos Magos seguida pelo cortejo. Vele ressaltar a inserção de elementos exóticos, como o pavão da cena de Fippi.



FIGURA 10 – Gentile da Fabriano. Adoração dos Magos. Têmpera sobre madeira, 1423, 300 x 282 cm, Galleria degli Uffizi, Florença.
Fonte - WOOD, Jerey. *The Nativity*. London: Scala Books, 1992 .p. 45.



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 Uffizi, Lorença.

Fonte - WOOD, Jereny. *The Nativity*. London: Scala Books, 1992 .p. 45.

FIGURA 11 - Exemplo da inserção de anacronismos nas cenas. A esquerda a figura do Rei da Inglaterra e a direita, autoretrato do pintor e inserção de representantes da dinastia dos Médices.



FIGURA 12 – Benozzo Gozzoli. Viagem dos Magos. Afresco, 1459, Palácio Médici-Riccardi, Florença.

Fonte - ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana – De Giotto a Leonardo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. vol 2. p. 273.

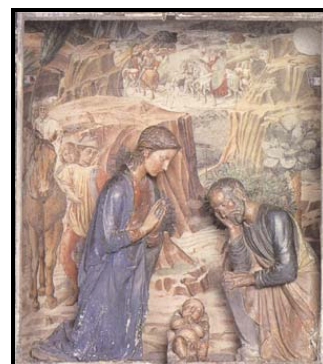
Paralelamente, a produção de presépios trabalhou no sentido de organizar os planos e tamanhos das figuras nas cenas. Como as figuras ganharam autonomia, tinha-se que elaborar a sua distribuição ao longo da profundidade do cenário. Assim, geralmente, a sagrada família, que possuía uma dimensão próxima ao natural²⁶, 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.



A) Andrea della Robbia.
Adoração do Menino. La
Verna, santuario.



B) Guido Mazzoni. Madonna della Pappa.
Modena, Catedral.



C) Natividade da escola de
della Robbia com afresco de
Benozzo Gozzoli..

FIGURA 13 – Três obras do século XV, período de grande desenvolvimento da terracota policromada na Itália central.

Fonte – GARGANO, Pietro. *O presépio – oito séculos de história, arte e tradição*. Lisboa: Reaplicação, 1997. p.18.-9

²⁶ Com personagens com dimensões próximas a 135 cm.



FIGURA 14 – Presépio quatrocentista de Federico Brandani. Oratório de San Giuseppe, Urbino. As imagens em tamanho natural conservam a coloração esbranquiçada do estuque.

Fonte – GARGANO, Pietro. *O presépio – oito séculos de história, arte e tradição*. Lisboa: Reaplicação, 1997. p. 28-9.

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’²⁷. Tratava-se de uma miniatura cênica da Palestina, na qual as cenas do evangelho desenvolviam-se a partir da natividade. Na verdade, este recurso foi um fenómeno 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 chegou a ser 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

²⁷ GARGANO, Pietro. *O presépio – oito séculos de história, arte e tradição*. p. 37.

perder suas peculiaridades. Para se ter uma idéia da força destruidora instalada, o presépio em ouro oferecido em 1489 pelo Bispo de Borgonha à Catedral de Utrecht fora derretido para ser utilizado na confecção de moedas calvinistas²⁸. 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 e dos movimentos de evangelização através de manifestações coletivas. Atingindo aos objetivos contra-reformistas 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. A presença das ordens religiosas foi fundamental nestas tarefas. Com o intuito de promover educação religiosa, Jesuítas, Escolápios, Franciscanos e Teatinos levaram-no de um lugar a outro pela Europa.

²⁸ DUÉ, Andrea. *Atlas Histórico do Cristianismo*. 322p.



FIGURA 15 - 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 16 – 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.

Assim, 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. Estes eram mais teatrais e ‘humanos’ uma vez que sua flexibilidade permitia uma grande variação de poses.

Entretanto, os primeiros exemplares de presépios desmontáveis com figuras vestidas e articuladas surgiram na Alemanha e não em Nápoles.

Provavelmente, este modelo foi levado até lá pelas ordens religiosas, que participavam ativamente da vida religiosa da população.

Uma das diretrizes importantes para o desenvolvimento que o presépio começa a assumir no século XVIII, principalmente em Nápoles, são as próprias teorias filosóficas iluministas da época. Elas vêm a favorecer a observação organizacional da sociedade, de seus tipos humanos, comportamentos e hábitos. É justamente nesta época, que os filósofos e literatos estão discutindo os valores urbanos e revitalizando os valores do campo. E é através dos presépios que os artistas têm chance de criar livremente todo este ‘mundo’ idealizado em voga. Assim, na fascinação pelo exótico, pela cultura e tradição dos vários povos, os artistas vão expressar as mais diferentes tipologias dos povos orientais, realizando figuras que são verdadeiros catálogos fisionômicos. Nápoles produziu presépios que contavam com a representação da natividade rodeada por anjos e com cenas do cotidiano napolitano²⁹, 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. Quanto aos primeiros presépios com figuras destacadas, há registros de um presépio feito por Martino Simone de Jadena, para a Igreja de Sant’Agostino alla Zecca, em 1458. Entretanto, a grande ‘febre’ do presépio parece ter ocorrido durante o reinado de Carlos III

²⁹ 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,...).

(1730-1749). Anteriormente a ele, é sabido que o presépio já havia se firmado na tradição e alguns escultores de renome, como Nicola Fumo, Lorenzo Vaccaro e Andrea Falcone, dedicavam-se a este tipo de arte. Contudo, é durante o reinado dos Bourbons, que o presépio ganha 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 Brinquedos³⁰, a partir da época da Contra-reforma os mesmos escultores seguidores da grande tradição da escultura reorientaram sua produção para artefatos ligados ao âmbito doméstico, com conseqüências importantes para a criação de novos gêneros. Muitos autores de figuras para presépio em Nápoles, como na Espanha e em Portugal, são também grandes escultores em pedra, em mármore ou em madeira. Assim, artistas reconhecidos pela qualidade dos seus trabalhos, como Giuseppe Sanmartino, Francesco Celebrano, dentre outros, passam a realizar este tipo de peça, até então considerada um artesanato, uma ‘arte menor’. Isto, sem dúvida, deve ser visto como uma renovação deste 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 deste gênero peculiar, constitui um dos vínculos mais importantes do diálogo entre a cultura figurativa da Itália meridional e a dos países ibéricos³¹, tendo em vista justamente o vínculo da utilização de materiais, como a madeira policromada e vestimentas, aparentemente estranhos à tradição clássica da

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* p. 91.

³¹ Vale lembrar, as coleções de presépios napolitanos documentadas nas cortes espanholas e portuguesas.

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 ³², 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.

Daí o interesse de vários museus do mundo em possuir em suas coleções esta particular representação presepial.



FIGURA 17 – Presepio Cuccinello 1879. Museo Nazionale di San Martino.
Fonte – Site: www.o-presebio.com

³² Ávidos em conseguirem atingir a perfeição dos seus presépios, os colecionadores valorizavam demasiadamente a representação dos pequenos detalhes.

1.2) DESENVOLVIMENTO DO PRESÉPIO EM NÁPOLES

A) HISTORIOGRAFIA SOBRE O TEMA

Apesar do crescente interesse por parte de colecionadores e museus pelos presépios napolitanos setecentistas, poucos foram os estudos de cunho historiográfico até fins do século XIX. É certo que, desde o século XVIII, podemos encontrar alguns relatos de viajantes e ilustres napolitanos, entretanto, somente alguns autores trataram o tema de forma científica, confrontando documentos e questionando as fontes. De fato, em grande parte das abordagens, o tema é apresentado como registro de uma tradição popular, daí o tom de relato com que é tratado. Analisando estes textos, percebemos que a maioria dos cronistas limitou-se a informar em qual igreja um determinado presépio foi montado, mas não se preocupou em registrar seus autores, pois não acreditavam tratarem-se de escultores, e sim de artesões do povo, os quais não mereciam ser investigados. Este tipo de equívoco acabou por dificultar a reunião de dados sobre determinadas épocas e muitos escritores acabaram ignorando séculos inteiros³³.

Um dos primeiros estudos que procurou reunir dados históricos foi realizado por Francesco Proto Duca Di Maddaloni³⁴, em 1889. Neste momento, ele revisou criticamente algumas informações colocadas por Napoli Signorelli³⁵. Poucos anos depois, Antonio Perrone³⁶ publicou um

³³ Um dos períodos mais afetados foi o século XVII. Poucas são as referências e a grande maioria dos autores prefere não entrar no mérito da questão, passando diretamente para o século seguinte, aonde há um rico suporte documental. Todavia, tanto Molajoli, na década de 50, quanto Borelli na década de 70 procuraram sanar esta lacuna, levantando em arquivos a produção de cada um dos artistas da época.

³⁴ DI MADDALONI, Francesco Proto Duca. *Il presepe. Prolusione letta all'Accademia nella tornata Del 3 Gennaio 1889 dal socio duca di Maddaloni*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 62-70.

³⁵ 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*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.28-30.

ensaio baseado em seus conhecimentos como colecionador e nos relatos trocados com alguns antiquários e com famílias napolitanas que tradicionalmente possuíam coleções. Apesar da falta de um rigor metodológico, o texto tem seu valor por registrar informações pertencentes à tradição oral que tratadas criticamente fornecem elementos panorâmicos da história do presépio em fins do XIX. A primeira abordagem de historiador da arte foi produzida em 1899 por Correra³⁷, o qual desenvolvera uma visão crítica dos escritos de Signorelli, Di Maddaloni e Perrone. Em um ensaio do início do século XX, Egineta³⁸, trata o presépio napolitano como um gênero tipológico dentro da representação escultórica. Isto é de particular interesse, pois somente mais tarde alguns autores retomarão escritos desta natureza, mesmo assim, sem chegar a um consenso. Outra contribuição de Egineta, que também será retomada posteriormente pelos historiadores do presépio, foi o reposicionamento dos escritos de Pietro D'Onofri³⁹, questionando suas afirmações a cerca da execução de presépios por parte do Rei Carlo III. No início da década de 20, Morazzoni⁴⁰ realiza uma abordagem crítica aproximando o presépio do teatro; além disso, elabora uma análise sobre os procedimentos técnicos utilizados pelos artistas, mas não entra no mérito da apreciação estética. Por outro lado, De Rinaldis⁴¹, trata o fenômeno presepiario napolitano não como um produto isolado, mas dentro de um

³⁶ PERRONE, Antonio. *Cenni storici sul presepe per A. P.* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.* p.80-93.

³⁷ CORRERA, Luigi. *Il presepe a Napoli.* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.* p.95-106.

³⁸ EGINETA, Carlo Crocco. *Il presepe.* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.* p. 124- 129.

³⁹ D'ONOFRI, Pietro. *Elogio estemporaneo per la gloriosa memória di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie.* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.* p. 18-9.

⁴⁰ MORAZZONI, Giuseppe. *Il presepe Napoletano.* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.* p. 140-152.

⁴¹ DE RINALDIS, Aldo. *Il presepe Napoletano.* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.* p. 153-4.

contexto histórico envolvendo a produção pictórica do momento. Após alguns estudos nas primeiras décadas de 30, com maior destaque para os escritos de Nicolini e Catello, o tema será retomado após a guerra, através dos ensaios de Stefanucci, Malajoli, Causa e Berliner e ganhará novas abordagens com as pesquisas de Borelli, na década de 70. Atualmente, novas especulações têm sido realizadas através da apreciação das principais coleções particulares.

Dentro das tentativas de novas abordagens, alguns autores procuraram analisar e identificar a simbologia presente em seu cenário e outros buscaram as influências da pintura napolitana no fenômeno presepiial. Alguns, ainda, tentaram teorizar quais seriam as primeiras manifestações do presépio napolitano, apontando que seu início ocorrera anteriormente à noite de Greccio. 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 à manjedoura, e não à natividade e portanto, esta notícia não deve ser utilizada como referência para tratar o fenômeno da produção de presépios.

b) PRIMÓRDIOS DO PRESÉPIO EM NÁPOLES (ocorrências anteriores ao século XVI)

De fato, as primeiras manifestações presepiiais napolitanas⁴² derivam dos esforços franciscanos. Apesar de não haver nenhuma prova física, nem registros de exemplares remanescentes aos séculos XIII e XIV, sabemos que

⁴² Vale ressaltar que estas primeiras manifestações não dizem respeito à moda do presépio desmontável como é conhecida nos dias atuais, mas às primeiras representações do tema presepiial. Nesse sentido, podemos dividir a tradição napolitana em dois momentos: um primeiro instante, em que encontramos registros do crescimento do gosto pelo tema presepiial, através da montagem nas igrejas de complexos contendo figuras em escala humana e um segundo momento, em que as figuras adquirem uma menor dimensão e passam a atuar no âmbito doméstico. Ao que tudo indica, este segundo período ganhou seu esplendor com o reinado de Carlo III.

a ordem difundiu o gosto pelo presépio na Europa e com certeza produziu exemplares em Nápoles. A confirmação de tal hipótese advém do fato da mais antiga imagem de presépio napolitana provir da Chiesa di S. Chiara⁴³. Atualmente, esta escultura, com a representação de Nossa Senhora deitada⁴⁴, encontra-se no Museu de San Martino, em Nápoles. Provavelmente, ela seguia o esquema iconográfico da época, baseado nos evangelhos apócrifos⁴⁵, no qual a virgem era representada deitada (após o parto) ao lado do menino, sendo amparada pela parteira. Ao seu redor, encontram-se São José, o boi e o burro, e em alguns casos, anjos e pastores.

⁴³ Em seu ensaio de 1889, Di Maddaloni (DI MADDALONI, Francesco Proto Duca. *Il presepe. Prolusione letta all'Accademia nella tornata Del 3 Gennaio 1889 dal socio duca di Maddaloni*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 62-70), ratifica os escritos de Napoli Signorelli (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*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. 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 pertenceria ao sarcófago de Contestabile Aldemoresco em São Lorenzo e a outra ao Convento de Santa Clara.

⁴⁴ Medindo 140 cm.

⁴⁵ Sobre o presépio de Santa Clara, Di Maddaloni (op. cit., p. 64) relata: “*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, ...*”. Entretanto, como nota Morazzoni (MORAZZONI, Giuseppe. *Il presepe Napoletano* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e tesrimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 142), em seu ensaio trinta anos após os relatos de Di Maddaloni, tais exemplares haviam desaparecidos: “*Le antiche figure, che il Duca di Maddaloni dice esistenzi ancora nl 1889, sono scomparse ed al loro posto troviamo le statue della Virgine, di san Giuseppe, di tre pastori, di due angeli, il bue e l'asino grandi quase al vero, opera di mediocre artefice dl scolo XVI; solo il pastore ha elegante movenza*”. Na verdade, o presépio a que Di Maddaloni vê e se refere em seu ensaio não é aquele edificado no século XIV, mas sim, um outro que o substituiu nas últimas décadas do século XV. Em uma nota, referindo-se uma outra de Berliner (BERLINER, R. *Die Weihachtskrippe*, nt. 344: A. GIANANDREA, *Il presepe di Vanni Mainardi in Monterubbiano*, in NUOVA RIVISTA MISENA, anno II, n.7, 1889, p.109), Borrelli, (BORRELI, G. *Il presepe napoletano*. p. 32, nt. 10) cita um presépio em madeira policromada que fora encomendado por Vanni Mainardi ao Frade Giovanni Bartolomei di Monterubbiano, em 15 de fevereiro de 1384 para a Igreja Santa Catarina (documentado no Archivio not. Di Fabriano).

Ainda deste século, nas proximidades de Nápoles, há um relato de 1324 sobre um presépio completo na casa do Arcebispo de Amalfi, Andrea di Alagno⁴⁶.

Outras antigas representações da natividade conhecidas em Nápoles são aquelas realizadas para comporem a decoração de sepulcros. A mais antiga delas pertence ao sepulcro do Cardeal Arrigo Minutolo (morto em 1412)⁴⁷ na homônima Capela do Duomo e foi realizada entre 1402 e 1412. Inicialmente, acreditava-se que este relevo fora realizado pelo arquiteto e escultor Antonio Baboccio (1351-1435), mas estudos posteriores descartaram esta possibilidade e o atribuíram a um outro escultor romano anônimo da escola de Baboccio⁴⁸. Este relevo possui a particularidade de ser a primeira obra napolitana inserida dentro da nova paginação iconográfica⁴⁹. No fundo da gruta, à direita a Virgem ajoelhada contempla o menino colocado diretamente no Chão. Do outro lado, São José aparece sonolento próximo ao boi e o burro. Do lado de fora, quatro anjos pairam sobre o céu, enquanto quatro ovelhas comem uns arbustos, mais ao fundo, quatro pastores encontram-se simetricamente distribuídos na cena. Cronologicamente, outro relevo importante encontra-se no túmulo de Maria de Aragão na Capela de

⁴⁶ Correr cita este exemplo (CORRERA, Luigi. *Il presepe a Napoli* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.96.) baseando-se nos escritos de Camera (*Memorie storiche-diplomatiche di Amalfi*, vol I, p. 668).

⁴⁷ NAPOLI SIGNORELLI (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*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 29) afirma que este relevo fora realizado por Antonio Babosio e pertencia ao sepulcro do Arcebispo da família Minutolo. Em, 1889, Di Maddaloni (DI MADDALONI, Francesco Proto Duca. *Il presepe. Prolusione letta all'Accademia nella tornata Del 3 Gennaio 1889 dal socio duca di Maddaloni* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 64) contesta Napoli Signorelli informando que tal relevo estava inserido no sepulcro do Cardeal Arrigo Minutolo e não do Arcebispo Filippolo Minutolo.

⁴⁸ NICOLINI, Fausto. *Il presepe Napoletano* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 186.

⁴⁹ Este novo esquema refere-se à nova iconografia da cena da natividade pintada em 1340 por Taddei Gaddi, na qual a virgem aparece ajoelhada ao lado do menino e São José encontra-se sonolento (vide p.34-5).

Piccolomini em Sant’Anna dei Lombardi (Igreja de Santa Maria di Monteoliveto). Apesar de alguns autores atribuírem a Donatello, a obra foi realizada por seu aluno, Antonio Gambarelli conhecido como Rossellino (1427-1478)⁵⁰. Após a sua morte, ela fora terminada por Benedetto da Maiano (1442-1497). Neste relevo, ao invés de inserir a cena da natividade dentro de uma gruta, ela é ambientada em um estábulo⁵¹. Sobre o teto do estábulo pairam nove anjos cantando e dançando, outra particularidade que Vasari fez questão de exaltar:

“... fece una tavola di una Natività di Cristo nel presépio, con un ballo di angeli in su la capanna che cantano, a bocca aperta, in una maniera che ben pare 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”.⁵²

Contemporâneo a obra escultórica de Rossellino, existe um outro alto relevo na Capela de Caracciloi Marchesi di Vico na Igreja de S. Giovanni a Carbonara, realizado pelos espanhóis Diego e Bartolomeo Ordoñez, anteriormente atribuída a Pedro della Plata⁵³, também espanhol. A representação iconográfica da adoração dos magos foi inserida nesta cena e sua singularidade advém do fato de um dos magos possuir traços de um dos representantes da dinastia de Aragão.⁵⁴

⁵⁰ Di Maddaloni 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.

⁵¹ Outra mudança iconográfica inserida com as inovações cênicas renascentistas.

⁵² VASARI, *Vite*. Firenze: Sansoni, 1878. ediz. Milanese, vol III, p. 95.

⁵³ NICOLINI (NICOLINI, Fausto. *Il presepe Napoletano* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 186) revisa esta atribuição anteriormente colocada por DI MADDALONI (DI MADDALONI, Francesco Proto Duca. *Il presepe. Prolusione letta all’Accademia nella tornata Del 3 Gennaio 1889 dal socio duca di Maddaloni*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.65) e por CORRERA (CORRERA, Luigi. *Il presepe a Napoli* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 97).

⁵⁴ NICOLINI (op. cit., p. 186) descreve: “...nimbata e ravvolta in panneggiamenti, siede la Vergine col Bambino in braccio e San Giuseppe accanto, mentre, tra paggi, suonatori e cavalli scalpitanti, si

Apesar dos escassos relatos anteriores ao século XV, podemos afirmar que no final do mesmo período o presépio já havia alcançado um notável desenvolvimento em Nápoles, haja vista os termos de contrato de encomendas para igrejas encontrados nos arquivos de época.

Dentre os presépios de figura destacável, o mais antigo de que se tem notícia⁵⁵ foi aquele encomendado em 1458, por Alberico de Miroballis a Martino de Simone de Jadena para a Igreja de Sant'Agostino alla Zecca. Segundo acordado na documentação⁵⁶, o escultor executaria por 80 ducati onze figuras conforme esquema apresentado ao contratante.⁵⁷

Na seqüência, outros dois presépios podem ser resgatados nos registros de 1478. Um, executado por Pandolfello da Solofra para Capela dei Bajani na Igreja del Corpo de Cristo⁵⁸, em Montoro e outro, encomendado por Jaconello Pepe para a sua capela na Igreja de S. Giovanni a Carbonara⁵⁹ a Pietro e Giovanni Alemanni (Fig. 18). 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, este é mais antigo presépio remanescente do quatrocentos

veggono i tre re: dei quail l'uno, genuflesso, bacia il piede del Fanciullo; l'altro, parimente inginocchiato, gli offer 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".

⁵⁵ (Só se tem notícia mas não há prova física, não se conhece sua composição, seu conteúdo).

⁵⁶ Prot. di Not. Andrea de Afeltro, an. 1458, a car. s. n., Arch. Not. di Nap. *apud* FILANGIERI, Gaetano. *Indice degli artisti delle arti Maggiori e minori ... da studii e nuovi documenti raccolti e pubblicati per cura di G. F. principe di Satriano*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 74.

⁵⁷ FILANGIERI, G. (op. cit, p.74)

⁵⁸ COLOMBO, *Memorie di Montoro*. Napoli: 1833. p.16 in CORRERA (CORRERA, Luigi. *Il presepe a Napoli* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.96)

⁵⁹ Prot. di Not. A. Cassanova, an.1478, a cart. 181, Arch. Not. di Nap. in FILANGIERI, Gaetano. *Catalogo del Museu Civico*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 60.

napolitano. Da composição original, restam 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 autores⁶⁰. De fato, estes dois escultores tiveram uma sólida produção em Nápoles, e em 1484, antes mesmo de terminar o conjunto encomendado por Jacconello, produziram outros presépios para as Igrejas de S. Maria la Nova, Sant’Eligio e dell’Annunziata⁶¹.

Destes, apenas algumas imagens pertencentes a Sant’Eligio e a dell’Annunziata chegaram até nós, mesmo assim, durante a guerra os exemplares da primeira foram seriamente danificados durante um bombardeio.⁶²

⁶⁰ É provável que ele tenham sido realizados por alunos destes mestres, já que como coloca Causa (CAUSA, Raffaello. *Sculture lignee nella Campânia*. Napoli, 1957, p. 251 in BORELLI (BORELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p. 25)). ao analisar a produção dos Alemanni e precisar as atribuições dentro deste complexo, seus colaboradores já haviam executado alguns anjos.

⁶¹ Ao tratar dos presépios destas três últimas Igrejas NICOLINI comenta que foram executados por mãos desconhecidas. Entretanto, estas informações foram resgatadas através de um contrato de 22 março de 1484, quando o mestre Felice Tori compromete-se em policromar estes exemplares de maneira similar às peças pertencentes a estas igrejas (QUINTAVALLE, Armando Ottaviano. *Il presepe e i suoi figurinai*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.34 , relato este, baseado em FILANGIERI, G. I documenti ecc., p. 120 *apud* BORELLI (op. cit., p. 34)).

⁶² BORELLI (op. cit., p. 25) de acordo com os relatos de CAUSA (op. cit.), descreve: “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 nortiche, alle pacate realizzazioni successive, materiate di corsiva e compiacuta capacità di effetti”.

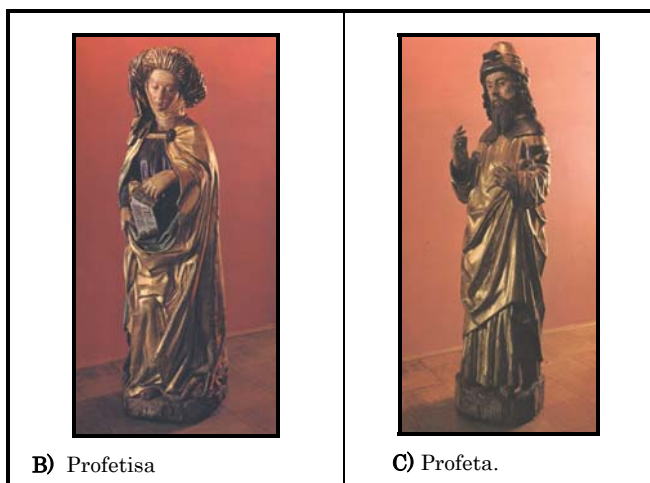
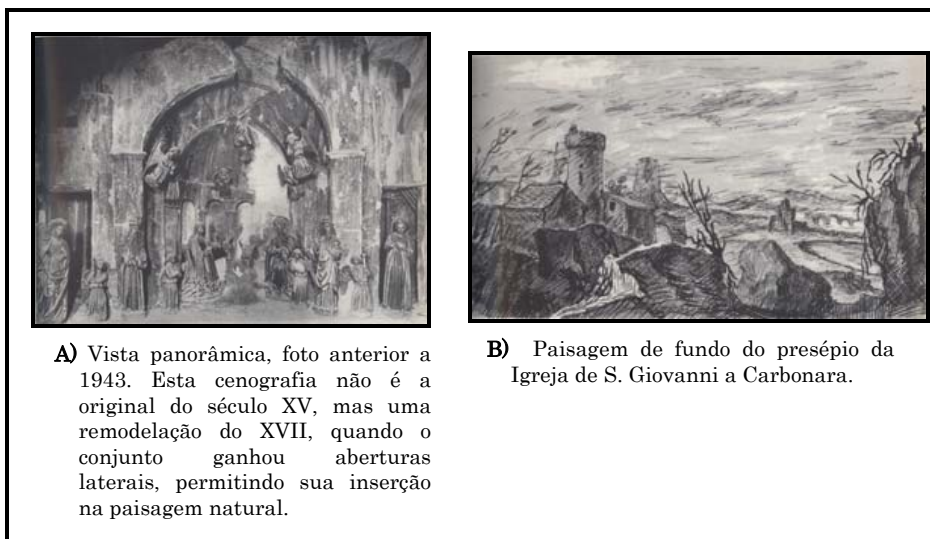


FIGURA 18 – Imagens realizadas pelos Alemanni para S. Giovanni a Carbonara.

Fonte – MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. plancha 1 e 2.



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 19 - Presépio de Igreja S. Giovanni a Carbonara..

Fonte - BORRELLI, Gennaro. "Il Presepe Napoletano". Roma: De Luca – D'Agostino, 1970. p. 255 e 267.

c) PRODUÇÃO QUINHENTISTA

Analisando a produção documental durante os primeiros séculos de formação e de consolidação da tradição presepista, é notável a esparsa e escassa quantidade de registros existentes. À medida que o século XVI

avança, nota-se um aumento considerável destes relatos. Entretanto, não se pode supor que a produção anterior fosse inexpressiva. É certo que no quinhentos houve um aumento considerável do número de complexos edificados, decorrentes da consolidação natural desta tradição, mas também é fato que muito se perdeu pela falta de documentação adequada.

Em 4 de Agosto de 1507, Ettore Carafa encomendou a Pietro Belverte da Bergamo (m.1513) um presépio, para a Capela do Crocifisso em S. Domenico Maggiore⁶³, 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*. Segundo consta, a cena da natividade desenvolvia-se em uma gruta edificada com pedras vindo de Belém. Outra particularidade seria a introdução do episódio da taverna, fato este que se desenvolverá plenamente dali a dois séculos e meio.⁶⁴ Deste complexo, restaram apenas São José (136 cm), a madona (130 cm), alguns anjos, o boi e o burro, mas não o menino. Conforme rege a tradição, Caterina Benucci substitui-o na última década do XVII.

Desde 1516, até meados do século, o entalhador Cristiano Moccia trabalhou em diversos projetos presepiais. Filangieri noticia um presépio, composto de três figuras, para S. Maria Del Soccorso (realizado em 1516) e Causa informa a cerca do presépio pertencente à Igreja S. Maria Del Pozzo in Somma Vesuviana⁶⁵.

⁶³ Prot. di Not. I. A. Fiorentino, ann. 1506-7, a cart. 151, Arch. Not. di Nap.

⁶⁴ A respeito do surgimento do episódio da Taberna, NICOLINI (NICOLINI, Fausto. *Il presepe Napoletano* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 193-4) e BORELLI (BORRELLI, Gennaro. *Il presepe Napoltano*. p. 44-8) escrevem ensaios interessantes.

⁶⁵ BORELLI (op. cit. p.26)

No início da década de 20, anteriormente a março de 1524⁶⁶, a pedido de Sannazzaro, Giovanni da Nola executou um presépio em madeira para sua Igreja de S. Maria del Parto. Este era praticamente uma tradução plástica do poema *De partu Virginis* e foi o primeiro presépio em que a cena da adoração dos pastores estava inserida concomitantemente à cena da natividade. Infelizmente, o conjunto fora removido e parcialmente destruído⁶⁷ após a morte do poeta, quando foi substituído pelo sepulcro marmóreo (Fig.20) e colocado na parte inferior da igreja⁶⁸:

*“... comunque sia, con il trascorrere dei secoli il presepe cadde in abbandono, e rimosso, finì in una grotticella artificiale nella chiesa inferiore, ove la R. Soprintendenza ai monumenti della Campania ebbe modo di rintracciarlo verso la fine del secolo scorso, recuperando soltanto alcune figure superrsi che si trovavano fra i cadaveri in putrefazione e le bare della sepoltura di una confraria”*⁶⁹.

⁶⁶ No dia 20 de março de 1524, Summonte visita este complexo e escreve a Marco Michiele descrevendo-o: “In lavoro di legname di tutto rilievo havemo quà la Natività di Nostro Signore fatta per la Ecclesia 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 libro de Partu Virginis, et qua sono ancora molte altre figure di mano del soprannominato **Joan de Nola**.” (La lettera di Pietro Summonte. Napoli Nobilissima, dicembre 1898. vol. VII., fascicoloXII, p.197 in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.94).

⁶⁷ Foram recuperadas cinco figuras do conjunto: S. José, a Virgem e três pastores.

⁶⁸ DI MADDALONI, Francesco Proto Duca. *Il presepe. Prolusione letta all’Accademia nella tornata Del 3 Gennaio 1889 dal socio duca di Maddaloni* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 65.

⁶⁹ STEFANUCCI, Angelo. *Storia del presepio*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 280.



FIGURA 20 – 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.

Anos depois, em 1530, o escultor também realizou um complexo presepiial, formado parte em baixo relevo e parte por figuras destacadas, para a Igreja S. Giuseppe dei Falegnami. O conjunto sofreu diversas intervenções ao longo dos séculos, conservando até nossos dias apenas a imagem da virgem e de S. José⁷⁰. Durante o seiscentos, estas duas peças foram cobertas por uma espessa camada de douramento, que interferia e impossibilitava a percepção de seus pormenores, a qual foi posteriormente removida em um restauro anterior a 1950⁷¹. Contratado para reestruturar o grupo, Sanmartino limitou-se a adicionar algumas cabeças de anjo.

⁷⁰ A composição dividia-se horizontalmente em duas partes, na porção superior encontrava-se a cena da natividade e na inferior a dos pastores. Este conjunto fora visto e descrito pelo historiador De Domenici (DE DOMENICI, Bernardo. *Vite dei pittori ed architetti napolitani di B. D. D.* in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*).

⁷¹ Causa e Bologna (BOLOGNA, Ferdinando.; CAUSA, Raffaello. *Sculpture lignee nella Campania*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.314-16.) comentam sobre os resultados deste restauro no ensaio que acompanha o Catálogo da mostra sobre escultura em madeira na Campanha.

Entretanto, no início do século seguinte a composição fora totalmente desfigurada com a retirada dos elementos plásticos em baixo relevo.⁷²

Em 1533, chegava a Nápoles o teatino San Gaetano Tiene (1480-1547). No ano seguinte, ele construiria no oratório de S. Maria della Stalletta, o primeiro presépio da ordem⁷³. Devido a interpretações equivocadas dos relatos de seu biógrafo por parte de alguns autores, o presépio della Stalletta foi considerado o mais antigo exemplar napolitano⁷⁴, e o santo passou a ser responsabilizado pelo surgimento dos presépios em Nápoles. Bastava analisar a vasta produção anterior, existente nas igrejas e arquivos, para perceber que tal afirmação não tinha o menor fundamento. Entretanto, esta lenda perdurou por séculos. Na verdade, sua adoração pela representação da natividade foi um elemento facilitador da difusão do gosto pelo presépio no âmbito doméstico durante o Natal.

Outro antigo presépio quinhentesco fora realizado por Annibale Caccavello⁷⁵ (1515-1570) para as clarissas de Santa Maria della Sapienza, em 1558. Apesar de nenhum exemplar ter resistido aos efeitos do tempo, ele foi recuperado através dos relatos obtidos no diário⁷⁶ do escultor. Segundo consta, o conjunto era formado por quatorze figuras: “*la madona con lo*

⁷² NICOLINI, Fausto. *Il presepe napoletano*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955* op. p.187.

⁷³ Notícia transmitida por seu colega e biógrafo, Antonio Caracciolo (CARACCIOLO, Antonio. *De vita Caietani Thienaei*. Coloniae, 1612, p.222).

⁷⁴ Já em 1877, Filangieri (FILANGIERI, Gaetano. *Catalogo del Museo Civico*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 60) alerta para este equívoco.

⁷⁵ Aluno de Giovanni da Nola.

⁷⁶ Em seu diário, no dia 5 de fevereiro de 1558, ele relata 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 registrará 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.

Cristo et lo Josep, come lo ritrovale (sic), nove angiule (sic) l'uno tre et uno quarto, et lo bove et lo asino".⁷⁷

Ainda, no convento das clarissas, um presépio foi construído para substituir o antigo exemplar trescentista.⁷⁸ Conforme relata Di Madalloni,⁷⁹ até 1889, o grupo conservava sua composição inicial. Anos depois, em 1921, Morazzoni⁸⁰ informa ter encontrado 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.21), já que durante a guerra todas as peças foram destruídas.⁸¹ De fato, diversos presépios relatados perderam-se ao longo dos séculos e já em 1888, Filangieri tratava desta problemática:

*“Tra queste rappresentazioni le più cospicue sono quelle dei presepi di S. Giovanni a Carbonara, di S. Giuseppe de’ falegnani, 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 inédita e che verrà la luce tra breve, scritta per cura di Gaetano Filangieri Principe di Satriano, intitolata: Il presepe a Napoli.”*⁸²

⁷⁷ Diario di Annibale Caccavello scultore napoletano del secolo XVI com introduzione e note 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.79.)

⁷⁸ Vide nota 11.

⁷⁹ 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. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 64.

⁸⁰ MORAZZONI, Giuseppe. *Il presepe napoletano*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*p.141-2.

⁸¹ BORELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p. 30.

⁸² 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.60



FIGURA 21 – Presépio cincocentesco pertencente ao Convento de Santa Chiara, Nápoles. Fotografia de 1943.
Fonte – BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 257.

d) INOVAÇÕES OCORRIDAS NO SÉCULO XVII

Apesar do século XVII ser decisivo para a evolução do presépio desmontável moderno, poucos são os registros referentes às suas primeiras décadas. Tão pouco se sabe sobre as circunstâncias exatas desta passagem. Na verdade, podemos apenas levantar alguns fenômenos que contribuíram para a sua consolidação. Desde o XIV até o primeiro quartel do XVII, todos os presépios de que se tem notícia eram feitos em madeira policromada e possuíam dimensões próximas à humana. Gradativamente, esta escala foi diminuindo até chegar a um quarto das medidas iniciais em meados do século XVII. Será por volta de 1620⁸³ que uma inovação irá redirecionar e transformar definitivamente a tradição presepista. Neste momento, as imagens de talha inteira serão substituídas por manequins articulados recobertos com roupas em tecido. Este artifício irá favorecer a teatralidade da composição e seu naturalismo, e assim atender aos propósitos barrocos da comoção dos fiéis.

⁸³ Até aonde se sabe, por volta da década de vinte, existiam algumas dezenas de peças sem incrustações em vidro com estas características, ou seja, manequins em madeira vestidos e policromados apenas nas extremidades aparentes com cerca de 80 cm. Como primeira escultura napolitana, até então recuperada, com olhos de vidro originais foi realizada em 1620 para a Confraternita del Cerriglio. (BORRELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p. 70), supõe-se estas primeiras peças articuladas tivessem sido realizados um pouco antes desta data.

Dentro deste intuito, a utilização do presépio como ferramenta para a educação e promoção do fervor religioso será introduzida nas estratégias das ordens religiosas franciscana, dominicana, jesuíticas, esculápias e teatina. Para o Clero, o único caminho para banir os elementos profanos e anacrônicos existentes nas representações sacras populares era promover uma competição direta através da divulgação do gosto pelo presépio. Ainda, este instrumento buscava a dominação de um outro tipo de manifestação popular, as representações dos episódios da natividade e da paixão de Cristo através de bonecos animados. Não obstante todo o empenho da Igreja, vale ressaltar que este mecanismo de controle foi eficaz até certo ponto. Como podemos constatar, apesar da devoção pelo presépio ter crescido graças ao empenho eclesial, ela não foi suficiente para extinguir os temas contemporâneos das representações.

De qualquer forma, como se sabe, os primeiros presépios móveis com manequins articulados surgiram na Alemanha, na Igreja de São Miguel em Munique, em 1605, através das iniciativas evangelizadoras dos Jesuítas. Em Nápoles, esta novidade será introduzida anos mais tarde, uma vez que, ainda nos primeiros anos do XVII, seus presépios serão de talha inteira. Todavia, podemos supor que a divulgação e a inserção da nova técnica tenham ocorrido através dos Jesuítas. Nesse sentido, Nicolini vai um pouco além quando afirma: “*non sarebbe forse troppo arrischiato supporre che anche a Napoli il presepe barocco sorgesse per iniziativa dei gesuiti*”⁸⁴. Neste ponto, Borelli discorda, 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

⁸⁴ NICOLINI, Fausto. *Il presepe napoletano*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 188-9.

*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 Duchesca di Napoli*⁸⁵

e acredita que os esculápios foram os responsáveis pelos caminhos que o presépio tomou em Nápoles. De fato, foram eles que realizaram o primeiro presépio móvel ambientado em uma ampla paisagem⁸⁶ (Fig 22). Entretanto, 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 jesuítas o mérito de ter levado à Nápoles a técnica dos manequins articulados e aos esculápios o privilégio de ter percebido as inquietações napolitanas e as traduzido em um complexo. Existe ainda uma famosa lenda na qual se afirma que os teatinos, através de S. Gaetano, introduziram a representação presepiial em Nápoles. Sobre este ponto, já expusemos motivos de quão infundada é esta tese⁸⁷. Contudo, podemos atribuir-lhes o legado de ter dissipado o gosto pelo presépio no âmbito doméstico e nos conventos.



FIGURA 22 – Presépio realizado pelo Esculápio na Igreja della Duchesca em 1627.

Fonte - BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 260.

⁸⁵ BORELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p. 39.

⁸⁶ Vide pág 67.

⁸⁷ Vide pág . 63.

A respeito da produção napolitana do início do seiscentos, sabemos que em 1606, o escultor Aniello Spezzato executou um presépio complexo de quinze figuras⁸⁸ em talha inteira para Giovanna di Cápua, princesa de Conca. Este conjunto, que não existe mais, era composto pelas seguintes peças: a sagrada família, o boi, o burro, quatro anjos, alguns pastores, ovelhas e cães. Posteriormente, em 1616-7, o mesmo escultor realizou um complexo, também desaparecido, para as irmãs agostinianas de San Giuseppe dei Ruffo.

Outra referência a cerca deste período é fornecida por De Dominici⁸⁹. Segundo seus relatos, um Michele Perrone, irmão de Aniello, também artista e discípulo de Pietro Ceraso, realizou belos presépios que foram comprados por Antonio Ciappa, secretário do marquês Ferdinando Vandeneinden e posteriormente montados na Igreja de S. Brígida. Tal conjunto tornou-se muito popular e muitos iam visitar os “*pastori di Tonno Ciappa*” e Michele chegou a enviar vários exemplares para a Espanha, tamanho sucesso alcançado por seu trabalho.

Fora estes relatos, alguns autores comentam sobre o presépio de S. Maria in Portico. Contudo, dada a escassez de informações, a maioria dos ensaios ignora este período, avançando do século XIV diretamente ao XVIII. Ao contrário, em seu estudo sobre o presépio napolitano, Borelli dedica-lhe um capítulo, realizando uma sólida análise do momento. Nesta oportunidade, ele afirma ter analisado alguns manequins, por ele considerado os mais antigos do gênero, datando por volta de 1620 (Fig. 23).

⁸⁸. (Napoli Nobilissima, Nuova Serie, Vol. III, p.31, G. B. D’Addosio, Arch. Stor. Nap. N. S. vol IV, p. 142 in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.139)

⁸⁹ DE DOMINICI (DE DOMENICI. Bernardo. Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani di B. D. D. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 9.

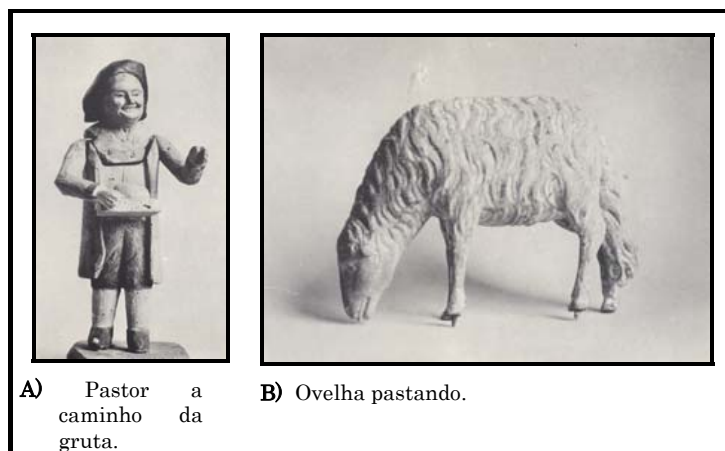


FIGURA 23 - Primeiros conjuntos articulados.

Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970.

Entretanto, o mais antigo presépio napolitano móvel e articulado plausível de ser recuperado documentalmente seria aquele realizado em 1627 pelos esculápios para a Igreja e convento da Duchessa. De acordo com os relatos de Patrignani⁹⁰:

“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 divozione, quanto in quella di Napoli.”

O padre, a que Patrignani referia-se era S. Giuseppe Calasanzio, que chegou a Nápoles em 22 de outubro de 1626 para fundar a Scuole Pie degli Scolopi e no ano seguinte, realizou este presépio. Meses depois, em janeiro de 1628, as repercussões a respeito desta produção chegariam a Roma. De fato, apesar de Roma possuir uma forte escola presepiial, esta seguia a representação tradicional e não tinha o hábito de buscar soluções

⁹⁰ PATRIGNANI, Giuseppe Antonio. *Il piccolo santuário d’alcune immagini miracolose e delle reliquie di Gesù Bambino Salvator Nostro*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.6-7.

inusitadas. Este fato é tão evidente que dois séculos depois Brun⁹¹ terá o mesmo sentimento ao comparar a produção destas duas cidades. Assim, apesar desta ordem ser reconhecida como difusora desta nova tradição, podemos afirmar que tais soluções não vieram diretamente da experiência romana de Calasanzio. Contudo, é plausível supor que o padre tenha entrado em contato com os questionamentos e recursos napolitanos em voga e os tivesse traduzido naquele complexo⁹².

Ao aproveitar o jardim de fundo da capela para integrá-lo ao presépio, os esculápios conseguiram aproximar a representação plástica do real através da fusão das figuras com a realidade natural. Além disso, esta amplitude cênica irá permitir um aumento no número de personagens e uma renovação e diversificação filológica. Outra colocação levantada por este conjunto foi o tratamento da iluminação vinda do alto, o que favorecia a noção de profundidade e de teatralidade, recurso este ainda desconhecido das representações teatrais. Ao tratar a questão da abertura da janela Borelli 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” ⁹³

Tamanha preocupação e cuidado com os efeitos e os detalhes cênicos são evidenciados em um outro episódio relatado nas crônicas de Patrignani,

⁹¹ BRUN, Friederike. *Presepio's von Neapel. Sitten und Landschaftstudien von Neapel, und seinen Umgebungen in Briefen und Zuschriften entworfen in Jahren 1809-1810 nebst spätern Zusätzen von F. B.* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955.* p.26-7.

⁹² Como há um escasso material sobre a produção deste período fica difícil saber a que ponto encontrava-se a moderna representação presepiã por volta de 1627. Certamente, nas primeiras décadas do XVII vários avanços cenográficos ocorreram e não foram devidamente documentados e coube a Calasanzio o mérito deste registro.

⁹³ BORELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano.* p.41.

quando o padre esculápio decidiu procurar uma nova imagem do menino digna de seu conjunto. De acordo com a lenda, depois de muito procurar e sem encontrar algo que o agradasse, dois jovens forasteiros vieram ao seu encontro trazendo uma bela imagem⁹⁴ a ser vendida por quinze ducati. Entretanto, enquanto os padres saíram a procura de um empréstimo, os dois visitantes partiram, deixando a imagem. Esta imagem logo caiu nas graças do povo, principalmente das mulheres grávidas e segundo consta, a Principessa di Piombiono prometera construir um oratório de prata caso engravidasse. Tendo sua prece atendida, realizou “*una cassetta d’argento, e cristalo, ove al presente la S. Immagine si conserva, poiché innanzi si conservava in una cassetta di rame dorato.*”⁹⁵.

Já em 1633 temos notícia de visitas a um presépio exposto na casa de Gianandrea Cassetta Notajo, o qual ficou conhecido por conter o menino Jesus que falou a um escravo e o converteu ao Cristianismo. Após sua morte, o menino fora doado para a Congregazione delli mercanti na Igreja jesuíta de Gesù Nuovo⁹⁶ onde, todos os anos, era exposto no período do Natal. Setenta anos depois que Patrignani publicou este relato, D’Onofri⁹⁷ indica uma outra versão para os fatos. Ao invés de mencionar Gianandrea Cassetta, ele atribui sua posse à princesa de Bisignano, D. Elisabetta delle Rovere, doadora do prédio que deu origem à igreja em 1584. Como coloca Mancini, “*una divergenza, apparentemente marginale, che però spostata di*

⁹⁴ Conforme descreve Patrignani, “*questa Immagine di cera, non però cavata dalla forma, ma fatta di gettito a proporzione d’un Bambino poco nato, con ugne alle dita, che non pajono 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*”. (op. cit. p.6)

⁹⁵ PATRIGNANI, Giuseppe Antonio. *Il piccolo santuario d’alcune immagini miracolose e delle reliquie di Gesù Bambino Salvator Nostro*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 7.

⁹⁶ Ibidem p. 8

⁹⁷ D’ONOFRI, Pietro. *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*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 20.

*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*⁹⁸. É compreensível que D'Onofri fizesse esta modificação, uma vez que, trabalhando em prol da corte, sempre exaltando a importância do rei Carlo III na construção e divulgação do presépio, deveria atribuir tal legado à nobreza.

Borelli não se atentou a este fato e em seu ensaio entende que já em 1633, “*ben due presepi venivano allestiti nella medesima chiesa*”⁹⁹, sem se dar conta de que se trata do mesmo objeto relatado de maneira diferente.

Nas crônicas de jornal, em dezembro de 1676, a imagem do menino que falou ao escravo é noticiada numa procissão realizada pelos jesuítas. Neste momento, o artigo ratifica que Giovanni Andrea Cassetta havia doado a imagem, mais uma prova de que D'Onofri fora o responsável pela alteração dos fatos.

Posterior ao exemplar esculápio e ao jesuíta, não antes de 1632¹⁰⁰ 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 possuía um magnífico presépio (Fig 24). Este conjunto fora encomendado pela Duchessa Orsini ao escultor Pietro Ceraso, que compôs figuras em escala humana em madeira para as cenas da natividade, do anúncio aos pastores e da adoração dos magos e dos pastores.

⁹⁸ MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 20.

⁹⁹ BORELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p. 43.

¹⁰⁰ Porque se sabe a Igreja de Santa Maria in Portico não ocupou Maria antes de 1632 o posto da vila de Dona Felícia.



FIGURA 24 – 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.

Em dezembro de 1661, um jornal de Nápoles noticia um presépio na congregação delli Orefici composto por oito personagens e “*vi era un numero infinito di gioie¹⁰¹, che stancava, ma non stancava la vista, e fu stimato communemente il valore di um milione d’oro*”¹⁰². A Virgem possuía uma coroa de diamantes, São José uma auréola de safiras, as ovelhas eram cobertas de pele e “*li smeraldi erano in abbodanza tale, che faceva vergogna alle verdure stesse*”¹⁰³. Tamanha exuberância demonstra o gosto napolitano pelo excesso e pela ostentação.

Do exposto, é possível estabelecer que já no século XVII os presépios estavam consolidados tanto nas igrejas, quanto na casa dos fiéis e é fácil imaginar que a competição entre seus donos já se acerrara. Este fato acaba por ser relatado em janeiro de 1700:

“In queste giorni la curiosità de’ fedeli è stata innumerabile à godere in molte di queste Chiese la Sacra vaghezza de’ Presepii, anche in molte Case particolari, fra’ quella del Sig. Regente Gascone Decano del Régio Collateral Consiglio vi si è affollato tutto il Popolo,

¹⁰¹ Neste presépio, contemplavam-se as jóias do vice rei espanhol, o conde de Pignoranda, compostas de três diamantes avaliado em quinze mil ducati.

¹⁰² FUIDORO, Innocenzo. *Giornale di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.3.

¹⁰³ *ibidem*.

*e Nobilita per vederne uno fattone erigere dalla sua devozione per ogni parte de'piú belli, che siansi costrutti.”*¹⁰⁴

Conforme salientamos anteriormente, a produção deste período não foi devidamente analisada e muitas informações são apresentadas sem nenhum rigor, em forma de relatos passageiros. Nesse sentido, Perrone¹⁰⁵ apenas aponta o nome de alguns autores anteriores ao século XVIII, sem fornecer nenhuma informação a respeito de sua produção. Assim, ficamos conhecendo Michele Perrone, Giuseppe Picano, Lorenzo Vaccaro, Andrea Falcone, Nicola Fumo, Bartolomeo Granucci, Giacomo Colombo e Fortunato Zampini e Buonfino, artistas entalhadores. Entretanto, após meados do século XX, alguns estudos abordaram esta problemática e elucidaram algumas questões.

À luz destas investigações, sabemos que o citado Ceraso, além de S. Maria in Portico, produziu exemplares para as igrejas de S. Maria Donnaromita, S. Chiara, della SS. Annunziata, dentre outras, entre 1640 e os primeiros anos de 1700.

Já em Santa Maria in Portico, ele utilizaria um recurso inusitado e muito interessante: as cabeças foram feitas em tela encolada e o corpo, em madeira. De certa forma, ele 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.

Após S. Maria in Portico, ele realizou um complexo para S. Maria Donnaromita. Este era composto pelos episódios da natividade, da adoração dos pastores e dos magos e do massacre dos inocentes em uma singular composição na qual “*poneva le sue radici nei gruppi processionali dei*

¹⁰⁴ CONFUORTO, Domenico. *Giornale di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.4.

¹⁰⁵ PERRONE, Antonio. *Cenne Storici sul presepe per A.P.* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 80-93.

<<pasos>> costituiti da figura tutte poste in primo piano; è questa Vera innovazione dello scultore aperto al nouvo senso della vitta seicentesca e proittattato verso soluzioni plastiche e compositive inconcepibili appena qualche decenio prima.”¹⁰⁶ Do conjunto restaram apenas as cabeças em tela encolada que foram inseridas em manequins de ferro e estopa durante o século XVIII e colocadas na Igreja de Gesù Vecchio.¹⁰⁷



FIGURA 25 – Figuras realiadas por Pietro Ceraso.

Fonte - BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 269.

Em primeiro de fevereiro de 1684, Suor Diodata Carafa e Elena Pignatelli encomendaram a Pietro Ceraso um presépio para o convento de S. Chiara composto por “*Pastori di Presepio, Angeli di Gloria col Dio Padre et altri Angeli dell’altezza di detti Pastori fra uomini e femine di palmi 3½ et palmi 2 avvantaggiati di tutta perfettione et bontà com altri animali il tutto convenuto in una nota sottoscritta di propria mano di detto Ceraso*”¹⁰⁸. De acordo com as descrições contidas no documento, o complexo desenvolvia-se

¹⁰⁶ BORELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p.50.

¹⁰⁷ Ibidem p. 194

¹⁰⁸ D’ADDOSIO, G. B. *Documenti ecc.* Napoli, 1920, p. 198. in BORELLI (op. cit. p. 194).

em uma ampla paisagem elaborada em vários planos, com personagens urbanos dirigindo-se à gruta em um longo cortejo. Do conjunto, resta apenas uma *foritana* (63 cm) executada de acordo com as especificações descritas no contrato, ou seja, “*con occhi di cristallo, con li capelli alle <<foritane>> calzette scarpe secondo richiederà la proporzione del pastore o foritana del miglior modo et perfettione...*”¹⁰⁹

Além de figuras de presépio, o escultor também realizou imagens em madeira policromada e animais de presépio para diversas Igrejas. Atualmente, algumas de suas peças encontram-se em coleções particulares. Destas, podemos citar um *Ragazzino offerente* (63 cm) datada de 1670, *Figura di donna* (55 cm), *donna que allatta un bambino* (55 cm), moro (48cm), *Donna incinta* (55 cm), *Figura del Re Mago Vecchio* (59 cm), peças de 1695, *Ciaramellaro* (30 cm), realizada por volta de 1700, dentre outras.

Entre seus discípulos, De Domenici relata a figura de Michele Perrone (1633-1693). Diferentemente do mestre, Michele procurou realizar figuras de gosto realístico, através de uma acurada análise fisionômica (Fig. 29) e da representação de episódios do cotidiano, daí o sucesso por elas alcançado, o qual De Domenici fez questão de salientar. Ao que se sabe, esta renovação advém do seu estreito contato com contemporâneos pintores do “gênero”¹¹⁰.

A passagem de Caravaggio por Nápoles proporcionou uma nova abertura no direcionamento da pintura napolitana. Ao inserir mendigos em suas pinturas religiosas, ele abriu o caminho 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

¹⁰⁹ Ibidem

¹¹⁰ Documentos atestam que Michele conheceu sua esposa, Anna Dò na casa do pintor Giuseppe Mauro e que os pintores Andera e Nicola Vaccaro estiveram em seu casamento. (PROTA-GIURLEO, U. *Un complesso familiare dell sec. XVIII*, in <<Napoli>>, riv. Municipale, 1952. in BORELLI (op. cit. p.225)).

natureza e da realidade humana. Posteriormente, estas experiências seriam redirecionadas para aspectos mais cômicos, mais líricos, mais populares e mais belos do cotidiano. Daí a tendência à humanização do religioso, a inserção de anacronismos nas cenas sacra e a utilização de fatos cômicos (Fig. 26-28). Dessa 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.

De fato, a partir das experiências de Michele, a tendência a uma orientação realística direcionará os trabalhos dos demais presepistas de sua geração e das posteriores e será a base da produção presepiial do XVIII.



FIGURA 26 – 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 27 – Francesco Solimena, Massacre dos justinianos 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 28 – Luca Giordano, São Francisco Xavier e São Francisco Borgia, óleo sobre tela, 421 x 315, 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. 331.



FIGURA 29 – Michele Perrone, Velha com papeira, Coleção Privada, Nápoles.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 270.



FIGURA 30 – Aniello Perrone. Aparolado, Coleção Privada, Nápoles.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 272.



FIGURA 31 – Aniello Perrone, Pastor em adoração, Bayerisches Nationalmuseum.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 274.

Seu irmão Aniello Perrone (1633-1696) era considerado por De Domenici melhor que Michele e por isso, “*ansioso di appara bene lárte, si portò in Roma per osserrarvi le ottime statue della veneranda antichità, e le opere stupende che in quel tempo lavorava il Bernino*”¹¹¹. Dos registros e crônicas que se tem notícia, Aniello é considerado um grande cenógrafo, uma vez que, em 1678, colaborou com o pintor Luca Giordano na elaboração de um aparato cênico para o domingo da quaresma da Igreja de S. Brigida; no mesmo ano e na mesma igreja auxiliou na montagem cenográfica do complexo criado pelo irmão; em 1680, realizou a cenografia para “*l’opera <<Eteole e Polinice>>, rappresentata al teatrino di Corte in occasione delle nozze di Carlo II di Spagna com Maria Luisa di Borbone*”¹¹² e em 9 de maio

¹¹¹ DE DOMENICI, Bernardo. Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani di B. D. D. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 9.

¹¹² Segundo descreve Prota-Giurleo, “*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 grandísima ammirazione e diletto insieme. L’inventiore e magisero è di Aniello Perrone, scultore di*

de 1689 ajudou a organizar os eventos da missa fúnebre da Rainha. Além disso, temos notícia de uma figura de presépio (*pacchiano*, 58 cm) (Fig.30), pertencente a um particular e de um *pastore in adorazione* (45 cm) (Fig 31) no Museu de Mônaco da Baviera, ambas datadas de 1680.¹¹³

Ainda, existem documentos do período que atestam a atividade de outros escultores, tais como Domenico Di Nardo¹¹⁴, Giacomo Colombo¹¹⁵, Pietro Padua¹¹⁶, Nicola Salzillo, Nicola Fumo.¹¹⁷

Cabe ressaltar a figura de Lorenzo Vaccaro (165?-1706)¹¹⁸, precursor na utilização de cabeças em terracota policromada para compor figuras de presépio. No Museu de San Martino existe um *Mandriano* (42 cm) de sua autoria datado¹¹⁹ de 1680, realizado em terracota montado em um manequim de madeira¹²⁰. O próximo passo dado pelo artista foi substituir a estrutura de madeira dos manequins por ferro e estopa. Esta inovação será amplamente utilizada nas figuras do XVIII. Além da produção das peças agilizar-se com a utilização da modelagem em terracota, a introdução do

legnami famosissimo, il primo in Italia che coltivi questa professione". (PROTA-GIURLEO, Ulisse. *Breve storia del teatro di Corte*. Napoli, 1952, p.34 in BORELLI, Gennaro. *Il presepe Napoletano*. p. 224.

¹¹³ Baseado nas informações obtidas no esquema cronológico da produção do artista in BORELLI (BORRELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p. 224-5.).

¹¹⁴ 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 algumas imagens (ricco borghese (52 cm) e mandriano depositadas na Cappella di S. Anna na Igreja de Gesù Nuovo.

¹¹⁵ Segundo De Domenici, também fora aluno de Pietro Cesaro.

¹¹⁶ Aluno de Domenico Di Nardo, mas ignorado no cenário tradicional. Foi incluído nas investigações de BORELLI (op. cit. p. 54).

¹¹⁷ Em seu ensaio sobre o presépio napolitano, BORELLI aborda detalhadamente a produção destes escultores. Ainda, realiza um levantamento dos escultores napolitanos com atividades na Espanha, recuperando dados a respeito de Giacomo Oliviero, Pietro Campana e Gaetano Patalano.

¹¹⁸ Segundo De Domenici este teria nascido em 1655, entretanto, de acordo os documentos levantados por Prota-Giurleo, no momento de seu casamento em 1677, este declarou ter nascido em 1653.

¹¹⁹ BORELLI (op. cit. p. 241) comenta que esta figura foi publicada erroneamente por Sorrentino (SORRENTINO, A. *Un nuovo presepe nel Museo di San Martino*.) como pertencendo a F. Bottiglieri.

¹²⁰ Baseado nas informações obtidas no esquema cronológico da produção do artista in BORELLI (op. cit. p. 241).

ferro e da estopa na estrutura dos manequins fará com que as figuras ganhem movimento e a composição, teatralidade.

e) SETECENTOS: O SÉCULO DE OURO DA PRODUÇÃO NAPOLITANA

Ainda no início do XVIII, as informações a cerca da produção presepiã são esparsas. Na *Gazzette napoletane* encontramos em 2 de janeiro de 1714 uma nota enfatizando como este gosto estava amplamente divulgado: “*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’Presepij; e veramente se ne son fatti bellissimi in varie chiese, e in molte case particolari.*”¹²¹.

Em 2 de janeiro de 1720, outro apontamento da *Gazzette* 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. Este último fora inaugurado neste natal pelo vice-rei e vinha substituir o presépio com manequins em madeira realizado anteriormente por Cesaro (Fig. 32). A vasta ambientação desenvolvia-se 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:

“... 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”¹²².

¹²¹ Avvisi o gazzette napoletane in MANCINI (op. cit. p. 4).

¹²² Borelli (op. cit. p. 61) citando DI GIACOMO, S. *Taverne napoletane*. Milano ed., 1948.



FIGURA 32 – Figuras setecentescas pretencentes ao presépio da Igreja de S. Chiara.

Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 288.

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, esta expressão artística ganhará reconhecimento e fama com a dinastia dos Bourbons (Fig.33). A maioria dos autores costuma atribuir o esplendor do presépio napolitano no XVIII à paixão de Carlo III por esta arte. Na verdade, ele só pode ser responsabilizado pelo estágio em que o presépio alcançou ao tratarmos seu feito como uma tática política aliada a uma educação profundamente religiosa. Se entendermos que suas estratégias passavam pela valorização e divulgação presépio e conseqüentemente, pela elaboração de uma propaganda de seu fervor pessoal, demonstrando-o como um soberano humano, paternal e próximo do povo¹²³, podemos compreender

¹²³ A utilização do presépio, um elemento da tradição popular, foi fundamental para a aproximação do povo, pois favoreceu a criação da imagem de um Rei humano que consolidou o seu poder pelo mérito de seu trabalho, quebrando a distância instituída pelos soberanos absolutistas, que impunham seu poder através do divino.

como, em pouco tempo, o presépio napolitano adquiriu todo o seu potencial que o tornaria célebre até hoje.



FIGURA 33 – Representantes da dinastia dos Bourbons.

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. Este fato aparentemente sem maior relevância, permite-nos refletir como o gosto pela arte presepiol já havia se consolidado entre a burguesia bem antes de todo o status que lhe será conferido no XVIII. De fato, a aristocracia desdenhava este tipo de produção, considerada menor e ligada aos gostos da burguesia em ascensão. Será necessária a promoção bourbônica para ela se dissipar entre a nobreza e obter a devida notoriedade¹²⁴.

¹²⁴ A este respeito, BORELLI (op. cit. p. 78-9) discorre:

Iguualmente, devemos entender que a moda de se produzir presépios na corte não começara com os Bourbons, entretanto, estes souberam encaminhá-la para que alcançasse seus maximo esplendor. Durante a dominação austríaca (1707-1734), o *principi d'Ischitella*¹²⁵, já mandara o arquiteto Desiderio de Bonis edificar um presépio em seu palácio em Pontecorvo. As notas da *Gazzetta* do dia 12 de Janeiro de 1734, quando a vice-rainha de Nápoles visitou o complexo, confirmam esta notícia.

O amor incondicional do soberano pela construção dos presépios foi transmitido à história através dos escritos de D'Onofri. De acordo com seus relatos, após cumprir suas tarefas como dirigente, o regente dedicava suas

“Dunque la nuova moda non nacque a corte nella prima metà del '700, ma oltre un secolo prima (...) e la frenesia per il presepe venne crescendo proprio nell'ambiente d'origine, quello della ricca 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. Naturalmente tale moda, nella Napoli capitale del Regno, si espanse anche tra la nobiltà, ma limitatamente a qualche aristocratico; infatti sia le note del Napoli-Signorelli che le descrizioni degli stranieri, menzionano quasi esclusivamente ricchi mercanti, escludendo però, la media borghesia e l'artigianato, che per tardo costo, non avrebbero potuto pensare a costruirsi un complesso presepistico, perché ogni figura, intorno alla seconda metà del Settecento, costava ducati 7½ (circa centomila lire attuali) come documenta la somma segnata a tergo di un S. Giuseppe del Trilloco (già coll. V. Accardi).

Da questo particolare s'intenderà come la gara tra collezionisti potesse rovinare più di una famiglia, ed appare chiaro perché fossero principalmente i ricchi mercanti ad iniciarla. A teste ragioni di ordini economico se ne allineano altre di ordine estetico: a Napoli i nobili hanno sempre limitato le loro scelte nell'ambito della cultura ufficiale (del resto la cosa non meraviglia chi abbia presente i limiti dell'aristocrazia) 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 forma d'arte, scelta che in definitiva appariva in antitesi a quella operata dai nobili.

Tale problema è stato da noi prospettato a proposito dell'affermazione del rococò nell'ambito della borghesia e del successivo diffondersi nell'ambiente aristocratico, dopo la venuta di Re Carlo.

Ora nel rendersi partecipi del gusto <<rocaille>> i nobili ne accettano le varie manifestazioni tra cui i presepe. Questa tardiva adesione ha la sua diretta conseguenza nello spostare l'interesse degli elementi ambientali delle figure da fatti cittadini a quelli di paese, o a quelli della campagna circostante, ai giardini, o ville alla periferia, dette casine di caccia, fino alle lontane regioni abruzzesi e calabre, a far sì che nel presepe fossero incluse figure, architetture e champagne di proprietà dei committenti.”

¹²⁵ Pertencente à família de origem portuguesa (Família Pinto) que se estabeleceu em Nápoles no século XVII.

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 sacratissima notte del **Santo Natale**, che sempre veniva Egli a celebrare in **Napoli**, quantunque si ritrovasse fuori,...”*¹²⁶.

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. Dessa forma, devemos vê-los com algumas reservas, principalmente quando pensamos na impossibilidade de um monarca dedicar grande parte de seu dia a atividades manuais. Mesmo que isto fosse 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 agravante técnico¹²⁷. Neste ponto, concordamos com os escritos de Egineta¹²⁸, de que o mais lógico seria que o rei apenas assistisse a construção do presépio, delegando as tarefas aos arquitetos e artistas da corte e posteriormente, realizando os ajustes necessários.

¹²⁶ D’ONOFRI, Pietro. *Elogio ...* (op. cit. p 18).

¹²⁷ Neste ponto, Borelli (BORELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p. 77-8) comenta: “L’altra novella del “Re provetto che si diletta 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.” e mais adiante continua: “Ancora una notizia dell’Onofri riflette l’altra mania del secolo: quella di sperimentare personalmente il gusto della realizzazione del pezzo d’artigianato (...) Chi ha accolto per buona la notizia evidentemente non ha mai mezo mano ad un’opera d’intaglio. In tal caso si sarebbe reso conto del grado di perizia técnica necessario, ma anche del disagio, connesso a questo tipo di lavoro e quindi dell’inverosimiglianza della storia”.

¹²⁸ EGINETA, Carlo Crocco. *Il Presepe*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 126.

Borelli também concorda que o monarca não trabalhasse 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 all’ <<Gazzete>> del tempo, e riesca a portare avanti la lettura per diverse annate, si renderà conto che il radicato amore per la caccia e le residenze estive, aveva preminenza assoluta nel cuore del monarca. Erano innumerevoli le 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”¹²⁹.

Entretanto, não concordamos com tal argumentação. De fato, não podemos afirmar que o governante não dedicasse qualquer devoção ao presépio apenas por não existirem notícias de jornais que atestem isto¹³⁰. Afinal, quantos não foram os fatos que deixaram de ser documentados? Ademais, não conhecemos qual o valor jornalístico de tais relatos dentro daquela sociedade. Dentro deste contexto, sabemos que somente os fatos inéditos mereciam destaque jornalístico¹³¹, daí podermos entender a esparsa divulgação de notícias a respeito dos presépios¹³². Assim, é plausível supor que uma vez estabelecida uma diretriz política que passava pela divulgação de sua devoção pela arte presepiária, ele procurasse demonstrar publicamente tais sentimentos e ficasse atento a seu complexo, impetrando as modificações necessárias, orientando suas diretrizes para que o espetáculo natalino fosse o mais extraordinário possível.

Alguns autores, baseado nas informações de D’Onofri, afirmam que o maior responsável pela divulgação nos diversos extratos sociais do presépio,

¹²⁹ BORELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p. 77.

¹³⁰ Mais adiante em seu texto, Borelli duvida inclusive da notícia de que a Rainha Amália tivesse realmente visitado o presépio do arquiteto Nauclerio conforme relatado por Napoli-Signorelli.

¹³¹ BORELLI (op. cit. p. 59).

¹³² Dada a sua consolidada tradição, não é de se espantar que os jornais não noticiassem corriqueiramente os presépios, fazendo-o apenas quando existisse algum fato inusitado 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 nos jornais.

durante o reinado de Carlo III, fora o domenicano, Padre Rocco. Entretanto, devemos lembrar que ao longo dos séculos precedentes o gosto pelo presépio doméstico já havia se consolidado gradativamente e naquele momento era algo recorrente. Portanto, não coube ao padre a difusão da adoração ao mistério da natividade. De fato, através de seus atos de fé, ele pode ter favorecido a propaganda bourbônica, uma vez que, como D'Onofri ressalta, o padre e o rei tinham grande amizade.

De qualquer maneira, independentemente da precisão dos escritos de D'Onofri e das suas interpretações posteriores, o presépio do Rei Carlo III, que hoje não existe mais, devia ser de uma magnificência surpreendente. Montado em diversas salas¹³³, dentro de um amplo cenário montanhoso, povoado com diversos personagens de episódios do cotidiano napolitano, deveria ser realmente impactante aos olhos do público¹³⁴.

¹³³ Durante a visita de Sharp (SHARP, Samuel. *Lettere dall'Italia. 1765-1766. A descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.11) à Nápoles, ele visita o complexo real e comenta em uma nota que o conjunto ocupava de duas a três salas do Palácio de caserta e encontrava-se em bom estado de conservação.

¹³⁴ Stefanucci (STEFANUCCI, Angelo. *Storia del presepio*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.283) expõe uma descrição detalhada do complexo, entretanto não indica a fonte de tais informações. Em seu ensaio relata:

“La costruzione reale doveva essere di una magnificenza incomparabile. Occupava varii saloni e consisteva in un alunghissima 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 dellenubi. Sull'azzurro, poi, luccicavano molte stelle d'argento.

La vastissima scena era popolata da un'immensa folla di figurine.

Un vuolo di centoquingenta 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 bûccine d'oro.

Avanti al Bambino, erano allineate decine i doni dei Magi, in metalli preziosi quasi vigilati dai suonatori di cornamusa che stavano all'ingresso della grotta.

Il corteo dei Magi – oltre cento figure – era splendente di gioie. Uno dei re indossava estamente quello di Carlo III in uniforme di Gran Maestro dell'Ordine di San Genaro.

I costumi, in seta finísima, 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 antiche, si adagiavano mollemente le georgiane attorniate da principi, paggi e armati.

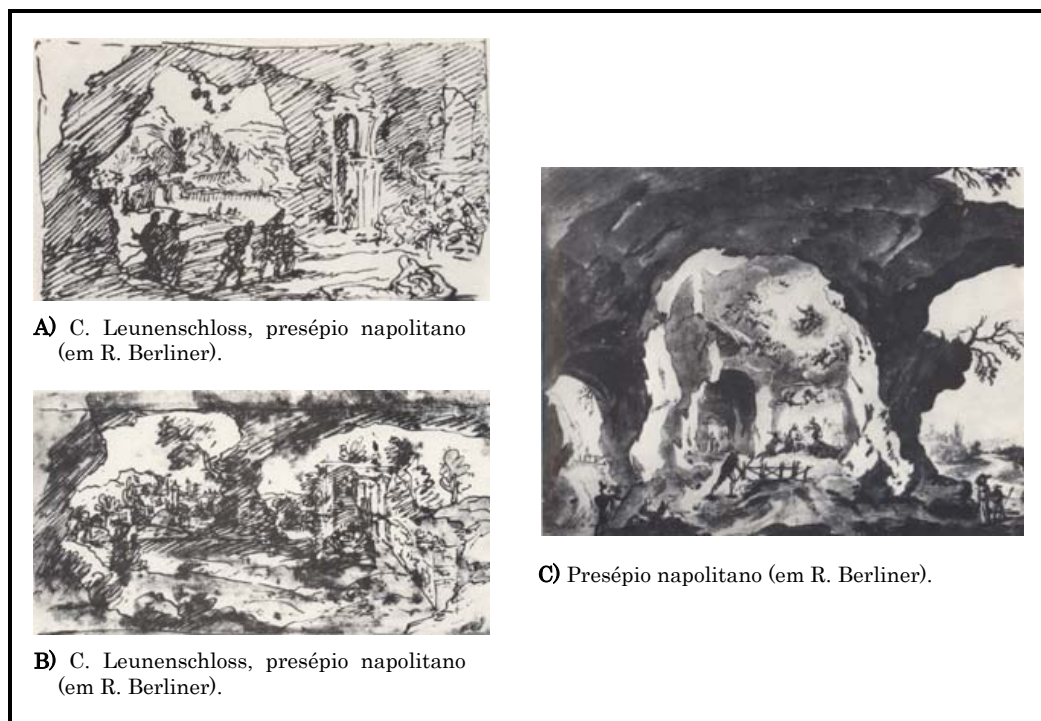


FIGURA 34 – Cenografia do presépio napolitano.

Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 286 e 287.



FIGURA 35 – Esboço plástico para a cenografia do presépio napolitano.

Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970.

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.”

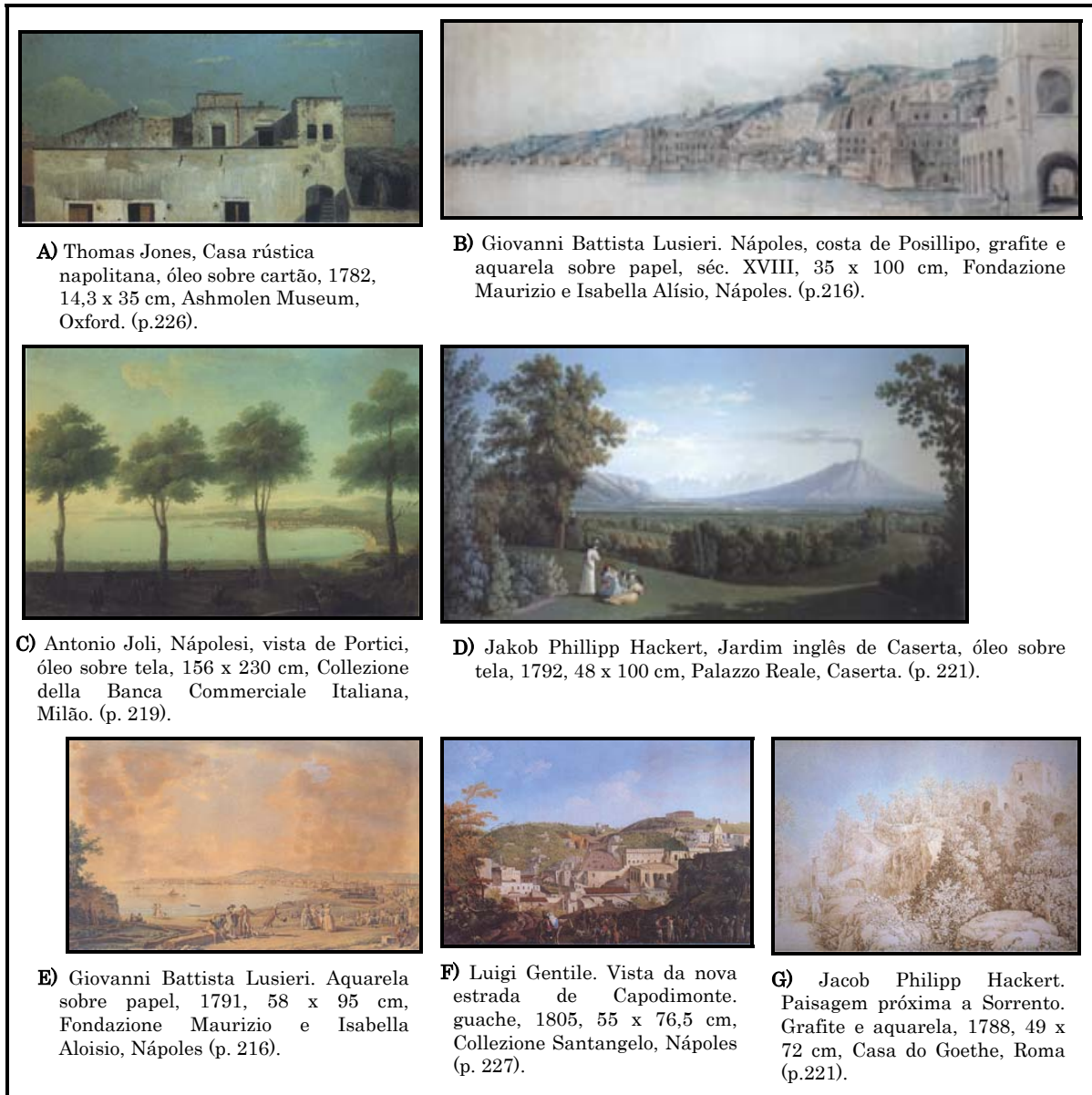


FIGURA 36 – Vista de Nápoles e seus arredores.

Fonte: MARCENARO, Giuseppe; BORAGINA, Piero. Viaggio in Italia – um corteo mágico dal Cinquecento al Novecento. Milão: Electa, 2001.



FIGURA 37 – Louis-Jean Desprez. Interior da Catedral de San Gennaro, em Nápoles no dia da festa do Santo, nanquim e aquarela, 23,2 x 33,9 cm, Stadelsches Kunstinstitut und Stadtliche Galerie, Frankfurt.

Fonte: MARCENARO, Giuseppe; BORAGINA, Piero. *Viaggio in Italia – um corteo mágico dal Cinquecento al Novecento*. Milão: Electa, 2001. p.288



FIGURA 38 – Louis-Jean Desprez. Procissão da Virgem no interior da Igreja de San Filippo Néri, em Nápoles. Grafite e aquarela, 1777-78, 35,5 x 21,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen.

Fonte: MARCENARO, Giuseppe; BORAGINA, Piero. *Viaggio in Italia – um corteo mágico dal Cinquecento al Novecento*. Milão: Electa, 2001. p. 288.



FIGURA 39 – Cena da Taberna. Convento de Santa Chira, Nápoles.

Fonte: BORRELLI, Gennaro. *“Il Presepe Napoletano”*. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 289.

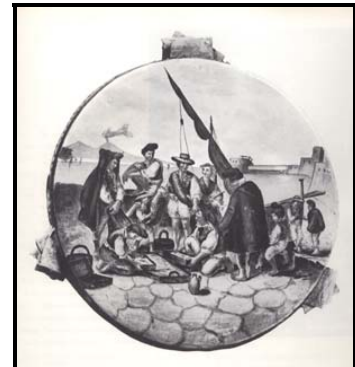


FIGURA 40 – Tamburelo. Coleção privada. Nápoles.

Fonte: MANCINI, Franco.. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Fig.91.



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 41 – Tarantela.

Fonte: MARCENARO, Giuseppe; BORAGINA, Piero. Viaggio in Italia – um corteo mágico dal Cinquecento al Novecento. Milão: Electa, 2001. p. 228.



FIGURA 42 – 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 – um corteo mágico dal Cinquecento al



FIGURA 43 – Giovanni Battista Lusieri. Camponês com paisagem de Campi Flegrei ao fundo. Aquarela sobre papel, 53,7 x 37,7 cm, Museo di San Martino.

Fonte: MARCENARO, Giuseppe; BORAGINA, Piero. Viaggio in Italia – um corteo mágico dal Cinquecento

Novecento. Milão: Electa, 2001

al Novecento. Milão: Electa, 2001.



FIGURA 44 – Filippo Falciatore. Cena da vida cotidiana no Largo di Castelo. Coleção particular, Nápoles.
Fonte: Site www.o-presebio.com.



FIGURA 45 – Cenas da vida cotidiana nos presépios napolitanos.
Fonte: www.o-presebio.com.

f) RELATOS DOS VIAJANTES

De fato, não só os napolitanos ficavam estupefatos com os maiores núcleos prespiais; ilustres viajantes que passavam pela cidade produziram entusiásticos relatos, principalmente no que concerne ao uso da cena em perspectiva (Fig 34 e 35). A este respeito, Sharp aponta: “*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*”¹³⁵. Alguns anos depois, Saint-Non ocupa-se do tema ao ressaltar que a perfeição dos presépios napolitanos advém 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 trenta piedi, sembra essere ad una lega di distanza e nella sua giusta proporzione”¹³⁶.

Realmente, a inserção da paisagem natural no cenário, e conseqüentemente, a criação de um censo de longa profundidade propiciaram o realismo e a teatralidade das cenas e, muitas vezes, deveriam ludibriar a visão do espectador, que sentia dificuldade em separar o projetado do real (Fig 36). Esta vivacidade era responsável pelo grande sucesso destas composições junto ao público. Outro fator que contribuía para a sua popularidade, era a mescla de elementos e personagens da vida cotidiana com os acontecimentos sacros (Fig 39-45). Estes anacronismos atraíam a atenção e comentários dos viajantes. A este respeito Brun escreve:

¹³⁵ SHARP, Samuel. *Lettere dall’Italia. 1765-1766. A descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 11.

¹³⁶ SAINT-NON, Jean-Claude-Richard Abbé de. *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 13.

“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 oersino abbattuto un muro dove quel mondo magico sfocia in una bella prospettiva del golfo di Napoli e del paesaggio circostante o anche sulla selvaggia Capri.”¹³⁷.

Alguns como Brun e Moszynsky¹³⁸ ficavam impressionados com tais invenções, enquanto outros como Adlerbeth¹³⁹ preferiam relevar a sua infidelidade histórica:

“La fedeltà storica dei costumi non era rispettata e chi non troverebbe che il tutto ciò come una testimonianza del carattere nazionale, dei pregiudizi religiosi e di una fervida immaginazione, per cui la gloria di Dio viene messa in risalto da questo espediente vanaglorioso dal lavoro e dalla spesa di buffonate ce non contengono alcuna edificazione.”.

¹³⁷ BRUN, Friederike. *Presepio's von Neapel*. Sta in: *Sitten und Landschaftstudien von Neapel, und seinen Umgebungen in Briefen und Zuschriften entworfen in den Jahren 1809-1810 nebst spätern Zusätzen von F.B.* in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 26.

¹³⁸ A este respeito Moszynski (MOSZYNSKI, Augusto. *Gionale del viaggio in Italia (1784-1786)*. Manoscritto conservato presso la Biblioteca Czartoryski di Kraków (n.676), pp. 2007, 2071. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 15.) aponta:

“Da noi i presepi sono giochi da fanciulli, ma a Napoli vengono considerati oggetti importantissimi. E poiché le mie gambe hanno potuto condurmi ai quinti ed ai sesti piani, sono andato a visitarli. Taluni si distinguono per la bellezza delle figure: altri per le prospettive. I presepi con le figure possono essere confrontati alle stampe di Hoggarth e nelle loro caricature esprimono tanta arte almeno quanto ve n'è nel bulino di Hoggarth, perché tutte queste figure scolpite in legno sono dei veri quadri assai più naturali di quelli in cera che, montati su tavola, vengono portati in tutta Europa. Ma per esepimire la loro arte i napoletani non si preoccupano di commettere anacronismi: e come alcuni pittori hanno rappresentato la santa Vergine mentre recita il suo rosario in compagnia di S. Francesco e di S. Domenico, oppure Abramo che vuole uccidere suo figlio a colpi di fucile, perché i costruttori di presepi non dovrebbero includervi anche degli inglese, degli olandesi o dei lazzaroni di Napoli in atto di mangiare od inebriati di gioia per la nascita di Gesù Cristo?

[...] Così tre quarti delle tre o quattrocento figure che compongono un presepe sono occupati a mangiare ed a dormire. In una parola sono giocattoli graziosi anche per fanciulli grandi. Non mancano anche le prospettive.”

¹³⁹ ADLERBETH, Gudmund Goran. *Dag-bok Öfwer En Resa Genom Tyskland och Italien Åren 1783 och 1784 af G.A.* in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 14.

g) TÉCNICA EXECUTIVA DOS MANEQUINS ARTICULADOS

Entretanto, cabe ressaltar que o fator preponderante para a grande virada em direção ao presépio moderno ocorreu com a introdução dos manequins completamente 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 conquistar definitivamente espaço cênico. Primeiramente, esta técnica permite um barateamento e a agilização da produção. Além disso, a total maleabilidade das peças facilita sua expressividade e, conseqüentemente, a composição teatral, uma vez que o cenógrafo pode modificar sua posição diversas vezes até atingir os efeitos desejados. Ainda, atendendo as exigências de caráter teatral, outra modificação ocorrida foi a redução das medidas dos manequins a 30-40 cm. Isto permitiu a expansão da composição através do aumento do número de personagens e de sua variabilidade tipológica.

Estes 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 aplicavam 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 30, Morazzoni dedicou seus estudos à compreensão dos pormenores técnicos destes rostos majestosamente policromados e apontou suas etapas executivas:

"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 – cheserve 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 la figura deve rappresentare e ogni artista anche in questo si distingue per maggiore o minore vivacità di tovolozza. 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 traccie 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.”¹⁴⁰

Terminado este processo, de posse das cabeças modeladas em terracota, os olhos de vidro eram incrustados e estas eram levadas a um artesão para

¹⁴⁰ MORAZZONI, Giuseppe. *Il presepe napoletano*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 146-7.

serem aplicadas no corpo de estopa. Neste momento, ele inseria as mãos e os pés que geralmente eram feitos em madeira por um 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. 46). Dessa forma, cada um dos artífices dava sua contribuição, que seria admirada no todo.



FIGURA 46 – Detalhe do processo construtivo das peças.

Fonte: www.o-presebio.com.

h) PRINCIPAIS ARTISTAS ENVOLVIDOS COM A PRODUÇÃO PRESEPIAL NAPOLITANA DO XVIII

Dado a este processo executivo das peças, muitos autores não concebem as figuras dos presépios napolitanos como um objeto artístico, pelo contrário, tratam-na como um exemplar de cunho popular, já que compreendem na divisão das etapas do trabalho um fator da produção artesanal. Entretanto, devemos entender que, se o todo não era realizado por artistas, ao menos suas cabeças eram modeladas por renomados escultores. De fato, se associarmos os escritos de Benjamin¹⁴¹ 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’*”¹⁴², fica fácil perceber 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 o nome dos irmãos Bottiglieri, de Giuseppe Sanmartino, Francesco Celebrano, dentre outros.

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. A fase de transição entre os chamados ‘primitivos’ e o ilustre período de Sanmartino

¹⁴¹ Apesar de Benjamin referir-se, neste trecho, aos artistas dos países reformados que tiveram uma sensível diminuição de suas encomendas com a extinção do catalocismo e que, por consequência, tiveram que reorientar sua produção para o gosto doméstico, podemos aplicar este conceito num âmbito mais genérico se entendermos que ao logo deste século, o gosto pela miniaturização lentamente ganhou seu espaço nos demais países europeus.

¹⁴² BENJAMIN, Walter. *História cultural do brinquedo*. p.91.

ficou conhecida como segunda geração. Situado nesta época, encontramos a figura de Matteo Bottiglieri (1686-1756). Aluno de Lorenzo Vaccaro, 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 tipos¹⁴³. Seu irmão e colaborador, Felice Bottiglieri ficou mais conhecido pela atividade de arquiteto do que pela modelagem de figuras, já que suas peças não foram dignas de grande destaque.



FIGURA 47 – Lorenzo Vaccaro. Coll. A. Laino.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 305.



FIGURA 48 – Matteo Bottiglieri. Coll. A. Lebro.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 316.



FIGURA 49 – 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 autodidata, tornou-se, a partir de 1760, um dos maiores modeladores do presépio, apesar de alguns autores considerarem-no um diletante¹⁴⁴.

¹⁴³ Assim, sua produção passa de jovens pastores a velhos mendigos, de camposes a Virgem e anjos.

¹⁴⁴ CORRERA, Luigi. *Il presepe a Napoli*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955* p. 103.

Especializou-se em reproduzir personagens das diversas regiões que circundavam Nápoles, especialmente de *Pricieda*, 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) emerge uma nova geração de escultores setecentescos. O elevado nível de suas peças garantiu-lhe prestígio e ele chegou a ser considerado por *Di Maddaloni* o “Donatelo dos pastores”¹⁴⁵. Sua obra de maior renome é o *Cristo 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 superam os demais de seu tempo pela variedade e pela intensidade de sentimento e de espiritualidade. Suas figuras são conhecidas pela forma ponteguda 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 seus discípulos¹⁴⁶, podemos citar os nomes de Ângelo Viva, Salvatore di Franco, Giuseppe Gori, Nicola Somma¹⁴⁷ e Michele Trilloco.

¹⁴⁵ DI MADDALONI, Francesco Proto Duca. *Il presepe. Prolusione letta all'Accademia nella tornata del 3 Gennaio 1889 dal socio duca di Maddaloni*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 69.

¹⁴⁶ Napoli-Signorelli (NAPOLI SIGNORELLI, Pietro. *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia storia ragionata della loro legislazione e policia, delle lettere, del commercio, delli arti e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.30) confere apenas três discípulos à Sanmartino: Angelo Viva, Salvatore Di Franco e Giuseppe Gori.

¹⁴⁷ Ao recuperar uma peça do escultor datada de 1806, Berliner ratifica os escritos de Perrone de que Somma teria pertencido a primeira geração presepista. De fato, como coloca Borelli (op. cit. p. 91): “si



FIGURA 50 – Lorenzo Mosca.

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



FIGURA 51 – Lorenzo Mosca.

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



FIGURA 52 – Giuseppe Sanmartino.

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



FIGURA 53 – Giuseppe Sanmartino.

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



FIGURA 54 – Angelo Viva.

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



FIGURA 55 – 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 56 – Salvatore di Franco.

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



FIGURA 57 – Nicola Somma.

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

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."

O mais importante aluno de Sanmartino foi Giuseppe Gori (segunda metade do século XVIII). Muitas vezes 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, pajens, samaritanas, odaliscas. Também é conhecido por ter produzido 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. Era especialista em reproduzir os pormenores físicos de personagens populares, 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 em detrimento da escultura tradicional, este não atingiu a fama do pai, sendo considerado um artista secundário na historiografia dos presépios¹⁴⁸. 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.

¹⁴⁸ A este, somam-se os nomes de Giovan Batista Polidoro, Emanuele Marino, Nicola Ingaldi, Gaetano Sessa, Il Tiraferri e Giovanni il *Caporale* (PERRONE, Antonio. *Cenne Storici sul presepe per A. P.* in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.84)



FIGURA 58 – Giuseppe Gori..

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



FIGURA 59 – Francesco Celebrano.

Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 374.



FIGURA 60 – 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 e outros em produzir acessórios que eram utilizados nos ambientes cenográficos. Dentre os animalistas, os irmãos Nicola Vassallo e Saverio Vassallo eram os mais renomados. Estes possuíam um estúdio no *Sedile di Porto* e eram conhecidos por terem sido discípulos de Francesco Di Nardo¹⁴⁹. Enquanto, Nicola executa 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, Saverio preferia modelar sua esculturas de em terracota valorizando o realismo no acabamento da pelagem de animais menores (francos, coelhos, pássaros, cães).

Depois dos irmãos Vassallo, Francesco Gallo era um dos maiores animalistas do período. 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. Esta proximidade com os Bourbons

¹⁴⁹ Todavia, a tradição oral atribui a formação de Nicola a Pietro Ceraso.

conferiu-lhe o privilégio de poder 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.

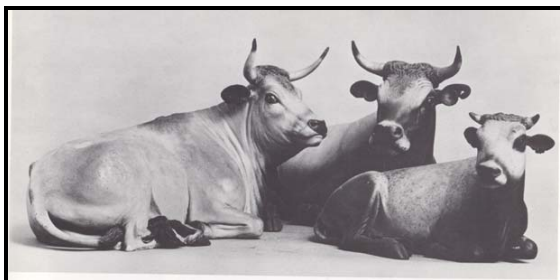


FIGURA 61 – Nicola Vassallo.

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



FIGURA 62 – Saverio Vassallo.

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

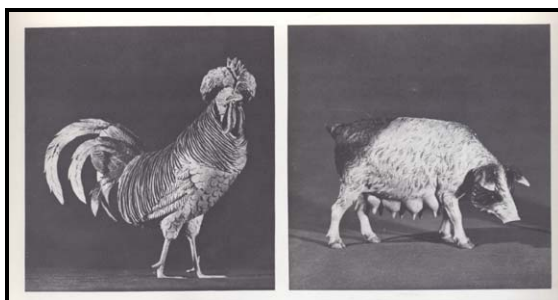


FIGURA 63 – Francesco Gallo.

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



FIGURA 64 – Tommaso Schettino.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 426.



FIGURA 65 – Francesco Gallo.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 404.



FIGURA 66 – Giuseppe de Luca.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 407.

Tommaso Schettino, funcionário da Real Fábrica de Porcelana produziu tanto belos animais¹⁵⁰ (vacas, aves, cavalos e touros) 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. Além disso, a crítica atribui-lhe ainda alguns animais e uns poucos personagens.

i) ILUSTRES PRESÉPIOS NAPOLITANOS

Durante o setecentos¹⁵¹, dois presépios ficaram conhecidos pela acirrada competição entre seus donos e cenógrafos, os engenheiros Muzio

¹⁵⁰ Seus animais são conhecidos pelo admirável realismo.

¹⁵¹ Berliner (BERLINER, Rudolf. *Die Weihnachtskrippe*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955* p. 334) aponta que o presépio de Naclerio provavelmente fora feito em meados do setecentos. Borelli (BORELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p. 81) também afirma que se tem notícia de Naclerio entre 1734 e 1756 e que ele e Tagliacozzi realizaram seus complexos entre 1745 e 1750. Entretanto, em 1712, Parascandolo (PARASCANDOLO, Giuseppe o Giuseppe da Napoli, Carmelitano. *Mars germanicus: Seu de Felicitate. Austriacorum in Regno*

Nauclerio e Nicola Canale Tagliacozzi¹⁵². De acordo com os relatos dos Napoli-Signorelli¹⁵³, o rival chegou a ficar deprimido e expulsar as pessoas de sua casa quando soube que o presépio de Nauclerio fora visitado pela Rainha de Nápoles e posteriormente pela rainha da Espanha.

Em seu ensaio, Perrone¹⁵⁴ 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.

Berliner¹⁵⁵ vê nos escritos de Sharp¹⁵⁶ a provável descrição do presépio da família Ruggiero citado por Napoli-Signorelli¹⁵⁷. Se aceitarmos tal suposição, devemos entender que este complexo fora construído na década de 1760 e estava edificado em sua residência localizada em S. Onafrio dei Vecchi, próximo a Sedile di Porto e ao ateliê dos irmãos Vassalo. Ao que tudo

Neapolitano. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.5) glorificou em versos latinos a visita do vice-rei (o conde di Daun) ao conjunto de Nauclerio.

¹⁵² Segundo Napoli-Signorelli (op. cit. p. 29), ambos foram responsáveis pela planta de diversos edifícios napolitanos da época.

¹⁵³ NAPOLI-SIGNORELLI (op. cit. p. 29).

¹⁵⁴ PERRONE (op. cit. p. 85-93).

¹⁵⁵ BERLINER (op. cit. p. 334)

¹⁵⁶ Em uma carta datada de março de 1766, Sharp (SHARP, Samuel. *Lettere dall'Italia. 1765-1766. A descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 11) escreve: “Il costruttore del presepe presenta in oggi gruppo le figure e i fatti storici che l’Evangelo e, talvolta, il suo ingegno gli suggeriscono. 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. 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.”

¹⁵⁷ A cerca do presépio de Ruggiero, Napoli-Signorelli (op. cit. p. 29) descreve: “I mercatanti 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 champagne sparse di rari edifizzi e di rupi, e con minútese naturali od artificiali di ogni specie per accreditare per tutte le vie l’imitazione. Finché questo spendido presepe proseguì annualmente ad edificarsi fu regolato dal pittore Niccola di Fazio.”

indica, eles executaram diversos animais para os comerciantes, inclusive reproduziram peças de cães e lebres dos presépios do príncipe D. Antonio Borbone e do Rei Ferdinando IV, que foram inseridas no conjunto quando da visita deste último¹⁵⁸. Segundo Perrone, a coleção permaneceu com a irmã dos comerciantes até sua morte em 2 de Agosto de 1873¹⁵⁹, quando foi desmembrada e vendida a antiquários. Posteriormente, a família de Perrone adquiriu parte do conjunto.

Além do presépio de Ruggiero, o pintor Niccola Di Facio também dirigiu o riquíssimo conjunto da família De Giorgio¹⁶⁰. 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 camelli, la ricchezza e proprietà degli abiti.*”¹⁶¹ Além disso, o complexo abrigava uma caverna que leva a visão do espectador às profundezas do inferno¹⁶². Entretanto, dada a polêmica causada, este grupo fora substituído tempos depois por um longo cortejo. A este respeito, Di Maddaloni¹⁶³ escreve:

“...e per più lustri (poi che la struttura di queste variava quasi annualmente) vi si vedesse pure, di sotto al paesaggio una caverna, un pandemônio, ardente di vivo fuoco, con gli spiriti

¹⁵⁸ PERRONE, Antonio. *Cenne Storici sul presepe per A. P.* in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 87.

¹⁵⁹ Esta data torna-se estranha se imaginarmos que em 1760 o conjunto já estava aberto a visitas. Qual dos dois autores possui a informação correta? Se as duas datas estiverem certas, a única hipótese plausível era que a irmã dos comerciantes ainda fosse uma criança quando eles edificaram o conjunto.

¹⁶⁰ NAPOLI SIGNORELLI, Pietro. *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delli arti e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi.* in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*op. p. 29.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² DI MADDALONI, Francesco Proto Duca. *Il presepe. Prolusione letta all'Accademia nella tornata del 3 Gennaio 1889 dal socio duca di Maddaloni.* in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 67.

¹⁶³ Ibidem.

infernali, che nel loro rovello, si graffiavano, si accapigliavano, davan di capo nella roccia, tementi di avere a chiuder bottega nel mondo, pel sorgere 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 fosser 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 qualli arrivavano in carrozzoni dorati (come quelli che il Cavalier Melanconico e l'Abate Solimena istoriavano per la Real Corte) e con grande codazzo di ciamberlani, scudieri, paggi, con servi bianchi e neri e copia di cavalli, di elefanti, di cammelli e carri da bagaglie, coperti da ricche gualdrappe, tratti da muli barbatì di porpera e d'oro. Magnificenze borboniche!"

Este complexo ficou montado no palácio da família na rua Toledo até 1826, quando foi desmembrado e negociado aos poucos¹⁶⁴. Primeiramente, o grupo dos magos foi a Rosicariello e revendido a Toralbo. A segunda parte foi negociada com o antiquário Cav. Francesco em julho de 1869¹⁶⁵. Grande parte das peças foi organizada em grupos e permaneceu com o sobrinho de De Giorgio. Outra porção ficou com o cunhado Cav. Alfonso De Giorgio e após a sua morte foi vendida ao antiquário Carlo Varelli.



FIGURA 67 – 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.

¹⁶⁴ PERRONE (op. cit. p. 86).

¹⁶⁵ As peças pertencentes a este lote foram vendidas pelo antiquário a diversos particulares, dentre eles a Família Perrone.

No último quartel do setecentos, um dos presépios mais populares pertencia à família dos irmãos editores de livros de sobrenome Torres (ou Terres)¹⁶⁶, situado na Via di San Biagio dei Librai (Fig 67). Este conjunto fora construído por Francesco Viva no mês de abril de 1785, conforme uma incisão no fundo do *Denon*¹⁶⁷. Ao que tudo indica, dada à variedade de passagens cênicas minuciosamente descritas por Gorani¹⁶⁸, este complexo

¹⁶⁶ Existe uma confusão a este respeito. Di Madalloni (DI MADDALONI, Francesco Proto Duca. *Il presepe. Prolusione letta all'Accademia nella tornata del 3 Gennaio 1889 dal socio duca di Maddaloni*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 67) afirma que Marco Torres não era a mesma família Terres. Corerra (CORRERA, Luigi. *Il presepe a Napoli* in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 97) entende que o Torres citado por Gorani, não é outro que não a família de editores Terres. Entretanto, Borelli (BORELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. p. 82 e 88) assume o mesmo sobrenome tanto para o presépio de Marco Torres, quanto para o conjunto edificado a mando dos irmãos livreiros. Segundo Napoli-Signorelli (NAPOLI SIGNORELLI, Pietro. *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delli arti e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 29) 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.

¹⁶⁷ BORRELI (op. cit p. 88).

¹⁶⁸ Gorani (GORANI, Joseph. *Mémoires, secrets et critiques des Cours, des Gouvernements, et des Moeurs des principaux États de l'Italie par J.C.* in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 22-3) relata:

“Questo presepe offre punti di vista molto bem studiati. Vi si vedono figure di uomini, di donne, d'animali; e malgrado le disparità di tutto ciò, presso i napoletani, dipende dall'invenzione, questo spettacolo piace e può far passare qualche momento piacevole all'uomo più raziocinante.

Ma quando si percepisce che l'oggetto rappresentato non ha nessun rapporto com l'oggetto da rappresentare; quando, invece di offrire al riguardante la stagione dell'inverno e i rigori che l'accompagnano, gli occhi si posano sull'a natura abbellita dalle attrattive della primavera, sui doni di Cerere e su quelli di Pomona, l'illusione è distrutta e il piacere vola via.

Si vedono superbe cascate, ruscelli argentini che serpeggiano in praterie infiorate o, pronte a cedere alla falce, ricche messi mature.

Più lontano, montagne e pianure coperte di neve, stagi ghiacciati, alberi daí rami spogli mentre appena a fianco vi sono alberi frondosi e frutti pronti per essere colti. Queste deviazioni dal buon senso respingono al primo colpo d'occhio; ma poichè l'esecuzione di ogni pezzo è um'imitazione della natura così ingegnosa quanto lo spirito umano può concepire, questi presepi sono parzialmente preziosi agli occhi dell'amatore.

Le incongruenze non si limitano al miscuglio delle stagioni, ma vi si mescola pure l'anacronismo. L'epoca della nascita di Cristo è nota, ciononostante ci si permettono accostamenti che ricordano i secoli dell'aperta ignoranza.

Dei cappuccini sembrano svegliarsi dalla loro quiete. Si avvicinano a un convento, suonano; il fratello laico apre, essi entrano. Si segnala al lettore che queste figure sono mobili.

devia seguir um esquema cenográfico circular e foi digno de muitos elogios e visitas ilustres, tais como a do Rei da Suíça e de *Elettore Palatino*. Além de Gorani, Goethe¹⁶⁹, Zani¹⁷⁰ e provavelmente, Brun¹⁷¹ renderam-lhe

Un giacobino, seguito da un suo commilitone, suona alla porta di un convento di religiose. La souna addetta alla ruota appare e apre i parlatori. Atravesó la porta si scorgono molte religiose incamminarsi lentamente verso il coro dove vanno a cantare <<il matutino>>.

Dopo appare l'arcivescovo di Napoli, preceduto dal clero e seguito da una folla di monaci e di popolo. Egli porta rispettosamente il sangue di san Gennaro e s'arresta alla vista del Vesúvio in eruzione; espone contro il monte la sacra reliquia e l'incendio cessa.

Dei contadini mietono da un lato, dall'altro accendono grandi fuochi e si scaldano dando tutta l'impressione d'un freddo eccessivo. Più lontano, un prete celebra la messa, servito da un fanciullo.

I re magi avanzano con la corona in testa portando al collo l'ordine di san Gennaro. Un gran numero di valletti in livrea cammina al loro seguito, mentre precedono delle carrozze di cerimonia adóbate con drappi alla maniera napoletana. Infine appaiono delle guardie del corpo in uniforme armate di fucili e pistole.

Su una montagna s'eleva un forte costrutivito alla moderna. Le sue battarie sono puntate; le sentinelle sono appostate e armate di fucili; dietro questo forte appare un corpo d'armata abbigliati alla prusiana, che si accinge all'assedio.

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 a qualche distanza si vedono dei montanari alcuni abbigliati come paesani svizzeri, altri come scozzesi, scendere dai loro ritiri; ciò naturalmente distrugge ogni illusione.

Al lato vi è la rappresentazione di una sala da spettacolo. I manifesti affissi alla porta in lettere leggibili annunciano un'opera il cui compositore è napoletano. Un abate dà la mano a una dama, un altro è condotto da un ufficiale; signori napoletani, decorati di ordini, si presentano a questa porta orvegliata da un distaccamento di soldati.

Ma come se tali incongruenze non fossero sufficienti, come se esse non offerissero già abbastanza stravaganza di idee, ci si compiace a rappresentare Brighelli, Arlecchini, dottori di Pantalone che danzano fra loro, e non è ancora tutto poiché si vedono dei <<paglietta>> napoletani che disputano con dei pulcinella; questi se ne fanno beffa, mangiando maccheroni; esempio imitato da una truppa di lazzaroni: i lazzi non sono dimenticati.

Infine, si vedono negozi colmi delle diverse mercanzie in vendita a Napoli.

I napoletani non sono per niente scandalizzati da queste composición senza regola alcuna. Al contrario, più si ammucchia di oggetti disparati il loro presepe, più esso diventa interessante. Si corre a vederli, si fa la calca, e il più ammirato è sempre il più complicato. Quello di Torres comprende anche urne, vasi etruschi e statue antiche."

¹⁶⁹ Carta de 9 de maio de 1787. Goethe (op. cit. p. 17).

¹⁷⁰ ZANI, Pietro. Enciclopedia metódica critico-ragionata delle Belle Arti dell'Abade D.P.Z. in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.31.

¹⁷¹ Brun (BRUN, Friederike. *Presepio's von Neapel*. 2 in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955* op. cit. 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 Torres. Ele escreveu:

“Ho visto questi tre momenti principali in uno dei più ricchi di tali teatri di Natale rappresentati in stanze separate mentre gli spazi intermedi erano riempiti in maniera deliziosa: in

admiradas notas. Até aonde se sabe, parte desta coleção foi vendida a De

parte dall'apparizione degli angeli cantori e dei pastori ed in parte dal corteo dei Re santi. Di in credibile bellezza la scena notturna com i pastori. Si destavano, fra i loro greggi di pecore, montoni e capre, momentaneamente impauriti, per lo splendore della popolazione celeste e del Gloria in Excelsis Deo! Niente è rappresentato in maniera più semplice del risveglio attonito negli uni e della gioia che si desta negli altri. Lontano, in un paesaggio roccioso, si sono alcune campane rustiche. Ora se ne vanno carichi di doni della terra. Splende la luna e si procede con loro attraverso un paesaggio silenzioso fino alla stalla santa, sulla quale brilla la stella. È questo il secondo momento principale; i pastori adorano il bambino appena nato e gli offrono i rustici doni, al ritorno tutto vive e si muove nella campagna popolata, dove un paese è legato all'altro. Qui una donna è intenta a stendere i pan, un'altra allatta un bambino e un'altra ancora dà da mangiare alle colombe e alle galline. Qui si può sbirciare in una cucina del paese, lì in una cantina ben fornita. Da un crepaccio della montagna muovono faticosamente tutti armenti: adesso anche i contadini più lontani sanno quanto di bello è accaduto nella notte! Io hanno raccontato i pastori al loro ritorno; e adesso anche i contadini cominciano il pellegrinaggio com i doni della terra. Belle contadine, nei pittoreschi costumi del regno di Sicilia e delle isole vicine, portano cestini com uova, polli variopinti, colombe e frutta meravigliose; in bellissimi gruppi ordinati camminano com i loro mariti, com i padri anziani e bei bambini. Non sono dimenticate neanche alcune giovani coppie di innamorati che si attardano un poco in coda al corteo.

In una successione di allegre scenette, attraversano così quell paese benedetto. Qui, sotto il cielo, davanti ad una capanna, si svolge un divertente pranzo, pieno di vita come 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. Su un'altra strada, attraverso un paesaggio boscoso e roccioso, attraverso ruscelli e profonde valli, si snoda il pomposo corteo dei tre re santi, ricco di doni orientali; sono accompagnati dalla servitù su bei cavalli ricamente bardati e cammelli, dromedari ed asini carichi di oggetti preziosi. C'è un formicolare di schiavi mori e bianchi con mogli e bambini. Pappagalli e scimmie mostrano le loro arti! Ma ora i due cortei si incontrano in un sentiero nella rocía: l'uno ferma l'altro; cavalli impennati disarcionano il cavaliere; la carovana orientale si ferma a bivaccare nel bosco nei pressi di un fresco ruscello. Non mancano mai le belle schiave, greche o persiane, dei magi. Sedute su cavalli sono modellate meravigliosamente, in costume turco-persiano, ricamente ornate di perle e gioielli (sempre veri). Sostano con i loro signori sotto un'alta tenda mentre un'altra moltitudine di schiavi li serve su vassoi di oro e d'argento!

Il corteo continua através campi e boschi. Adesso scorgono la piccola casa sulla quale brilla la stella. Gli abitanti del luogo osservano con stupore quelli che giungono da fuori. Adesso gli animali vengono scaricati dei loro tesori. Gli schiavi portano vasi d'argento ornati con gioielli e pieni di monete d'oro. Il corteo ha raggiunto la capanna dove, con timida devozione, la più mite delle donne, in ginocchio accanto al dolce neonato riceve i regali e l'adorazione, gli occhi sempre fissi sul bambino, in un pensiero muto. Questo, in un quadro sintetico, è il presepe napoletano nel suo insieme

Ma uno dei tre che abbiamo visitato si distingueva per opulenza. Tutte le armi e le bardature dei cavalli non erano solo labórate in miniatura con la massima pulizia, ma anche rifinite e cesellate elegantemente in oro, argento e metallo. Le farette erano gremite di frecce d'oro, le sciabole in argento con impugnature d'oro; le staffe in oro, piccoli e minuziosi scrigni di mogano e bauli da viaggio ornati d'oro. Come ho già detto, i Re orientali venivano serviti su argento con vasellame in oro. I vasi nei quali si trovavano la mirra e l'incenso erano lavori in filigrana d'oro e d'argento; i vestiti, le stelle e i turbanti dei re erano ricamati con perle, ecc. Perché le famiglie locali ostentano volentieri i gioielli della loro ricchezza ereditaria, anche se ora, sotto i nuovi governi, ci vuole parecchio coraggio e solo la classe borghese ne possiede ancora.”.

Rosa e posteriormente, ao Barão Di Donato¹⁷². A cena da natividade foi montada em uma escarabatola e vendida a D. Pasquale Scala e após a sua morte foi adquirida pela Família Perrone em 14 de Dezembro de 1879.

O comerciante de peles Antonio Cinque, também possuía um ilustre exemplar em sua casa na Via della Marinella. Durante a ocupação francesa Carolina e Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat visitaram o complexo. Segundo a lenda, Murat pensou que a rocha pintada na tela de fundo fosse uma rocha verdadeira e a tocou com a ponta de um estilete afiado perfurando-a¹⁷³. Em 1822, o conjunto foi desmontado, quando a família o empenhou e Raffaello Perrone, avó de Antonio, adquiriu o grupo do mistério¹⁷⁴.

Outro notável presépio pertencia ao Not. 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. Nicola Ingaldi era encarregado de escolher peças feitas pelos melhores artistas, os instrumentos da banda dos músicos eram réplicas perfeitas confeccionadas em Paris, um dos cavalos da composição era uma cópia idêntica do exemplar utilizado em 1812 por Gioacchino Murat. Ainda, pagava nove ducati mensais para que as roupas fossem confeccionadas e liras diárias para um tal Ferraro distribuir galhos frescos nos arbustos do cenário. Tamanha ostentação acabou por levá-lo à falência e por volta de 1832 o conjunto dispersou-se¹⁷⁵.

¹⁷² PERRONE, Antonio. *Cenne Storici sul presepe per A. P.* in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 86.

¹⁷³ STEFANUCCI, Angelo. *Storia del presepio*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.292.

¹⁷⁴ PERRONE (op. cit. p. 86).

¹⁷⁵ Perrone (op. cit. p. 87) continua sua descrição acrescentando:

“*Inarrivabili erano i pezzi di Archiettura che campeggiavano nel Presepe, nonché la bellezza delle montagne ed i così detti **lontani** che si prolungavano all’aperto fouri la terrazza. Um anno*

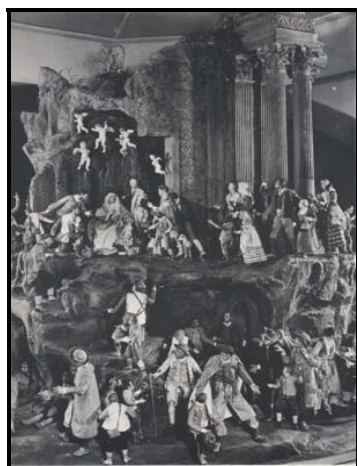


FIGURA 68 – Presépio que pertencera a Sdanhì. Natività Bayerisches Nationalmuseum.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 420.



FIGURA 69 – Presépio que pertencera a Sdanhì. Natività Bayerisches Nationalmuseum.
Fonte: BORRELLI, Gennaro. “Il Presepe Napoletano”. Roma: De Luca – D’Agostino, 1970. p. 422.

Ainda, cabe ressaltar o presépio conhecido como *O’presebbio d’ò Prevete*, de *Don Domenico Sdanghi*, exposto na Igreja de *S. Giacomo degli Spagnuoli*, aonde era capelão¹⁷⁶. 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. Com a sua morte, suas peças ficaram com seu sobrinho e em seguida, foram vendidas ao antiquário Carlo Varelli. Com a morte deste em 1895, seu filho negociou-as com o banqueiro de Mônaco, Max Schmederer, o qual as repassou para o Museu de Mônaco da Baviera¹⁷⁷ (Fig.68 e 69) . Em 1833, de passagem por Nápoles, Mayer¹⁷⁸

che si ebbe una fioccata di neve, si accrebbe in modo sorprendente il verismo per quella parte di sasso che trovavasi allo scoperto.

Invitò una volta il celebre scultore Gori per situare i pastori, e quegli, oltre a dare loro una estetica tutta speciale, pensò finanche di versare del vino nuovo nell’ interno della così Taverna, che tramandava un odore, da attirare i visitatori, ai quali sembrava come se fossero in un cellaio.”

¹⁷⁶ PERRONE (op. cit. p. 88).

¹⁷⁷ 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.

descreveu um presépio que visitara. Ao que tudo indica, ele estava relatando o complexo pertencente a Sdanghi:

*“L’inverno passato visitai, pigiato in una folla numerosissima -...- 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 inginiocchiati 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 camelli, 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.”*¹⁷⁹

De acordo com Correra¹⁸⁰, muitas das peças deste conjunto pertenceram ao complexo de Carlo III, disperso durante o motim popular de 1799. Entretanto, esta hipótese carece de respaldo histórico quando pensamos que o Rei Ferdinando II visitou-o e jamais reclamou ou reconheceu qualquer peça como sendo de sua família. Inclusive, este último tentou adquirir-las para edificar seu complexo de Caserta. Ao que tudo indica, podemos supor que esta lenda tenha surgido para 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, sabemos que o conjunto montado por Varelli nesta Galeria tinha várias peças de renome,

¹⁷⁸ MAYER, Carlo Augusto. Vita popolare a Napoli nell’età romantica in MANCINI, Franco. *Il presepe Napoletano. Scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 36.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ CORRERA, Luigi. *Il presepe a Napoli*. in MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 99.

inclusive exemplares haviam pertencido ao presépio de De Giorgio. Entretanto, à luz de uma publicação¹⁸¹ o complexo ganhou respaldo e obteve o reconhecimento público de que suas peças teriam sido propriedade do Rei Carlo III. Resumidamente, a edição atesta:

*“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 lo ha poi arricchito di altri moltissimi pastori ed animali di prego grandissimo e d’un infinità di accessori. [...] 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 lilipuziano”*¹⁸².

A respeito do presépio do Rei Carlo III, alguns autores atestam 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 1840¹⁸³.

De fato, o que sabemos é que, depois de tanto esplendor, o fervor do presépio começou a perder sua força na cidade. Depois de anos sem a devida atenção real, em um último impulso político, o Rei Ferdinando II decidiu mandar construir um magnífico complexo em Caserta para promover a inauguração da malha ferroviária entre Nápoles e Caserta (Fig. 70). Neste

¹⁸¹ 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p. 71-3.

¹⁸² Ibidem p. 71-2.

¹⁸³ STEFANUCCI, Angelo. *Storia del presepio*. Roma, Casa Editrice <<Autocultura>>, 1944, pp. 173-221. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. p.293.

momento, um grande número de peças foi adquirido¹⁸⁴ e incorporado à coleção. O conjunto foi idealizado pelo pintor Salvatore Fergola e construído por Giovanni Ferri. Conforme relata Stefanucci¹⁸⁵, na tentativa de proporcionar uma maior magnitude ao complexo foram colocados três grupos de Reis Magos¹⁸⁶, mas esta extravagância não surtiu o efeito desejado e se tornou alvo de severas críticas, e este núcleo foi desmontado e retornou às vitrines de Capodimonte.



FIGURA 70 – Sebastiano Fergola. Cena do presépio real de 1844. Caserta.
Fonte: [www. o-presebio.com](http://www.o-presebio.com)

¹⁸⁴ Nesta época o Rei adquiriu diversos exemplares de particulares e de antiquários e será neste momento que tentará comprar as peças do famoso presépio de Sdanghi.

¹⁸⁵ STEFANUCCI (op. cit. p. 293).

¹⁸⁶ O primeiro grupo era mostrado a distância, a caminho do evento sacro, um segundo grupo encontrava-se na taverna e por último, os Magos apareciam adorando o Menino.



FIGURA 71 – Scarabatolla. Apartir destes oratórios domésticos que surgirá o gosto pela montagem de cenas em vitrines.

Fonte: MANCINI, Franco. *II Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Prancha 3.



FIGURA 72 – Vitrine contendo a cena da Natividade.

Fonte: MANCINI, Franco. *II Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. Prancha 4.



FIGURA 73 – 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,

Com o final da dinastia bourbônica, o auge da tradição presepista napolitana também se esgota. Após meados do XIX, esta cultura renova-se transmutada no gosto nostálgico impetrado pelo colecionismo. Será neste momento que surgirão colecionadores como Fernando Granniello, Francesco Camerlingo, a família Perrone, Michele Cuciniello, Duca Gatti Farina, dentre outros que tratarão de reunir o melhor da produção anterior, realizar estudos catalográficos e autorais, além de valorizar a promoção de mostras para sua exibição. Nestas, ao invés de priorizar a elaboração de suntuosos cenários, valorizarão conjuntos menores, em especial a reunião de cenas específicas em vitrines isoladas, priorizando a singularidade individual dos exemplares (Fig 71-73).

Será através do gosto pelo colecionismo que o presépio napolitano passará a ser observado não como um objeto pertencente a uma tradição

artística específica, mas como um objeto folclórico, do gosto popular, um brinquedo ou uma “casa de bonecas”, montado para enaltecer o ego de seus donos. De fato, se lembrarmos da conceitualização que Benjamin¹⁸⁷ fornece sobre os colecionadores, entenderemos porque muitas peças perderam seus detalhes originais ao terem suas roupas e acessórios substituídos para que se adequassem ao gosto do colecionador e também poderemos compreender porque colecionadores como Perrone sentiam a necessidade de pesquisar e publicar o histórico não sobre as peças em si, mas sobre seus antigos donos e os caminhos por elas percorridos.

Dentro deste mesmo conceito surge a coleção paulistana, a qual abordaremos a seguir.

¹⁸⁷ Neste ponto, Benjamin em seu ensaio sobre *Elogio da boneca*, aponta: “A verdadeira paixão do colecionador, com muita freqüência mal compreendida, é sempre anarquista e destrutiva. Pois esta é a sua dialética: vincular à fidelidade ao objeto, ao único, ao elemento oculto nele, o protesto subversivo e inflexível contra o típico, o classificável. A relação de prioridade coloca acentos inteiramente irracionais. Ao colecionador o mundo está presente em cada um de seus objetos; e, na verdade, de modo ordenado. Mas ordenado segundo uma relação surpreendente, incompreensível para o profano. Que se tenha em mente a importância que possui para o colecionador não apenas o seu objeto, mas também todo o passado deste, assim como o passado que pertence à sua origem e qualificação objetiva, e ainda os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de compra, valor, etc. Para o colecionador, tudo isso, tanto os fatos científicos como aqueles outros, aglutinam-se, em cada uma de suas propriedades, em uma enciclopédia mágica, em uma ordem universal cujo esboço é o destino de seu objeto. (BENJAMIN, Walter. *Elogio da boneca* in *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. p.135-6).

2) PERCURSO DA COLEÇÃO PAULISTANA

O presente histórico foi construído a partir da análise das correspondências enviadas e recebidas da Itália no período de aquisição das peças e dos demais documentos produzidos a cerca do Presépio Napolitano e do Museu dos Presépios. Como todas estas referências não estavam reunidas em um mesmo local, no início da pesquisa, tratamos da sua localização. Conforme assinala Gonçalves, “*a localização e a consulta destas fontes de informações devem, em princípio, resultar na reunião substancial de dados que, sistematizados permitirão compreender o contexto geral de produção dos documentos*”¹⁸⁸. De fato, esta operação facilita a ordenação do arquivo e a sua posterior disponibilização aos pesquisadores.

Durante os estudos preliminares, descobrimos que as cartas, trocadas entre Matarazzo, seu advogado e demais interessados, encontravam-se armazenadas na Fundação Bienal de São Paulo, enquanto que o restante da documentação situava-se no arquivo do MAS.

Quando os dados de um acervo estão separados fisicamente, o acesso às informações e seu processamento ficam prejudicados. Ao elaborar um estudo analítico será preciso realizar diversos deslocamentos, já que, de imediato, não será possível precisar o conteúdo de cada um dos arquivos. Isto torna o processo de pesquisa moroso e exaustivo. A cada nova informação, os dados devem ser confrontados. Por mais que se possam realizar cópias, nunca se terá o objeto em sua plenitude para ser analisado. Daí a necessidade de alternar as idas aos locais, a fim de que realmente as fontes possam ser entendidas.

¹⁸⁸ GONÇALVES, Janice. *Como classificar e ordenar documentos de arquivo*. p.21

Além da distância física entre as informações, outro problema enfrentado, ao pesquisar a documentação do Presépio Napolitano, foi a falta de organização dos documentos pertencentes ao MAS. Dentro do próprio museu, os dados encontravam-se armazenados em diversos locais, sem que se soubesse, ao menos, seu conteúdo.

A partir da reunião e sistematização de todas as informações¹⁸⁹ foi possível produzir um estudo completo a respeito do histórico da coleção, levantando dados sobre aquisição das peças, montagens, catalogações, análises de conservação, exposições temporárias e restaurações.

2.1) CORRESPONDÊNCIA TROCADA PARA AQUISIÇÃO DAS PEÇAS

a) CENÁRIO

Em meados de 1948, Matarazzo iniciou a troca de correspondências¹⁹⁰ com seu advogado, Renato Pacileo, em Roma, e com seu cunhado Adv. Francesco Caramiello, em Nápoles, para tratar dos trâmites referentes à montagem do Presépio Napolitano em São Paulo. Desde o início, ele demonstrou intenção de doar o conjunto ao município¹⁹¹. Por esta razão, ele explicita em suas cartas a preocupação de escolher peças relevantes, realizar uma montagem adequada, reunir e guardar toda a documentação existente sobre os exemplares e adquirir referências visuais e bibliográficas sobre o tema.

¹⁸⁹ Este processo está detalhado no Capítulo 3 – Catalogação e preservação.

¹⁹⁰ As cartas trocadas com a Itália estão atualmente armazenadas na Fundação Bienal, em São Paulo. Estas se iniciam em 28 de Setembro de 1948 e terminam em 17 de Maio de 1950. Todavia, as conversas entre Ciccillo e seu advogado são anteriores a esta primeira data. Como pode ser observado a carta, do dia 28 de Setembro, é uma resposta a uma carta enviada por Ciccillo no dia 20. Entretanto, não foi possível localizar nenhuma carta anterior a Setembro. Existem ainda algumas cartas posteriores a 1950, em que Matarazzo fez contato com algumas instituições internacionais (Sociación de Pesebristas de Barcelona, Associazione Italiana Amici del Presepio e Girard Foundation), em busca de informações e referências bibliográficas sobre os presépios em geral.

¹⁹¹ Isto é evidenciado na carta do dia 30 de Setembro de 1948, quando ele escreve ao advogado: “*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.*”

Sua preocupação inicial era realizar um cenário nos moldes do século XVIII¹⁹². Para tanto, Ciccillo pensou em produzir a estrutura do presépio na Itália, em especial em Nápoles, pois acreditava que somente um napolitano poderia conhecer e ser fiel aos modelos de época. Primeiramente, através de seu cunhado Caramiello, designou a tarefa aos Senhores Lembo e Allegra¹⁹³. Todavia, após o início dos trabalhos, Caramiello percebeu que Lembo era um artesão de conhecimento restrito e o destituiu do cargo, contratando, em seguida, Menella, um artista, segundo Pacileo, há tempos pouco expressivo no mercado¹⁹⁴.

Antes mesmo da aquisição de todas as peças, o cenário começou a ser projetado e montado em uma casa de campo na região de Torre del Grecco.¹⁹⁵ Contudo, em fins de Setembro de 1948, Matarazzo decidiu suspendê-lo. Neste momento, os trabalhos estavam adiantados e Pacileo escreveu detalhando a situação: o esboço em argila¹⁹⁶, o projeto e as pranchas de detalhamento da montagem dos rochedos estavam prontos, a base de suporte estava construída e tinha a dimensão de 14 metros de comprimento por 4 metros de profundidade¹⁹⁷ e a cortiça para dar volumetria ao cenário já havia sido adquirida. Segundo o advogado, ainda

¹⁹² Quando ele se refere nas cartas que desejava realizar um cenário próximo aos existentes no século XVIII, na verdade, ele estava referindo-se à tipologia cenográfica dos museus que conhecia, a qual reflete uma visão do século XX.

¹⁹³ Pacileo afirma, na segunda página da carta de 25 de Outubro de 1948, que Allegra era decorador.

¹⁹⁴ Informação sustentada na carta de 25 de Outubro de 1948.

¹⁹⁵ Segundo Pacileo, inicialmente, pensou-se em realizar a construção em Resina, mas dadas algumas dificuldades do local, esta hipótese foi descartada. Em um segundo momento, Caramiello cogitou a possibilidade de utilizar a Villa Matarazzo mas por algum motivo que Pacileo não explicita, esta sugestão foi abandonada. Finalmente, optou-se por Torre del Grecco.

¹⁹⁶ O esboço tinha 2 metros de comprimento, 60 centímetros de profundidade e pesava cerca de trezentos quilos. Dados os custos para enviar tal maquete ao Brasil, Pacileo sugeriu que fosse executada uma cópia em gesso. Ainda, 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 Bial, ou nas fotos existentes no arquivo do MAS.

¹⁹⁷ Estas dimensões foram baseadas nos presépios existentes em Nápoles, em especial do Museu SanMartino e da Via do Império em Roma.

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.

Ao se inteirar da situação, Ciccillo surpreendeu-se. Na sua carta de 8 de outubro, expressou que não sabia que seus planos sobre o presépio tomavam proporções concretas. Segundo consta, ele não imaginava que Caramiello tivesse iniciado os trabalhos e nem que as dimensões do presépio atingissem 14 x 4 m. Nesse ponto, notamos uma contradição ou um equívoco entre o que ele escreveu anteriormente e o que apontou nesta data. Aparentemente, ao suspender os trabalhos, podemos supor que ele soubesse a respeito dos mesmos. A menos que ele acreditasse que durante todo o período os artistas contratados estivessem fazendo apenas um estudo preliminar e não executando o projeto. Mesmo assim, o próprio advogado já questionava em 28 de Setembro suas informações contraditórias:

*“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’è 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.”*¹⁹⁸.

De toda forma, ficou explícito nas cartas, que Ciccillo recuara seus planos ao calcular os custos envolvidos¹⁹⁹ no transporte da produção italiana:

“Sono anche molto indeciso a far spedire 28 casse per la sola armatura del presepio, tre quintali per il bozzetto, 12 quintali per il sughero ecc. Quanto pagheró per trasporto e dogana di queste 28

¹⁹⁸ Terceira página da carta enviada por Adv. Renato Pacileo em 28 de Setembro de 1948.

¹⁹⁹ 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 più.*”

*casae. 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 troverei quí il personale e materiale necessario.”*²⁰⁰

Deste momento em diante, ele mudou de estratégia e passou a defender a idéia de que a montagem fosse realizada no Brasil, a partir dos desenhos de Mennella-Allegra, ou através de outras possibilidades que se cogitariam ao longo da aquisição das peças.

Outra questão relevante, na sua decisão de descartar o material produzido em Nápoles, foi o número de pastores necessários para preencher o cenário de 14 x 4m. Pacileo e Caramiello haviam calculado cerca de mil pastores. Pensando nos valores econômicos, Ciccillo achou demasiado produzir um presépio de tais proporções. Mesmo assim, o advogado procurou demonstrar que a quantidade citada não era absurda, fornecendo o exemplo do presépio de Sammartino em Nápoles. Segundo ele, antes da Guerra, o presépio possuía de 12 a 14 mil pastores, distribuídos em um cenário de 12 m de comprimento por 6 de profundidade²⁰¹. Por outro lado, tanto Roseo quanto Giacomini sustentavam o argumento de que tal previsão era um exagero. Interessados em venderem seus exemplares, afirmavam que era possível realizar um imponente presépio, agregando as peças que ofereciam aos exemplares em posse de Ciccillo.

Desde o início, Matarazzo argumentara que a construção do cenário deveria ser realizada por um napolitano. Mesmo diante da possibilidade de realizá-lo no Brasil, sustentou esta posição:

²⁰⁰ Primeira página da carta enviada por Matarazzo a Pacileo em 8 de Outubro de 1948.

²⁰¹ 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.

“(…) Come già Le ho detto quando parlo di comprare un presepio, intendo dire di comprare diversi pupi, competerá poi all’artista di organizzare la messa in scena del presepio e per questo io avrei desiderato uno specialista che conoscendo usi e costumi sia in condizione di dare vita e movimento ad un’opera del genere. Nonostante il Giacomini e qualche decoratore locale mi garantiscano di poter fare un’opera bella, io ne dubito molto perché penso che solo un napoletano o uno che abbia veramente vissuto in contatto con tale specie di opere d’arte possa costituire ed organizzare un presepio.”²⁰²

Todavia, esta visão não foi mantida por muito tempo. Dias depois, Apollonio, sócio e primo de Giacomini, convenceu-lhe que poderia realizar um presépio “*con perfetto spirito napoletano*”²⁰³ e que se, por ventura, o resultado não lhe agradasse, então seria o momento dele providenciar a vinda de um especialista da Itália.

Preocupado com os rumores de Ciccillo produzir o cenário no Brasil, Pacileo escreveu um relatório detalhado sobre a situação do presépio²⁰⁴, argumentando que seria mais prudente e econômico construir toda sua estrutura na Itália²⁰⁵. Sobre este assunto, ele atentara para os seguintes pontos: 1) a falta de artesões especializados, conhecedores desta tradição italiana no Brasil e 2) em se construindo na Itália, a facilidade de obter peças e eventuais acessórios que fossem necessários para a ambientação cenográfica e 3) a possibilidade do reaproveitamento do material adquirido anteriormente (cortiça e base de madeira). Mais adiante, enfatizara as dificuldades que Ciccillo encontraria no Brasil²⁰⁶: a) falta de materiais

²⁰² Carta de 9 de Novembro de 1948.

²⁰³ Carta escrita por Matarazzo em 11 de Novembro de 1948.

²⁰⁴ Relatório enviado em 9 de Dezembro de 1948.

²⁰⁵ Em 1949, ao saber dos planos de Ciccillo, Roseo adverte: “*Ho sentito ventilare che vorrá far costituire il Presepe in Brasile. Grave errore! Per certe espressioni di arte non si può 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 successo!*”

²⁰⁶ 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

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. Ainda, do ponto de vista econômico, ele refletira ser 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 desejo de uma nova experiência, por parte de Ciccillo, através de Prof. Apollonio. Neste momento, ele entrou em contato com o artista-cenógrafo romano Giordano Giovannetti²⁰⁷ e lhe pediu que esboçasse um desenho para enviar a Matarazzo.

Em resposta ao exposto pelo advogado, Ciccillo esclareceu²⁰⁸: “(...) *quí c’è tutto il materiale di montaggio necessario e il personale occorrente per il presepio*”, 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 Marchis che potrebbe aiutare moltissimo.*”²⁰⁹ 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*”²¹⁰, descartando definitivamente seu uso ou o seu envio ao país.

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.

²⁰⁷ 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.

²⁰⁸ Carta enviada em 20 de Dezembro de 1948, p.2.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem. p.1

Por fim, concluiu que o mais econômico seria produzir tudo em São Paulo, a partir dos estudos e projetos de um especialista italiano, o qual viria ao país para finalizar os pormenores, deixando a cargo de Pacileo a escolha entre Mennella²¹¹ e Giovannetti.

No que se refere a este assunto, o advogado deixara claro a sua preferência por Giovannetti desde o início, e aproveitou a oportunidade 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.

Antes mesmo de falar com Ciccillo, Pacileo procurara Giovannetti e lhe expusera as fotos das peças e os detalhes dos trabalhos realizados em Nápoles, a fim de que o artista pudesse iniciar o planejamento da cenografia. Logo em seguida, o advogado informou a Matarazzo que o interesse do artista em realizar o projeto era tamanho que este já estava esboçando o posicionamento dos anjos e desenhando as volumetrias da paisagem. De início, Ciccillo cogitara a possibilidade de o artista vir ao Brasil e montar, ainda em 1949, o presépio. Posteriormente, calculando os custos envolvidos, ele escreveu²¹² ao advogado: “*Vedo che dovrò rinunciare alla collaborazione del Prof. Giovannetti. Le condizioni economiche da lui richieste, se non sono pesanti in se stesse, sono pesanti nel complesso, tenendo conto dell’altre spese fortissime che ho da sostenere*”²¹³. Neste 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 eventuais fontes bibliográficas.

²¹¹ Em vários momentos, Pacileo comentara que Mennella possuía um temperamento difícil e nesta carta Ciccillo fez menção a estes relatos.

²¹² Carta de 22 de Fevereiro de 1949. p.2.

²¹³ Matarazzo referia-se às despesas com a montagem do MAM.

Durante toda a discussão sobre a montagem do cenário, Pacileo manteve-se atento e interessado, inferindo várias opiniões, sugestões e realizando pesquisas sobre outros presépios e suas particularidades. Primeiramente, após algumas idéias trocadas com Roseo, sugeriu a Ciccillo a colocação de uma boca de cena para o fechamento frontal do presépio. Para tanto, indicara as duas folhas da boca de cena que pertenceram ao altar da Igreja de San Fellipo Neri em Roma²¹⁴, no momento em posse de Roseo. Entretanto, Matarazzo descartou a idéia.

Como Ciccillo havia encarregado Pacileo de pesquisar sobre o espaço necessário para implantar o presépio, este lhe enviou um parecer abordando tanto as necessidades do espaço expositivo²¹⁵, quanto as possibilidades tipológicas e dimensões do cenário. Dos seus estudos, concluiu: *“ho potuto dedurre che i costruttori del tempo del presepe (artisti ed architetti) hanno realizzato presepi a “tipo rettangolare” (schizzo N° I) – per noi frontale – ed a “tipo redondo” (schizzo N° I, in basso) – per noi circolare.”*²¹⁶. 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 Roma²¹⁷ e a magnificência dos Presépios Reais setecentescos²¹⁸.

²¹⁴ Segundo Pacileo, na sexta página da sua carta de 9 de Dezembro de 1948, esta boca de cena fora idealizada por Bernini. Posteriormente, em 20 de Janeiro de 1949, complementou as informações comentando que Roseo utilizara parte da arquitrave para compor uma sala de jantar setecentescas e vendera as duas bases a um particular, restando as duas folhas e um grupo de cabeças de anjos que, no momento, estavam consignadas a loja de Roma.

²¹⁵ Ele se preocupou em descrever o planejamento arquitetônico do espaço, comentando 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.

²¹⁶ Carta enviada no dia 22 de Janeiro de 1949. p.2.

²¹⁷ Quando cita Nápoles, refere-se ao Presépio de Sammartino e em Roma, ao existente na Via do Império.

²¹⁸ 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.

Ademais, ele considerava comedidos os quatro metros de profundidade, sugerindo seu aumento para sete metros, medida na qual a paisagem saía de foco e se perdia na distância. Outra solução proposta seria uma mistura do formato retangular com o circular, criando uma espécie de quadrado com dezoito metros de comprimento e quinze de profundidade. Esta possibilitaria tanto uma visão frontal, quanto de suas laterais²¹⁹. Ainda, atentando para uma possível escolha do cenário tipo circular, no qual o público poderia girar em torno do presépio, sugeriu o diâmetro de 14 metros. Contudo, 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 este modelo fosse escolhido, ela poderia ser colocada na ante-sala, funcionando como abertura para o presépio.

Posteriormente, pensando no pequeno presépio executado por Schettino para o Rei Ferdinando IV, comprado por intermédio de Roseo, Pacileo 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 descreve suas idéias:

*“(...) 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”.”*²²⁰.

Quando refletira sobre a qualidade das peças adquiridas por Ciccillo, Pacileo atentou para a sua expografia, aconselhando-o a separar as peças

²¹⁹ 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.

²²⁰ Quarta página da carta enviada por Pacileo em 7 de Julho de 1949.

mais importantes, de autoria reconhecida, das demais, evidenciando-as através de vitrines isoladas. Tudo isto, para permitir que o público apreciasse seus pormenores, que passam despercebidos na grande composição cenográfica. Tal esquema expositivo, esclareceu, fora adotado no Museu de San Martino, em Nápoles e no de em Mônaco²²¹.

Entre os conselhos aferidos por Pacileo, podemos destacar ainda a sua preocupação com a iluminação do presépio e seus efeitos de luz²²², a realização de publicação para divulgar a coleção e a catalogação, preservação e restauro das peças.

Quando providenciou o envio das peças, realizara o registro fotográfico de todos os exemplares, elencando-os em uma lista anexa. Neste momento, teve a preocupação de deixar um “(...) *un rettangolino bianco, sul quale non ho trascritto il mio numero progressivo, in quanto non so quale sarà il suo criterio finale (...)*”²²³, de modo que no final da catalogação brasileira, os números de tombo das peças pudessem ser anotados nos álbuns²²⁴. Ainda, informara que anotou, em baixo, em vermelho, a numeração que cada exemplar possuía nas listagens²²⁵. Por fim, aconselhara Ciccillo a adotar, na catalogação das peças, uma numeração seqüencial e progressiva para toda a coleção.

Ao abordar a conservação e restauro das peças, informou que Ciccillo teria que providenciar a limpeza das mesmas e remover a pátina do tempo,

²²¹ Informações obtidas na quinta página da sua carta de 20 de Setembro de 1949.

²²² 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.

²²³ Carta enviada em 16 de Janeiro de 1949.

²²⁴ Isto nunca chegou a ser feito e ao lado das fotos encontramos diversas numerações referentes aos seus variados tombamentos.

²²⁵ 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.

a fim de que elas pudessem reaver suas cores originais e reforçou a necessidade de uma constante conservação da coleção. Então, sugeriu as seguintes medidas preventivas:

“vi sarà necessario una continua vigilanza della polvere che potrà togliere con degli aspiravolpere, e quindi inaffiamente (sic) di D.D.T²²⁶. in modo da preservare i costumi e le parti deteriorabili ed in più cospargere (sic) di cera le parti delicate dei “pastori” (Le dirò a suo tempo la ricetta e il modo di applicazione.”²²⁷.

Sobre o restauro das vestimentas, informou que somente conseguira tecidos de época para as calças e casacos dos pastores, dizendo ser difícil encontrar tecidos antigos nas padronagens e cores adequadas à confecção dos vestidos. A respeito deste pormenor enfatizou²²⁸: *“(...) 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.”²²⁹*

Por fim, atendendo às solicitações de Ciccillo, começou a pesquisar fotos de presépios e gravuras com vistas panorâmicas de Nápoles e reuniu imagens para dar suporte ao projeto do cenógrafo brasileiro. A princípio, obtivera a informação de que, no momento, apenas o fotógrafo Alinari, possuía uma foto parcial do presépio de San Martino²³⁰. Em seguida, adquirira algumas gravuras com detalhes de personagens da vida urbana napolitana setecentesca, tais como, o *“venditore di ciambellé”*, o

²²⁶ 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.

²²⁷ Informação passada na sétima página da carta de 9 de Dezembro de 1948.

²²⁸ Carta do dia 28 de Setembro de 1949. p.1.

²²⁹ Esta informação não foi considerada durante o restauro das vestimentas e tecidos grosseiros substituíram detalhes precisos. Isto fica explícito quando comparamos as fotos feitas na Itália, antes das peças embarcarmos, como as fotografias que constam nas fichas, tiradas antes da primeira exibição do presépio, logo após o seu ‘restauro’ em 1949-50.

²³⁰ Terceira página da carta enviada no dia 2 de Janeiro de 1949.

“l’acquaialò”, o *“ventitore di verdure”*, dentre outros²³¹. Posteriormente, enviara oito fotos contendo detalhes do Presépio *“della Certosa di S. Martino”*, grupo de figura e pormenores da coleção Leonetti²³², e sete gravuras com vistas variadas da cidade²³³.

B) PEÇAS

Ao iniciar seus planos de montar um presépio em São Paulo em 1948, Matarazzo já possuía cerca de duzentas peças adquiridas anteriormente em Nápoles, através de Comm. Pericle Roseo, quando da venda, por parte deste, de um apartamento a seu irmão Giannicola. Estas estão elencadas no segundo álbum de fotos²³⁴ e compreendem 105 pastores, 34 anjos e 54 animais²³⁵, além de alguns acessórios²³⁶.

Ciccillo pretendia reunir outras peças às existentes no Brasil. Caramiello já havia comprado mais vinte e sete exemplares na Galeria Giacomini²³⁷, em Roma²³⁸ e Dona Elvira Longobardo havia lhe enviado outras trinta e nove. No total, eram 59 pastores e 7 anjos²³⁹ que foram fotografados e arquivados no Álbum 3 da coleção. Além destes exemplares, somam-se outros 9 animais e 14 acessórios.

Em 30 de Setembro de 1948, Matarazzo escreveu a seu advogado para se informar e se aconselhar sobre duas propostas que recebera para a

²³¹ Segunda página da carta de 16 de Janeiro de 1949.

²³² Segunda página da correspondência de 28 de Janeiro de 1949.

²³³ Dados obtidos na segunda página da carta de 20 de Setembro de 1949.

²³⁴ 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.

²³⁵ Esta quantificação foi fornecida por Pacileo em 2 de Dezembro de 1948.

²³⁶ Analisando a listagem dos exemplares pertencentes ao Álbum 2, conferimos a quantidade indicada pelo advogado e contabilizamos 36 acessórios não listados por ele.

²³⁷ Galeria pertencente à Marcelo Giacomini, irmão de Giuseppe Saverio Giacomini.

²³⁸ Informação obtida na carta enviada pelo advogado em 16 de Janeiro de 1949.

²³⁹ Dados obtidos na carta de Pacileo de 2 de Dezembro de 1948.

aquisição de algumas coleções²⁴⁰. Neste momento, as notícias de que sua entrada no mercado napolitano havia proporcionado um aumento nos valores das peças fizeram Matarazzo reavaliar suas ambições. Assim, iniciou-se uma discussão se a coleção deveria ser formada naquele momento ou se seria melhor esperar uma época mais oportuna, por mais dois ou três anos, até que a situação se normalizasse ou que surgissem ofertas melhores.

Tanto Caramiello quanto Pacileo estavam de acordo que o mais prudente seria esperar outras oportunidades. Já na carta de 28 de Setembro, o advogado informara que Caramiello estava divulgando que com as interrupções da montagem do cenário não haveria mais a necessidade da compra de exemplares por parte dos Matarazzo e aconselhara Ciccillo a mudar a fonte de aquisição das peças, para despistar os rumores do mercado. Dias depois escreveu²⁴¹:

“(...) 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 qui 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 tener presente che i presepi dell’epoca avevano necessità di molto spazio ed oggi molte famiglie si sono dovute resitringere(sic) in

²⁴⁰ Giacomini ofereceu um presépio e Roseo três coleções distintas.

²⁴¹ Segunda página da carta escrita à Ciccillo em 18 de Outubro de 1948.

locali più esigui e quindi la impossibilità di mantenere un simile presepio.”

Mesmo assim, enquanto continuavam as discussões se a coleção deveria ser adquirida a curto ou longo prazo, Pacileo achou prudente conhecer e avaliar a qualidade das peças oferecidas por Giacomini e Roseo, a fim de fornecer uma posição mais precisa. Sobre as peças de Giacomini, ele relatou serem de boa fatura e de grande valor, uma vez que havia vários exemplares de dimensão pequena, algo raro no mercado²⁴². Quanto às de Roseo, ele afirmou ter visto bons exemplares, mas acreditava ter vistoriado as de melhor fatura, já que este trouxera apenas algumas peças de Nápoles. Em todo caso, decidiu esperar até que pudesse visitar o conjunto para emitir uma opinião.

No entanto, a facilidade dos exemplares serem enviados através de mudança de domicílio de Giacomini e o desconto por ele proporcionado, no montante total trouxeram um novo ânimo a Matarazzo. Assim, em 11 de Novembro de 1948, ele comunicou a seu advogado o acordo realizado com o Prof. Apollonio, e solicitou providências a respeito do seu envio. Pacileo elencou, no álbum 4, 102 pastores, 6 anjos e 22 animais.²⁴³ Neste momento, Giacomini forneceu detalhes do conjunto²⁴⁴, 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.

É interessante notar a contradição entre os escritos do advogado sobre as peças oferecidas por Giacomini. Num primeiro momento, ele atestara o

²⁴² 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.

²⁴³ Quantificação obtida na carta de 2 de Dezembro de 1948.

²⁴⁴ Carta enviada por Giuseppe Saverio Giacomini a Matarazzo em 2 de novembro de 1948.

valor da coleção dizendo: *“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 detiene, lo acquistò a suo tempo de una famiglia napoletana.”*²⁴⁵. Posteriormente, quando Giacomini não relatou a autoria de cada pastor, Pacileo passou a questionar a sua qualidade, afirmando:

*“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.”*²⁴⁶

Durante a troca de correspondência sobre as peças de Giacomini, também houve uma passagem relevante a respeito da divergência entre os conceitos de Ciccillo e de seu advogado sobre a palavra “presépio”. Ciccillo informara Pacileo que Giacomini havia lhe oferecido um presépio. Ao avaliar a proposta, o advogado advertiu que não se tratava de um presépio, mas de uma coleção de figuras de presépio. Matarazzo, por sua vez, esclareceu²⁴⁷: “Tengo a dirLe che quando parlo di presepio incisivamente mi riferisco ai pupi”.²⁴⁸

Após a aquisição deste conjunto, o advogado passou a tratar do seu envio. Conforme havia combinado com Giacomini, este transportaria as peças oferecidas e os demais exemplares adquiridos por Matarazzo através do envio de sua transferência de domicílio. No início de Janeiro de 1949, com a notícia de que a partida da mudança aproximava-se²⁴⁹, Pacileo

²⁴⁵ Trecho extraído da terceira página da carta de 29 de Outubro de 1948.

²⁴⁶ Relato do dia 31 de Dezembro de 1948. p.1.

²⁴⁷ Carta enviada por Matarazzo a Pacileo em 9 de Novembro de 1948.

²⁴⁸ 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.

²⁴⁹ As peças embarcaram para o Brasil no dia 20 de Janeiro.

providenciou 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 Marcelo Giacomini. Este não se dispusera a assumir os riscos de sua aquisição, sem saber das intenções de Matarazzo. Mesmo assim, o colecionador decidiu enviar os exemplares junto com a mudança de Giuseppe Giacomini para que, na chegada, Ciccillo tomasse sua decisão. Pacileo fora chamado para visualizar a coleção e forneceu o seguinte parecer:

“Ho trovato che effettivamente é un gruppo di materiale scelto e, come si soul dire, di primissima scelta. Vi sono in ispecial 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 fattezze, 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.”²⁵⁰

A decisão pela compra deste conjunto trará uma série de divergência entre os irmãos Giacomini e Matarazzo. Giuseppe negociara com Ciccillo que o pagamento deste lote seria feito em moeda local dali a seis meses, acrescido de juros. Todavia, Marcelo não fora comunicado sobre este acordo e imaginava receber a soma proposta em Liras. Como, no momento do pagamento, havia diferenças cambiais e nenhum dos irmãos queria arcar com os prejuízos, eles romperam com a palavra dada e exigiram que a dívida fosse saldada em moeda italiana. Esta atitude fez com que Ciccillo cancelasse a aquisição de um outro grupo composto por dois pastores e uma

²⁵⁰ Carta enviada a Ciccillo em 29 de Janeiro de 1949.

‘caprone’²⁵¹. As imagens do conjunto de 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. O primeiro era um grupo executado em cerâmica por Sanmartino em que cinco cães atacavam um cervo²⁵². 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. Este possuía a particularidade de ter sido instalado dentro de outro presépio, como descrevera²⁵³ Pacileo:

*“Tale piccolo presepietto fu sistemato, nell’annata (nella gara consueta che avveniva fra i gentilizzi napolitani) nel grande presepe della stessa famiglia: v’era rappresentato un grande salone di una casa principesca nel quale era stato allestito un presepietto. Così si aveva un Presepe nel presepe.”*²⁵⁴

O terceiro, e último, era uma parte do Presépio do Duque de Giusso²⁵⁵. Todos os exemplares oferecidos encontravam-se no *Istituto dei Ciechi di Napoli*. Pacileo esperou sua ida à Nápoles para fornecer um parecer exato a Ciccillo, já que Roseo mostrara-lhe apenas alguns exemplares. Ao conhecer as peças informou²⁵⁶: *“In verità, Le debbo dire che si tratta di un prezioso materiale, (...)”* e, mais adiante continuou: *“Le posso con sicura fermezza dire che si tratta di materiale “ottimo”. Alcuni di quei pastori li ho visti*

²⁵¹ Marcelo Giacomini deixou este grupo cosignado com o irmão durante sua mudança de domicílio.

²⁵² Segundo consta, esta era uma peça única feita para o Rei Ferdinando di Borbone, no momento em que Sanmartino foi denominado escultor da Real Fábrica de Capodimonte. Tal grupo estava conservado dentro de uma vitrine de vidro.

²⁵³ Quarta página da carta enviada no dia 7 de Julho de 1949.

²⁵⁴ 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.

²⁵⁵ O Duque de Giusso era sobrinho da Rainha.

²⁵⁶ Segunda e terceira página da carta do dia 9 de Dezembro de 1948.

*riprodotti in una pubblicazione tedesca*²⁵⁷, e ciò per l'autenticità d'arte e di autore". Inicialmente, Ciccillo não estava disposto a comprar estes conjuntos, pois estava custeando diversos projetos. Contudo, a possibilidade de ratear os valores em vários meses fez-no decidir em 7 de Fevereiro de 1949 pela sua aquisição. Quando as peças foram transferidas para Roma, o advogado providenciou sua catalogação e anexou as fotografias no álbum 5. Neste momento, ele precisou seu conteúdo: 78 pastores, 38 anjos, 68 animais e 128 acessórios²⁵⁸. Tal material catalográfico foi enviado em 16 de Junho de 1949 por intermédio de uma conhecida.

Durante a negociação para a aquisição das referidas peças, Pacileo iria descobrir que Ciccillo havia comprado, juntamente com os primeiros exemplares que adquiriu de Roseo, uma banda de mouros que não lhe fora entregue na época. Esta discussão iniciara-se quando Roseo comentou com o advogado que entre os pastores enviados ao Brasil existia uma banda com instrumentos de ótima fatura²⁵⁹. 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 un 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.”

Ciccillo respondeu que Giannicola adquirira-lhe algumas peças, mas nem ele nem o irmão possuíam os exemplares descritos. Posteriormente, Pacileo, em

²⁵⁷ Pacileo voltará a tratar desta publicação quando estiver tratando das buscas por referências bibliográficas. (carta do dia 20 de Setembro de 1949).

²⁵⁸ Dados obtidos na carta enviada por Pacileo em 7 de Julho de 1949.

²⁵⁹ Carta escrita por Pacileo em 09 de Dezembro de 1948.

uma investigação de pranchas fotográficas²⁶⁰, encontrou com o fotógrafo Alinari uma foto de uma banda de mouros. Ao mostrá-la a Roseo, este confirmou ser a mesma banda que ele falava ter vendido a Matarazzo. Todavia, informou que esclareceria a questão quando fosse à Nápoles e pudesse verificar em suas listagens quais peças realmente foram negociadas. Meses depois, passando pelo Instituto dos Cegos, Roseo descobriu que, na época do transporte das peças, o encarregado do serviço esquecera de retirar uma das caixas, deixando-a em um canto do Instituto. Estes exemplares foram entregues à Pacileo que elencou suas fotos no quinto álbum, entre os números 167 e 185.

Durante os trâmites para o envio das peças recentemente adquiridas através de Roseo, Pacileo entrara em contato com algumas ofertas de presépio e informara a Ciccillo quatro possibilidades de aquisição²⁶¹. A primeira era um grupo composto por 72 peças pertencentes a 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*²⁶². Outro seria um grupo de 28 peças que estavam sendo vendidas por motivo de partilha de herança. Por fim, havia rumores da disponibilidade da outra parte do presépio do Duque de Giusso²⁶³.

Em 30 de Agosto de 1949, Ciccillo optou pela primeira oferta, composta por 68 pastores e 4 animais. Neste momento, reforçou que o advogado exigisse uma listagem precisa do colecionador, para evitar os problemas

²⁶⁰ Carta do dia 16 de Janeiro de 1949.

²⁶¹ Propostas relacionadas na carta de 9 de Agosto de 1949.

²⁶² 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 Sanmartino e o grupo dos anjos era superior ao existente no Museu de San Martino em Nápoles e que este fora desenhado por Fischetti.

²⁶³ Ciccillo já havia adquirido recentemente uma parte deste presépio através da última venda de Roseo.

como o ocorrido com o primeiro grupo vendido por Giacomini²⁶⁴. Sobre este conjunto, Pacileo escrevera-lhe anteriormente: “(...) *compresi due cammelli*²⁶⁵: *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.*”²⁶⁶. Entretanto, quando os recebeu, Matarazzo não demonstrou o mesmo entusiasmo, enfatizando: “*i due cammelli inviatimi sono modernissimi e fatti di pasta di carta, stampati, ed ogni modo serviranno ugualmente.*”²⁶⁷. Todos os exemplares foram registrados no álbum 6 e enviados juntamente com as peças adquiridas através de Roseo.

Apesar de estas últimas terem sido compradas em Fevereiro, até final de Agosto elas não haviam sido enviadas por questões burocráticas. Inicialmente, Ciccillo cogitou a hipótese das peças virem na bagagem de seus irmãos, mas Pacileo alertou que as autoridades italianas estavam exercendo uma rigorosa vigilância em seu patrimônio cultural e não permitindo sua saída do país²⁶⁸. Como solução, o advogado propôs²⁶⁹ seu envio através da inclusão em alguma mudança de domicílio²⁷⁰, como fora feito anteriormente com Giacomini, e informou conhecer uma senhora (Família Manguzzi), que transferiria sua residência em maio. Entretanto,

²⁶⁴ 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 chei di questo presepio faró una donazione al Municipio di S.Paolo, ho bisogno di presentare una documentazione seria pertanto La peigo di raccogliermi tutti i dati sia di questo gruppo ora comprato, e sia dei pastori comprati dal Giacomini.*”

²⁶⁵ Matarazzo já havia assinalado anteriormente a Pacileo o seu desejo em adquirir animais exóticos.

²⁶⁶ Quarta página da carta de 7 de Julho de 1949.

²⁶⁷ Carta envia por Matarazzo no dia 16 de Dezembro de 1949.

²⁶⁸ 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.

²⁶⁹ Proposta na sua carta de 30 de Abril de 1949.

²⁷⁰ 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.

dias depois, quando Pacileo fora tratar do assunto com a família, já não era mais possível realizar a inclusão de nenhum objeto, uma vez que as caixas haviam sido 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 Marchis²⁷¹ iria transferir seu domicílio para o Brasil. Como todos os exemplares já estavam embalados, inclusive aqueles da última aquisição, Pacileo conseguiu integrá-los a tempo junto aos pertences da família e em 31 de Outubro foram enviados na embarcação Neride.

Em meados de Dezembro, as caixas chegaram ao Brasil e ao serem abertas, foi constatado que o famoso Grupo de Sanmartino dos cães atacando o veado encontrava-se quebrado. Ciccillo chegou a questionar a qualidade de sua embalagem, quando solicitou ao advogado o valor do conjunto para poder providenciar o reembolso junto à seguradora e realizar o seu restauro²⁷². Em resposta, Pacileo garantiu que as peças foram embaladas seguindo todas as recomendações necessárias e esclareceu²⁷³:

“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

²⁷¹ Escultor que cuidava do setor de cerâmica artística da fábrica Matarazzo.

²⁷² 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.

²⁷³ Carta do dia 29 de dezembro de 1949. p.1.

*protetto dalla campana di vetro. Ora, io mi domando se non si é rotta la campana di vetro, ad un eventuale urto, come potava rompersi il contenuto?*²⁷⁴”.

C) BIBLIOGRAFIA SOBRE O PRESÉPIO

Tendo em vista seus planos de formar um núcleo de apoio ao presépio, Matarazzo solicitou que Pacileo adquirisse referências bibliográficas. Seu intuito era montar uma biblioteca²⁷⁵ para incentivar a divulgação e estudos sobre o tema.

O advogado, que anteriormente havia entrado em contato com a literatura através de leituras em bibliotecas²⁷⁶, encontrou dificuldade em obter tais publicações no mercado. A maioria dos livros tinha suas edições esgotadas e poucos títulos foram publicados no entre e pós-guerra. Diante dos fatos, ele entrou em contato com 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. Ainda, na sua carta de 2 de Janeiro de 1949, comentou com Ciccillo a sua intenção de contatar colecionadores e estudiosos para obter informações ou realizar cópias de seus títulos, pois tivera notícia de que o Benedetto Croce e Michele Galdieri possuíam exemplares relevantes.

Em uma conversa com Roseo, o advogado comentou sobre a sua busca por referências bibliográficas. Este lhe informou que na biblioteca do seu

²⁷⁴ 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?

²⁷⁵ Ao que parece este projeto não foi implementado, uma vez que não há nenhuma informação a seu respeito nos arquivos.

²⁷⁶ 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.

apartamento vendido a Giannicola existiam vários títulos, uma vez que, no passado, ele pretendia produzir um ensaio sobre o tema. Ao ser indagado sobre o assunto, Ciccillo afirmou que não encontrara nenhum exemplar a respeito. Mesmo assim, Roseo continuou a insistir neste ponto.

Meses depois, quando Ciccillo requereu um parecer sobre o andamento da pesquisa, Pacileo fez um relatório detalhado²⁷⁷. Segundo informou, até o momento, havia conseguido apenas a publicação *Storia del Presepe* de Angelo Stefanucci,²⁷⁸ exemplar publicado em 1944, a Enciclopédia Treccani²⁷⁹ e algumas cópias de artigos obtidos em bibliotecas, mas não tivera tempo de copiar exemplares na íntegra. Em seguida, comentou que entrara em contato com o Prof. Fausto Nicolini²⁸⁰, o qual lhe dissera estar preparando uma monografia, sem previsão de publicação. Este lhe ofereceu uma cópia do estudo publicado na “Atti dell’Accademia Pontiniana”, um ensaio publicado em um jornal²⁸¹ e advertiu sobre um artigo escrito na revista “Secolo XX”. Ainda, conversara com um amigo de Benedetto Croce, o qual lhe garantira que o Senador não possuía nenhum exemplar sobre o tema.

Em 20 de Outubro, Pacileo enviou através do Conte Pietromarchi a cópia datilografada²⁸² de dois exemplares: 1) *Cenni Storici sul Presepe* de Antonio Perone²⁸³ e 2) *Il Presepe Napoletano*, di Fausto Nicolini²⁸⁴. Este seria o último material enviado. Em Maio de 1950, o advogado faz um

²⁷⁷ Carta do dia 20 de Setembro de 1949, em resposta à carta enviada por Matarazzo em 2 de Setembro.

²⁷⁸ Adquirido em 16 de Janeiro de 1949 e enviado em 23 de Julho através do Prof. Manginelli.

²⁷⁹ 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’.

²⁸⁰ Contato realizado em Fevereiro de 1949.

²⁸¹ Estes dois ensaios foram enviados a Matarazzo em 28 de Setembro de 1949, por meio do Prof. Levi

²⁸² O próprio Pacileo datilografou estes títulos.

²⁸³ Editado em Nápoles em 1896 através da Tipografia Fratelli Contessa.

²⁸⁴ Artigo publicado em 19 de Novembro de 1930 na revista ‘Secolo XX’.

resumo geral das aquisições anteriores, para concluir sua participação nesta tarefa.

2.2) CATALOGAÇÃO DAS PEÇAS EM 1949

Mesmo sem a chegada de todos os exemplares, Matarazzo decidiu iniciar os trabalhos de catalogação e restauro e convidou Lourdes Milliet para coordená-los. Ela aceitou o encargo, mas solicitou que pudesse realizar um estágio experimental de um mês²⁸⁵. Desde que chegaram, as peças²⁸⁶ foram acondicionadas no sétimo andar da Metalúrgica Matarazzo. Assim, em 22 de Agosto de 1949, a equipe foi reunida e os trabalhos foram 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 fichamento”) das peças. Neste momento, Maria Aparecida Duarte, irmã de Milliet, colocou-se à disposição para auxiliar²⁸⁷. A princípio, determinou-se que os trabalhos seriam realizados em jornadas de meio período²⁸⁸.

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 relata Milliet: “*Conferida as peças, encontraram-se pequenos objetos como*

²⁸⁵ Este período experimental é o relativo ao primeiro relatório, ou seja, de 22 de Agosto à 31 de Outubro. Posteriormente, Milliet irá trabalhar tanto na coordenação da montagem, quanto nos restauros das peças e roupas.

²⁸⁶ Neste momento, encontravam-se no Brasil as peças que Ciccillo possuía (Álbum 2), as peças reunidas com Carimiello (Álbum 3), as peças vendidas por Giacomini (Álbum 4) e as peças do colecionador romano, enviadas através de Giacomini (Álbum 1). As peças pertencentes ao Álbum 5 não haviam chegado e Maratazzo ainda não tinha adquirido os exemplares do Álbum 6.

²⁸⁷ 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.

²⁸⁸ Segundas, quartas e sextas, no período da tarde e terças e quintas, no período da manhã.

frutas, pães, queijos, verduras e pequenos animais que não constavam das listas e nem se apresentavam fotografados.” ²⁸⁹.

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 a realizar os ‘restauros’ necessários.

Em 29 de Agosto, iniciou-se a catalogação das peças, criando um livro de tombo para armazenar os seus respectivos números e dados. Estes 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”²⁹⁰, como podemos observar 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 cherubins, 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

²⁸⁹ O advogado já havia advertido Ciccillo em suas cartas sobre existência de um número superior de acessórios do que o informado pelos vendedores.

²⁹⁰ 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 gerará informações conflitantes.

complementares que são os objetos que se destinam às figuras, como bastões, bissacas, bengalas, instrumentos, etc, foram também classificados.”.

Este relato é particularmente interessante, pois reflete a forma como a catalogação fora encarada na época e como isto irá refletir no futuro da coleção, já que ora estes acessórios serão tratados como peças isoladas, como se não tivessem nenhuma relação anterior com as figuras e cenas; ora eles serão entendidos como parte integrante dos exemplares. Esta confusão gerará as futuras trocas de acessórios entre as figuras e a indeterminação do número real de peças existentes.

Após este contato inicial com a coleção, Milliet aceitou a designação de Ciccillo e passou a tratar, tanto dos restauros, quanto da montagem cenográfica que findaria em onze meses²⁹¹. 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 Sales²⁹². No fim deste lote, somaram-se 1342 registros. Neste momento, os trabalhos catalográficos foram novamente interrompidos.

Posteriormente, analisando o Livro de Tombo I, percebemos que de 14 de fevereiro a 9 de Setembro de 1950, surgem novos relatos de acessórios. Isto pode ter algumas explicações. Uma hipótese é que esta catalogação refira-se ao tombamento dos acessórios sobressalentes que não constavam

²⁹¹ Os trabalhos de montagem iniciam-se em novembro de 1949 e terminam em outubro de 1950.

²⁹² Segundo consta nas observações existentes no livro de tombo, estes exemplares foram executadas em 1949.

nas listagens e que, nesta época, após a inclusão de todas as peças, foram contabilizados. Ou a acessórios pertencentes às figuras, que não foram computados anteriormente por terem sido considerados parte intrínseca das mesmas, mas que no momento estavam sendo desvinculados, daí a necessidade de serem registrados. Outra hipótese é que tais relatos refiram-se 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 estas pudessem adequar-se à cenografia²⁹³. Ainda, encontramos o tombamento de acessórios cenográficos, tais como: 1403 – ferreiro apetrechos: morça articulada, bigorna, malho, etc... Até este momento havia 1430 registros.

Após esta data, encontraremos informações escritas a lápis, sobrepostas por outras a caneta, que não seguem mais uma datação cronológica do tombamento (há registro de 1958, depois aparecem de 1952, voltam a 1950, 1952 e assim por diante) até atingirem um total de 1552 peças tombadas.

Dois novos livros de tombo serão realizados posteriormente, mas não há informação de quando foram feitos. O segundo livro realiza um novo tombamento das peças, renumerando-as²⁹⁴. 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.

²⁹³ 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.

²⁹⁴ 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.

À medida que as peças eram tombadas, a equipe removia suas sujidades superficiais, promovia sua desinfestação e indicava as que necessitavam sofrer intervenções de restauro. Muitas delas apresentavam problemas estruturais, pois sua armação interna²⁹⁵ estava oxidada e suas vestes, desgastadas pela ação do tempo. Neste momento, Milliet conheceu o restaurador de origem italiana, Gregório Torelli, que se propôs a auxiliar na recuperação dos exemplares e lhe ensinar as premissas do restauro. É interessante observar como ela encarava a restauração: “*Foi tudo um delicado e fascinante trabalho de artesanato.*”²⁹⁶, pois foi dentro deste enfoque que ela interveio nas vestimentas²⁹⁷. Por não possuir nenhum conhecimento das técnicas de restauro de tecidos e dada à dificuldade da obtenção de fazendas de época, Milliet optou por refazer as vestes estragadas. Assim, entrou em contato com a “Tecelagem Santa Constança”, de propriedade de Gabriela Pascholato, para que esta fornecesse tecidos em tons envelhecidos. Em seguida, como ela relata, transportou “*os bordados e os dourados primitivos*”.

Com o intuito de adiantar os trabalhos, paralelamente à catalogação, decidiu-se iniciar a montagem e preparação do cenário, uma vez que nem todos os exemplares haviam chegado. Assim, o cenógrafo Tullio Costa fora contratado para desenvolver e coordenar a ambientação arquitetônica e

²⁹⁵ 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.

²⁹⁶ Terceira página dos relatos: “*28 anos de luta pela criação de um museu. 1949-1977*” de Lourdes Milliet.

²⁹⁷ 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 do restauro sabe que isto não era motivo para sua substituição imediata. Entretanto, quando comparamos estas fotos que as que constam nas fichas, retiradas após seu restauro, percebemos que várias vestes foram alteradas e detalhes de época, perdidos. (Vide item 3.4 – Estudos de caso).

paisagística do presépio. Sua criação baseou-se em imagens e relatos da arquitetura e costumes da época. Todos os acessórios necessários para compor o cenário 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 Moraes Leme e Luis Contrera ajudaram na montagem das casas, ruas, calças, praças, templo, etc...



FIGURA 74 – Esboço da volumetria do cenário, década de 50.

Fonte: Arquivo do MAS.



FIGURA 75 – Detalhes da montagem do cenário, década de 50.

Fonte: Arquivo do MAS.

2.3) DOAÇÃO AO MUNICÍPIO

Desde o início dos trabalhos, Matarazzo expôs, através de ofícios enviados à Prefeitura, seu desejo de doar o presépio ao município. De acordo com sua proposta, ele ofereceria o conjunto e financiaria sua montagem e em contra-partida o município deveria providenciar um local apropriado para sua exibição. O Prefeito enviou o projeto à Câmara de Vereadores para apreciação. Entretanto, uma mera formalidade, tornara-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 Mecenaz, mas, apenas da transferência de um ônus a ser suportado pelo Erário do Município.”*²⁹⁸

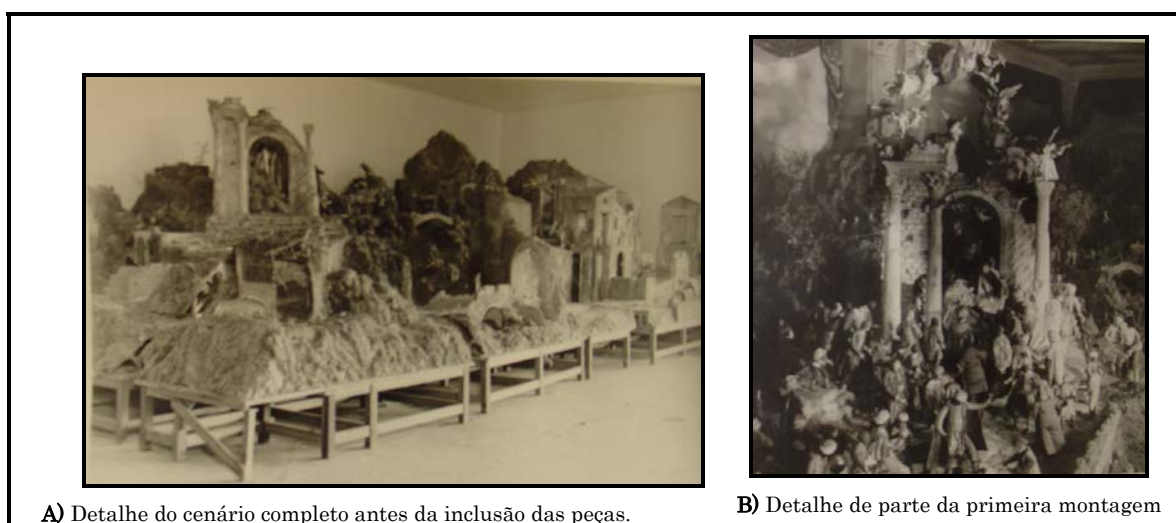


FIGURA 76 - Cenário da primeira montagem na Galeria Prestes Maia, década de 50.
Fonte: Arquivo do MAS.

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

²⁹⁸ MILLIET, L. 28 Anos de luta para a criação de um Museu. 1949-1977. p.3

exposição tornara-se um importante evento cultural, superando as expectativas iniciais dos envolvidos. 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.*”²⁹⁹ Apesar do final de seu comentário, podemos citar a crônica produzido por Tarsila do Amaral³⁰⁰, após visitar o complexo.

Durante uma visita ao conjunto, Matarazzo entrou Lourdes Milliet, na companhia de seu marido, o poeta, Sérgio Milliet e de seu irmão, o jornalista 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 receberia 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 oferece: *Grupo Natalino; Nossa Senhora, São José e um Arauto*; remanescentes de um Presépio Português do século XVIII. Nos próximos anos, novas peças seriam incorporadas à coleção. Em 1952, o Comendador Pedro Monteiro Pereira Queiroz doou um *Oratório Natalino Português*. Posteriormente, em 1956, D. Anita Marques da Costa enviou de Minas Gerais *Três Reis Magos*; e Matarazzo adquiriu um *Presépio da Ilha da Madeira* do século XVIII.

Apesar do intenso afluxo de visitantes e dos desdobramentos que o Presépio Napolitano permitira, onze meses após sua inauguração, a

²⁹⁹ Ibidem. p.4-5.

³⁰⁰ Publicada em 26 de Novembro de 1950.

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 novamente depositadas na Metalúrgica Matarazzo.³⁰¹, onde permaneceriam guardadas por mais cinco anos.

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 (no artigo 1, parágrafo único: *“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.”*, e criou o cargo de *“Conservador de Presépios e Museus”*, que ficara sob a responsabilidade de Milliet).

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. 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 limpeza e a cada seis meses, ajudavam Milliet na vistoria das caixas.

³⁰¹ Elas ficariam lá depositadas por mais cinco anos à espera do parecer municipal.

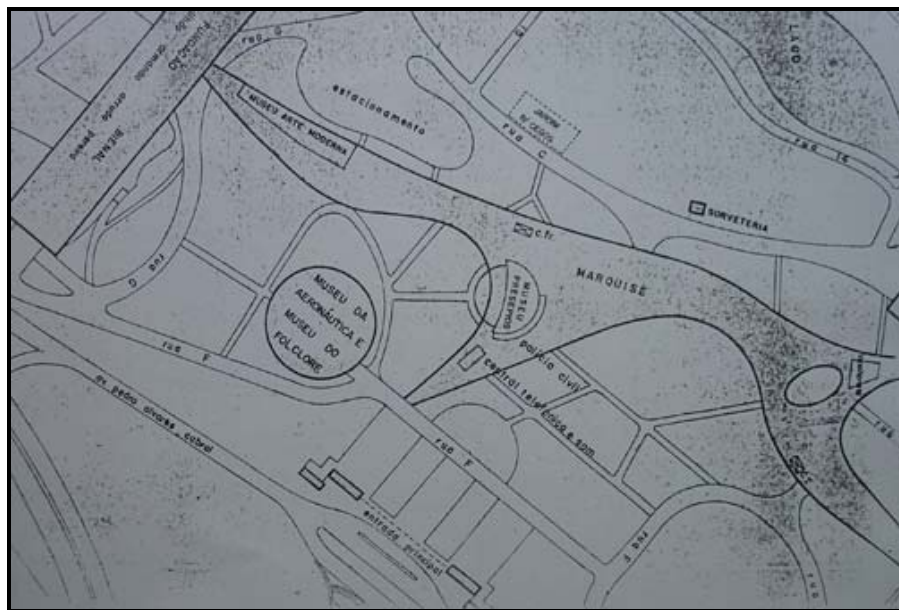


FIGURA 77 – Localização do Museu dos Presépios no Ibirapuera.
Fonte: Arquivo do MAS.

Diante da escassez de verbas, Milliet concentrava seus esforços em realizar pesquisas 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 anos³⁰², a situação permaneceu inalterada: os planos de ver o museu funcionando pareciam distantes e o descaso das autoridades continuava. Em contrapartida, a conservadora empenhava-se em encontrar alternativas, buscando ajuda nos intermédios de Matarazzo. O desabafo de Milliet reflete a dificuldade enfrentada neste 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.”*³⁰³.

³⁰² 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.

³⁰³ MILLIET, L. 28 Anos de luta para a criação de um Museu. 1949-1977. p.8

Em Janeiro de 1965, Matarazzo tentou uma nova estratégia junto à prefeitura para organizar definitivamente o Museu. Através do ofício 1.309/65, ele ofereceu o projeto de uma “Exposição Internacional de Presépios”³⁰⁴, que lhe fora enviado no final do ano anterior. Esta era 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 dezoito salas, referentes a diversos centros presepiistas mundiais³⁰⁵, didaticamente separados, com o intuito de atrair estudiosos e o público em geral. De acordo com 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

³⁰⁴ 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.

³⁰⁵ 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.

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 lamentara: *“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, imediatamente efetuou a compra.”* e a montagem do idealizado Museu dos Presépios teria que esperar por mais alguns anos.

Com o início da gestão de José Vicente de Faria Lima, em 1966, um novo ânimo fora introjetado nos planos da concretização de sua montagem. Apesar do total descaso do primeiro Secretário de Educação e Cultura da administração, Milliet conseguiu uma audiência com o prefeito e este expôs o seu desejo de ver o Museu inaugurado. Todavia, apesar do apoio empenhado, as verbas e contratos tardaram a serem disponibilizadas.

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 fora cedido por três meses à Justiça Eleitoral. Dessa forma, a intenção de sua inauguração para o Natal fora novamente adiada.

Com a reocupação do prédio, os trabalhos prosseguiram como relata Milliet: *“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,...”* ³⁰⁶.

Apesar das vitrines e divisórias estarem sendo lentamente preparadas, de acordo com a disponibilidade de material, a remontagem do cenário do

³⁰⁶ MILLIET, L. 28 Anos de luta para a criação de um Museu. 1949-1977. p.9

presépio ainda não pudera ser iniciada pela não oficialização do contrato entre a Prefeitura e os cenógrafos Tullio Costa e Victorio Sinigaglia³⁰⁷, encarregados dos trabalhos. Este fora providenciado somente no início de Outubro de 1968, após vários pedidos de Milliet³⁰⁸, mas perdera sua validade, pois continha a data retroativa de 1 de Setembro. Neste momento, Milliet escreveu várias 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 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. Contudo, esta data fora apenas simbólica. No dia seguinte, o Museu fora fechado para o término das obras ainda necessárias³⁰⁹. Como o projeto de iluminação não fora cumprido, Matarazzo contratou o cenógrafo Aldo Calvo.

³⁰⁷ 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.

³⁰⁸ 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 Vilaça, o qual, finalmente, providenciara o contrato.

³⁰⁹ O Presépio Napolitano não possuía o vidro de proteção e a pavimentação do ambiente não estava concluída.



FIGURA 78 – Montagem realizada na Marquise do Ibirapuera, década de 1970.

Dias depois, em 8 de Abril inicia-se a Gestão de Paulo Salim Maluf. O começo desta gestão foi marcado pelo apoio do Secretário de Educação e Cultura, Dr. Paulo Ernesto Tolle, que procurou atender todas as solicitações a fim de reabrir o mais breve possível o Museu, como enfatizou Milliet:

“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.”³¹⁰

2.4) TRANSFERÊNCIA AO ESTADO

No dia 2 de Junho de 1970, o Secretário de Educação e Cultura, Paulo Zingg, enviou um ofício (177/70) ao Secretário da Fazenda de São Paulo,

³¹⁰ MILLIET, L. 28 Anos de luta para a criação de um Museu. 1949-1977. p.21

Luis Arrôbas Martins, colocando desde àquela data o acervo do Museu dos Presépios à disposição do Museu de Arte Sacra. A transferência legal ocorreu meses depois, no dia 20 de Outubro.

Como relata Milliet, com o apoio do governador Abreu Sodré e do Secretário da Fazenda Luis Arrobas Martins, “*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.*”³¹¹ e, em 27 de Novembro de 1970, o Museu foi aberto ao público.

Com o término desta administração, o Museu novamente foi entregue ao descaso das autoridades e à escassez de recursos, agora divididos com o MAS. A verba arrecada com a bilheteria, a venda das flâmulas, diapositivos, e que deveria ser revertida em benefícios para o Museu, destinava-se a outros setores do Estado.

Indignado com os rumos que sua doação tomara, Matarazzo ainda propôs ao Diretor do MAS que ele elaborasse um relatório, apontando o necessário para que cada um dos dois Museus pudesse desenvolver plenamente suas atividades. Ele iria negociar com a Administração a situação. Também, dispunha-se a custear os benefícios necessários. Entretanto, mesmo o Conselho do Museu decidindo a favor da proposta de Ciccillo, o diretor não aceitou seu intermédio.

Em 1973, Milliet foi aposentada compulsoriamente e seu cargo foi ocupado por Ilza das Neves, que há dois anos trabalhava na instituição. Ela procurou seguir os caminhos traçados por Milliet, mas as dificuldades permaneceriam.

³¹¹ Ibidem p. 21-22.

Observando os crescentes entraves por que o Museu passava, Matarazzo chegou a questionar 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 explicita seu incômodo:

*“...preocupo-me muito com o Museu dos Presépios e o seu atual imobilismo. Afora os conjuntos que doe, 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.”*³¹²

Em um último impulso, Matarazzo reuniu alguns amigos³¹³ 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 São Francisco. Porém, seu registro foi efetuado em 4 de Abril de 1977. Segundo seus estatutos, ela 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. Na continuação da carta citada acima, Matarazzo faz a seguinte explanação a cerca dos caminhos que desejava para o Museu dos Presépios e como a Associação poderia auxiliar neste 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.

³¹² Carta ditada por Matarazzo em 11 de Abril de 1976, quatro dias antes de falecer.

³¹³ 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.

Isto o faremos, através da Associação. Sou de parecer, ainda, que nossos esforços deviam ligar-se umbelicalmente 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 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 subvensões 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.”³¹⁴

Mesmo sofrendo com falta recursos, o Museu dos Presépios funcionou por quinze anos na marquise. Era crescente o interesse do público e a cada ano o número de visitantes aumentava. 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 atingira a casa dos 60.000 e em 1985, nos três meses em que funcionou atendeu à 11.156** visitantes.³¹⁵

³¹⁴ Carta ditada por Matarazzo em 11 de Abril de 1976,

³¹⁵ Dados obtidos no Dossiê sobre o Presépio, de 14 de Março de 1988, disponível no arquivo do MAS.

Além da falta de verbas, o problema do Museu dos Presépios era ainda mais complexo: obtinha verbas estaduais, mas ocupava um prédio municipal. Isto dificultava a realização de obras emergenciais em sua estrutura. Desde que fora construído, dada a pressa para os festejos do IV Centenário, os pavilhões do Ibirapuera apresentavam diversos problemas de infiltração, encanamento, infestações de insetos. Em sua gestão, o Prefeito Olavo Setubal procurou auxiliar, enviando dois engenheiros e dois arquitetos para elucidar o problema³¹⁶. O parecer dos especialistas condenou a edificação, pois seus reparos dependiam de obras ao longo de toda a “marquise”. Todavia, o Museu permaneceu no local por mais alguns anos, mesmo com os crescentes problemas de infiltrações. Em 1983, uma reportagem da Folha de São Paulo denunciou o seu precário funcionamento, informando que já teriam sido 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. Ainda, relata:

*“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.”*³¹⁷

Meses depois, o Estado de São Paulo noticiou³¹⁸ as medidas que estavam sendo tomadas para solucionar o problema. Neste momento, devido

(**) dado baseado em documentos não oficiais.

³¹⁶ 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.

³¹⁷ FOLHA DE SÃO PAULO. *Reformas no Museu do Presépio*. Ilustrada, 17 de dezembro de 1983.

³¹⁸ 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.

a um documento enviado à Secretaria de Cultura por intermédio da Asspam – Associação Paulista de Museólogos, o Secretário, Jorge Cunha Lima prometera uma audiência para tratar da questão. O relatório da associação tratava dos problemas que o museu vinha enfrentando pela falta de verbas e defendia sua desvinculação do MAS. Na reportagem, um dos museólogos responsáveis pela associação, Marcelo Araújo, comenta: “*pela importância do acervo, o museu merece maior atenção e, portanto, instalações adequadas à conservação de suas peças*”³¹⁹ e alerta: “*...a falta de autonomia*³²⁰ *é prejudicial, na medida em que, por exemplo, o museu funciona em situação irregular e sem uma dotação orçamentária própria.*”³²¹. E a reportagem continua: “*Ele mesmo defende essa autonomia, já que o acervo de presépios tem características distintas das peças do Museu de Arte Sacra.*”³²².

No ano seguinte, em 27 de março de 1985, o IPT foi chamado à marquise para verificar a estrutura do Museu³²³, principalmente no que se referia a sua infestação por insetos xilófagos. Neste momento, foram inspecionadas as estruturas de madeira das vitrines e algumas peças. Além da confirmação de indícios de ataque de brocas e cupins³²⁴ 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 relativa³²⁵ e a falta de uma ventilação

³¹⁹ ESTADO DE SÃO PAULO. *Presépios: problemas a caminho da solução?*. 29 de Fevereiro de 1984, p.15.

³²⁰ 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.

³²¹ Ibidem.

³²² Ibidem.

³²³ Relatório N^o 21.956, enviado em 8 de Abril de 1985 pela Divisão de Madeiras do IPT.

³²⁴ Segundo o relatório, os cupins foram detectados como pertencendo à família *Kalotermitidae* (cupins de madeira seca) e as brocas à família *Anobiidae* (atacam objetos de origem animal ou vegetal, tais como papéis, madeira, fibras naturais).

³²⁵ 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%.

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 (nº 4); tela rompida em abertura da parede próxima ao piso, (entrada de ratos?) nas imediações do presépio da Ilha da Madeira (nº 5); fezes de rato no estrado sob o Presépio Popular de Taubaté; mau cheiro no presépio Napolitano (matéria orgânica em decomposição?)”.*³²⁶

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 estes fatores, o Museu fora fechado à visitação em março, mas nenhuma deliberação fora 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 foram realizadas nos dias 16 e 17 de Dezembro.

Durante a desmontagem do Museu e o encaixotamento dos exemplares, vários problemas de conservação foram detectados. Havia incompatibilidade entre os dados catalográficos; no momento da montagem das peças nas vitrines não foram tomados certos cuidados, quando se utilizaram materiais muitas vezes irreversíveis; e os ‘restauros’ realizados anteriormente não seguiram os princípios da restauração científica.

³²⁶ Terceira página do Relatório Nº 21.956 do IPT.

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, o seu inadequado tombamento impossibilitou o confronto peças/fichas. Os funcionários decidiram seguir a sequência 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)*”³²⁷ e foram deixados para o final, juntamente com as peças não expostas. Ao tratarem do Presépio Napolitano, os técnicos enfatizam seu estado de conservação, apontando as causas de alguns danos notados:

“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 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.

³²⁷ Sexta página do Relatório das Atividades da 1^o Fase dos Trabalhos Referentes ao Acervo do Museu dos Presépio, S/D.

*...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.”*³²⁸

Para facilitar o posterior acompanhamento do estado de conservação, a equipe numerou as caixas e colocou etiquetas alertando 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”*³²⁹.

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. Apesar de a equipe ter advertido que as peças não deveriam permanecer encaixotadas, em especial as que apresentavam ataque de fungos e insetos, elas iriam passar um longo período nesta situação³³⁰. No final do ano seguinte, a museóloga Gisele Marques Leite Paixão voltou a atentar sobre a necessidade da verificação dos conteúdos das caixas, principalmente porque alguns problemas foram detectados³³¹ quando da abertura de algumas delas para compor a mostra natalina de 1986 e para serem avaliadas pela Divisão de Preservação de Madeiras do IPT. Dessa forma, em fevereiro de 1987, três pessoas foram designadas para realizar os trabalhos³³². 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,

³²⁸ Ibidem p.4-5.

³²⁹ Ibidem p.7

³³⁰ As Irmãs cederam o espaço para depósito das caixas por um período de 6 meses, porém estas permaneceram no local por mais de dois anos.

³³¹ 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.

³³² 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.

foram relatados ataques de insetos, peças rompidas pelo excesso de peso nas caixas, presença de fungos e falta de etiquetas de identificação. Uma advertência interessante contida no primeiro relatório comenta a respeito da falta do controle sobre as caixas e sobre a limpeza de seus arredores. Como a higienização do ambiente era realizada por pessoas alheias ao museu³³³, estas, muitas vezes, utilizavam produtos inadequados à conservação. Isto foi detectado através das observações da contaminação das embalagens, como consta na página 4:

*“Mas o que mais nos alarmou nesta primeira fase de trabalho foi o estado dos papéis que envolviam as peças. Muitos encontram-se (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.”*³³⁴



FIGURA 79 – Foto geral das caixas acondicionadas no corredor do convento.
Fonte: Arquivo do MAS.

³³³ 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.

³³⁴ Relatório N^o 1 – Verificação do Estado de Conservação do Acervo do Museu dos Presépios, enviado em Abril de 1987.

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 esta vistoria, observou-se que as caixas próximas às paredes encontravam-se muito úmidas, favorecendo o desenvolvimento de fungos. Apesar das peças não apresentarem um alto grau de ataque biológico, foi recomendado que os volumes fossem desinfestados através do expurgo de gás tóxico. Principalmente, àqueles que fossem transferidos para outros locais ou que fossem mantidos lacrados por muito tempo. Ainda, a empresa avaliou o cenário do Presépio Napolitano, que permanecera 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, estava prevista a transferência das caixas para outro local. Meses depois, elas foram acondicionadas em duas salas expositivas do MAS, previamente desativadas para atender a esta 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 conservativos 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.”³³⁵.

Paralelamente à transferência das caixas, a seção técnica³³⁶ elaborou em abril de 1988 um dossiê referente ao levantamento de documentos e dados sobre a coleção³³⁷, desde que fora iniciada sua catalogação em 1949. Este 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, como afirmavam as 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.”³³⁸.

Através desta iniciativa, observamos, pela primeira vez, uma preocupação concreta com a preservação da coleção, não só em seus aspectos físicos, mas do resgate de sua história como instrumento facilitador para a realização de propostas de restauro, montagens, exposições e catalogações científicas.

³³⁵ Primeira página do relatório enviado por Wanda Maria Ferraz Peixoto Tolovi quando do seu desligamento do MAS em Dezembro de 1989.

³³⁶ A equipe, responsável pela produção do Dossiê, era formada por Gisele Marques Leite Paixão, Wânia Maria Ferraz Peixoto Tolovi e Magaly Sidney Canedo.

³³⁷ 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.

³³⁸ Primeira página do Dossiê enviado à Diretoria do Museu em 19 de abril de 1988.

Neste momento, também, fora iniciado um levantamento da documentação das peças do Presépio Napolitano através da elaboração de planilhas que pudessem reunir os dados sobre cada uma delas e elucidar sua trajetória na coleção. Entretanto, apenas 97 peças foram analisadas e, dada a falta de programas computacionais, a iniciativa foi interrompida.

2.5) 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”*³³⁹. Esta constava de documentos³⁴⁰, fotos e algumas peças do acervo³⁴¹ e tinha o intuito de oferecer ao público informações sobre este importante projeto idealizado por Matarazzo. Ademais, procurava alertar 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.”

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

³³⁹ Exposição ocorrida entre 15 de Agosto e 15 de Setembro de 1985.

³⁴⁰ 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.

³⁴¹ 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)”.

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 estas não podiam ser exibidas, dados os problemas estruturais da marquise, que aguardava as reformas.



FIGURA 80 – Folder da mostra “História do Museu dos Presépios” ocorrida no SESC em 1985.
Fonte: Arquivo do MAS.

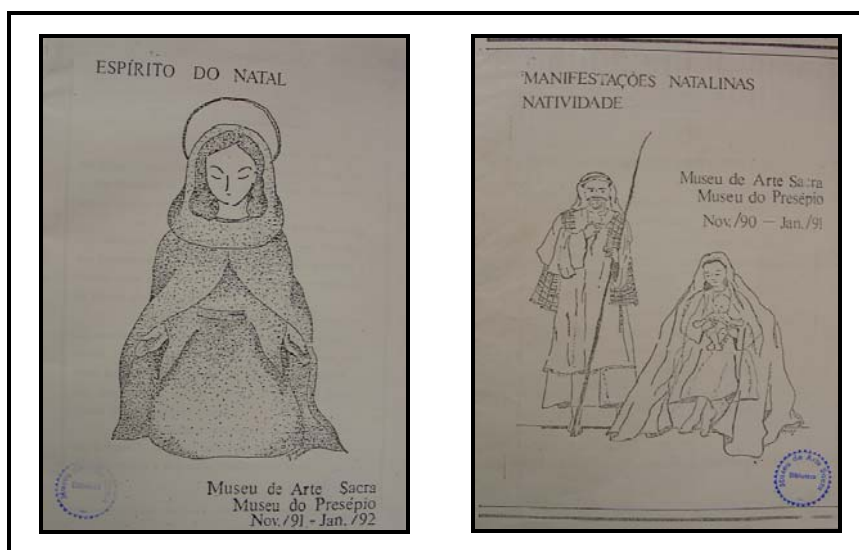


FIGURA 81 – Exemplo de folders das mostras anuais.
Fonte: Arquivo do MAS.

No final de dezembro de 1987, o MAS promoveu uma exposição para a comemoração dos festejos natalinos com alguns presépios do acervo³⁴². O mesmo ocorreria no fim de cada ano. Assim, podemos destacar as seguintes mostras: “*Da simplicidade da Gruta à exuberante cenografia do presépio napolitano*”³⁴³ 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*”³⁴⁴ aberta entre Novembro de 1991 e Janeiro de 1992 e “*Presépios Latino-Americanos*”³⁴⁵ exibida de 13 de Dezembro de 1992 a 5 de Janeiro de 1993.

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*”. Esta contou com a montagem das cenas isoladamente, fora de um cenário, priorizando os detalhes individuais dos exemplares. Em uma estrutura circular, elaborada para a mostra, foram exibidas nos oito vãos, as seguintes cenas: natividade, ferreiro, açougueiro, verdureira, sapateiro, barbeiro, tarantela, músicos, osteria e casa rica.

³⁴² 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.

³⁴³ Do Presépio Napolitano foram montadas a cena da Natividade e algumas cenas do cotidiano Napolitano, perfazendo um total de 40 das 1.500 peças.

³⁴⁴ Mostra em que foram exibidos 19 presépios e 20 exemplares napolitanos.

³⁴⁵ Em 1989, uma mostra de título similar foi realizada no MAS entre 18 de Outubro e 26 de Novembro.

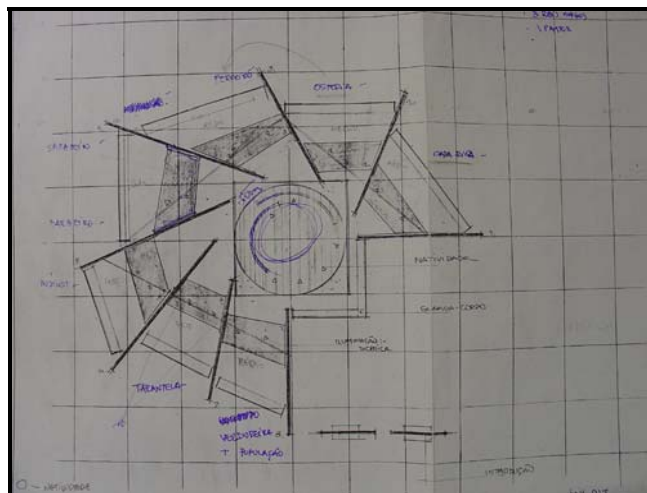


FIGURA 82 – Detalhe da planta da exposição realizada no Memorial da América Latina.
Fonte: Arquivo do MAS.

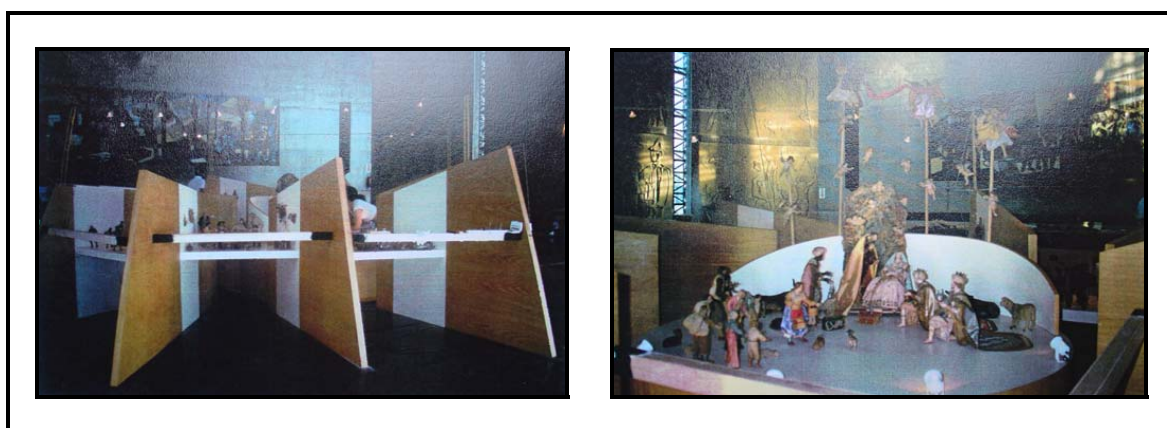


FIGURA 83 – Vistas da mostra.
Fonte: Rita Torquete e Miriam Sasaki.

No ano seguinte³⁴⁶, uma produção maior fora executada com a remontagem do “Presépio Napolitano” no Pavilhão Manuel da Nóbrega no Parque do Ibirapuera. Ao invés da apresentação de grupos isolados como nos anos anteriores, o presépio fora inserido no seu antigo cenário³⁴⁷ através de

³⁴⁶ Exposição iniciada em 6 de Dezembro de 1996 e terminada em 31 de Janeiro de 1997.

³⁴⁷ 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

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. 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. Nesta mostra também foram expostos outros 20 presépios do acervo.



FIGURA 84 – Folder da Mostra Presépios, Pavilhão Manuel da Nóbrega, 1996.
Fonte: Arquivo do MAS.



A) Preparação das peças para a montagem.

B) Preparação do cenário para a montagem.

FIGURA 85 – Montagem da exposição.
Fonte:Rita Torquete e Miriam Sasaki.

formado pelo Presépio Napolitano do Séc. XVIII, agora exposto de forma magnífica e com uma extraordinária concepção cênica.”.



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 86 – Exemplos de degradações observadas durante a montagem no Ibirapuera.
Fonte: Rita Torquete e Miriam Sasaki.



FIGURA 87 – Detalhes da mostra.

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 Paulo³⁴⁸. Esta iniciativa visava divulgar o acervo e aumentar o seu número de visitantes, principalmente porque, neste ano, parte³⁴⁹ do Museu dos Presépios estava sendo reaberto ao público, através de um projeto que permitiu sua instalação na antiga residência Capelão. Todavia, este não contemplava a montagem integral do Presépio Napolitano, núcleo formador do Museu dos Presépios. Somente parte dele³⁵⁰ foi exposta em um cenário novo produzido por Regina Casimiro. Dois anos após, este ganharia uma montagem

³⁴⁸ 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.

³⁴⁹ 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.

³⁵⁰ Apenas algumas cenas foram montadas, contando com cerca de 150 dos 1500 exemplares.

definitiva, com a reambientação cenográfica inaugurada dia 16 de Dezembro de 1999.

Como o local destinado ao Museu não possibilita a exibição de todo o seu acervo, de tempos em tempos, a exposição é reformulada e, no período do Natal, mostras paralelas são produzidas no MAS e em outros locais. Exemplos destas 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.

2.6) MONTAGEM DO NOVO CENÁRIO

Desde que o Museu fora desmontado, sempre houvera notícias de que, em breve, após as reformas na marquise, seus exemplares iriam retornar 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 apoiara 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 parte da marquise, no processo de restauração.*”³⁵¹ Numa segunda reunião, marcada extraordinariamente para tratar dos assuntos relacionados ao Museu dos Presépios, ficou definido que uma comissão seria

³⁵¹ 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.

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 a favor da volta do Museu ao parque, pelas 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.*”³⁵² No final deste mesmo ano chegou a ser comunicado na imprensa que o Museu dos Presépios voltaria ao Ibirapuera em dez dias³⁵³.

No folder da mostra natalina de Dezembro de 1989, novamente, comentou-se que estudos estavam sendo executados e que se esperava a reabertura do Museu no Ibirapuera, no 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, confirma estas pretensões e em 1996, durante a mostra “*Presépio*”, o novo Secretário, Marcos Mendonça, mantém esta posição.

No final de 1997, finalmente o Museu dos Presépios foi reaberto ao público. Todavia, ao invés de ser instalado no anunciado Ibirapuera, fora

³⁵² Oitava página do Dossiê enviado à Diretoria do Museu em 19 de Abril de 1988.

³⁵³ *Museu dos Presépios volta em 10 dias ao Ibirapuera*. São Paulo: Diário Popular, dia 30 de Dezembro de 1988, p.4

definido que ele ocuparia a antiga residência do capelão³⁵⁴, no próprio Mosteiro da Luz. Neste momento, a imprensa anunciou que em seu subterrâneo estava sendo preparado um espaço para a instalação definitiva do Presépio Napolitano³⁵⁵.

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 fora 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

³⁵⁴ Local ocupado anteriormente pela administração do MAS.

³⁵⁵ 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.

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 Transportadora³⁵⁶. 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)³⁵⁷. A situação agravava-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, e, em conjunto com 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. Neste momento, a preocupação era encontrar materiais inertes ou que possuísem baixos índices de migração ou emissão de compostos nocivos, para não agravarem a deterioração dos exemplares, em especial os tecidos³⁵⁸.

Paralelamente às análises químicas, outras frentes realizavam seus trabalhos. O setor museológico tratou das pesquisas históricas, promoveu um levantamento das peças e das cenas. Neste momento, a equipe realizou

³⁵⁶ As dimensões de algumas partes do cenário eram maiores do que as portas da RT. Dessa forma, ficaram depositadas na transportadora.

³⁵⁷ 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.

³⁵⁸ 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.

fotos de todas as peças ao lado de uma régua métrica para que suas dimensões fossem captadas, elaborou as premissas de uma catalogação digitalizada³⁵⁹ e começou a preparar as cenas e separar as peças em estantes da reserva técnica.

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, 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 fora feita com alumínio³⁶⁰ em módulos deslizantes para facilitar o acesso dos conservadores e permitir sua periódica manutenção.



³⁵⁹ 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, as informações foram perdidas devido a problemas técnicos nas máquinas, e os disquetes não foram localizados.

³⁶⁰ 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.

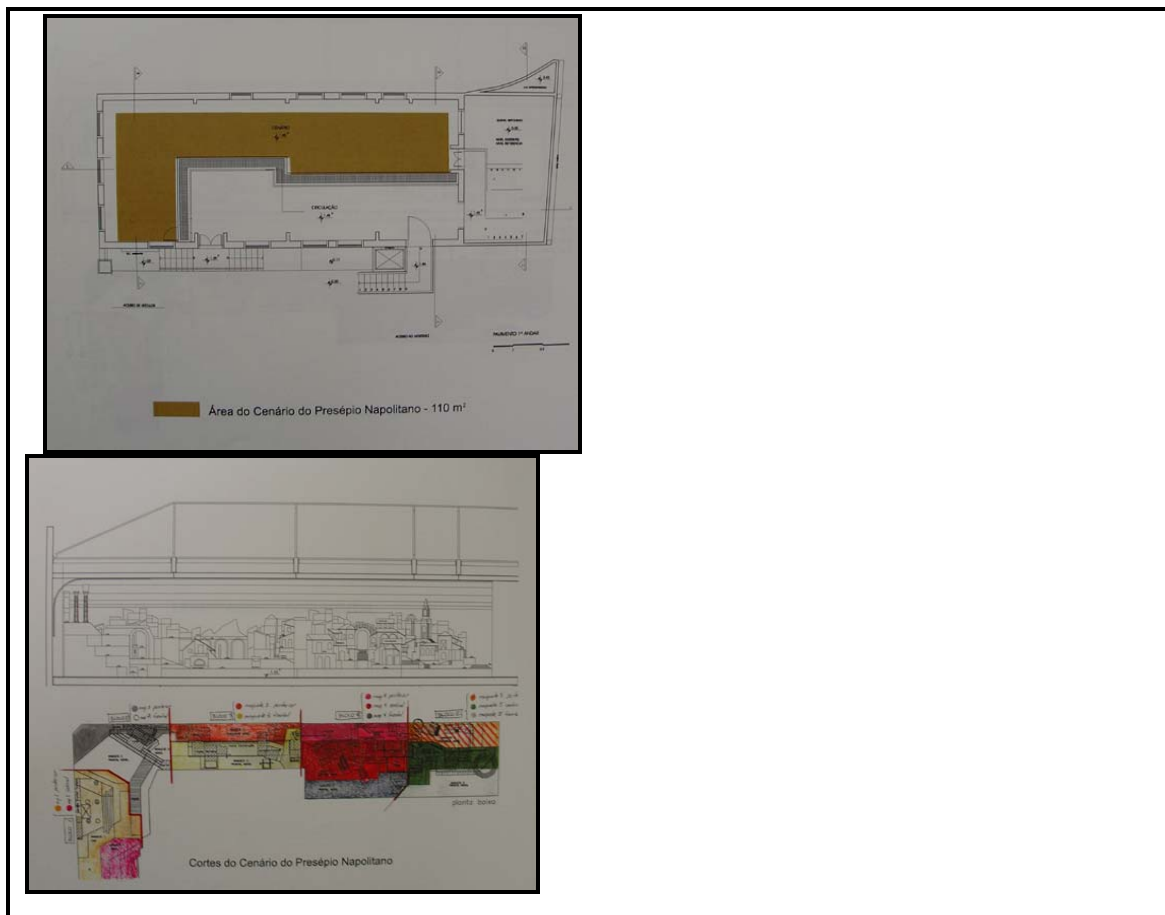


FIGURA 88 – Plantas da montagem de 1999.

Fonte: Arquivo do MAS.





FIGURA 89 – Detalhes da montagem.
Fonte: Rita Torquete e Mirian



FIGURA 90 – 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 91 – 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 fora 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, 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.

Todavia, nesta montagem faltou a reconstituição filológica adequada das cenas que compõem o presépio, a partir das fontes históricas existentes³⁶¹.

Já que o Museu realizou um breve estudo sobre a conservação das peças do presépio e proporcionou condições adequadas para a sua exposição, seria interessante haver uma preocupação por parte de seus responsáveis para elucidar esta questão. Neste sentido, dever-se-ia promover o estudo das cenas existentes e solucionar esta problemática no âmbito cenográfico.

³⁶¹ Análise da bibliografia sobre o tema, dos registros existentes em arquivos e dos exemplos relevantes pertencentes aos museus e coleções internacionais.



FIGURA 92 – 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.

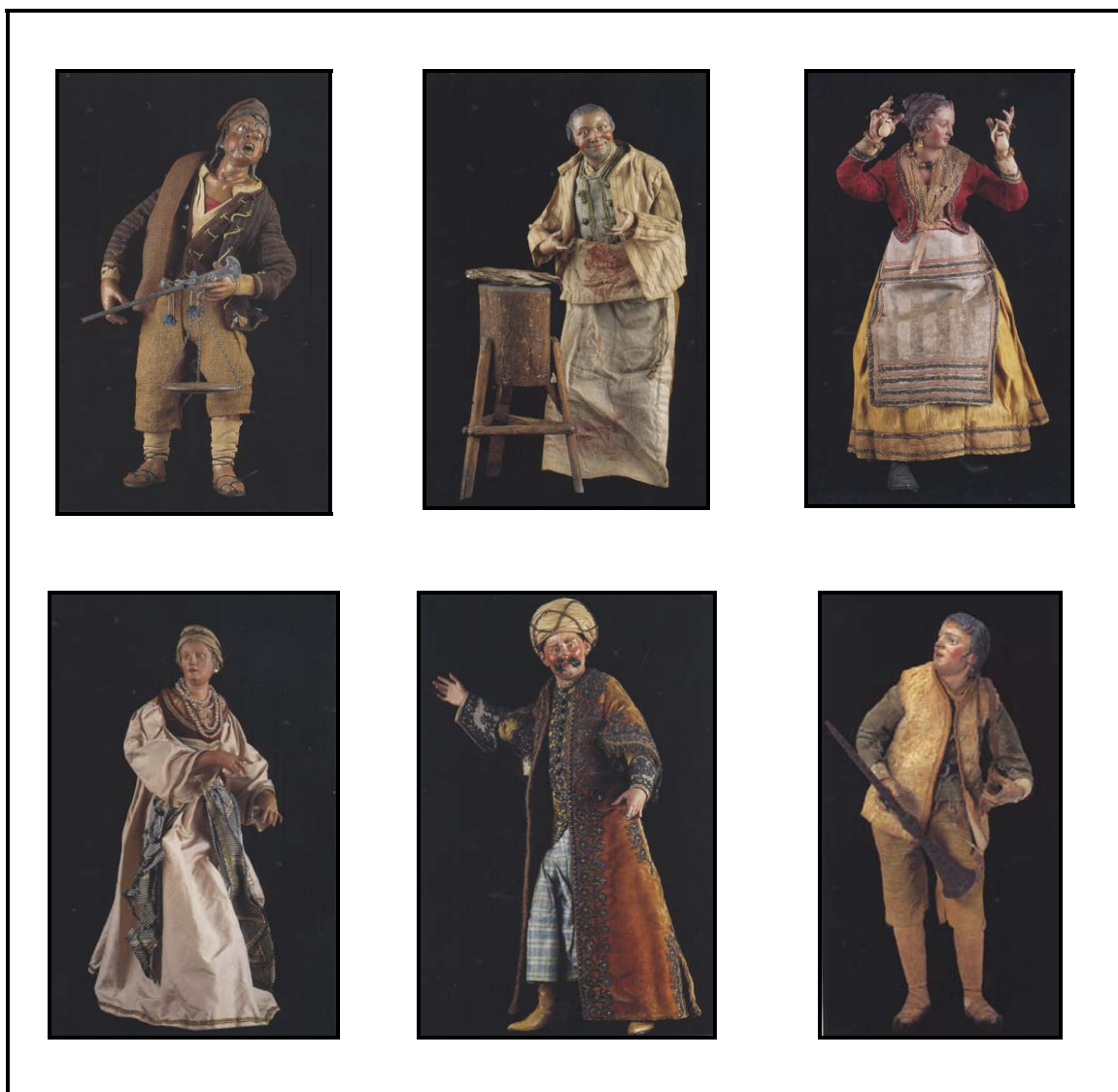


FIGURA 93 – Alguns personagens do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Fonte: WALKER, José Roberto (org.). *O Presépio Napolitano de São Paulo*. São Paulo: Retrato Publicidade, 2002.

3) CATALOGAÇÃO E PRESERVAÇÃO

3.1) HISTÓRICO SOBRE A CATALOGAÇÃO DO PRESÉPIO NAPOLITANO

A catalogação do Presépio Napolitano inicia-se em 1949, quando os exemplares, armazenados na Metalúrgica Matarazzo, começam a ser tratados³⁶². Analisando os primeiros documentos a cerca da sistematização do acervo, é evidente a contradição entre os dados. Somente o Presépio Napolitano, apresenta três livros de tombos, dois tipos de fichas descritivas, seis álbuns fotográficos vindos da Itália, além de pranchas fotográficas reunindo as fotos realizadas no primeiro inventário do acervo. Em cada um destes registros diferentes, as peças possuem diferentes numerações. Ademais, como exemplares napolitanos pertencem ao acervo do antigo Museu dos Presépios, seu conjunto também possui uma numeração no livro de tombo da coleção³⁶³ e outra nas fichas patrimoniais do MAS³⁶⁴. Esta abundância de registros ocasiona diversos problemas e dificuldades.

Antes de partirem da Itália, as peças receberam uma numeração provisória dentro dos álbuns de fotos correspondentes às negociações realizadas. Ao iniciar seu tombamento, uma nova numeração foi produzida. Entretanto, esta não seguiu princípios da catalogação³⁶⁵, tão pouco seus

³⁶² Vide 2.2 – Catalogação de 1949.

³⁶³ Neste livro, os conjuntos de presépios relacionados possuem uma sequência numérica de 1 a 97 e foram abordados no inventário de junho de 1978. Posteriormente, foram tratados os registros de número 98 a 126.

³⁶⁴ As fichas patrimoniais seguem a numeração dos bens tombados pertencentes ao MAS. Nelas, as peças do Museu dos Presépios são encontradas entre os números 992 a 1.116.

³⁶⁵ Sobre isto, em 21 de Janeiro de 1985, o próprio Diretor do MAS, Pe. Antonio de Oliveira Godinho, em resposta às recomendações aferidas na Auditoria de 1984, afirma (item 7 do processo Nº SC 2453/84 ap. 9288/84): “As alterações sobre as peças do Presépio Napolitano foram executadas após o seu registro e catalogação, de acordo com as necessidades de montagem e composição do grande cenário do referido presépio, não tendo sido anotadas as modificações feitas, por não ter sido levado em conta, à época, um método museológico de documentação. Este Museu pretende iniciar todo um trabalho de recatalogação e tombamento.”

registros foram tratados coerentemente. Todos os acessórios das figuras foram desmembrados de seus originais e ganharam tombos isolados, sem relação direta com a peça correspondente. Isto facilitou posteriores trocas de acessórios. Ademais, como os acessórios, ora são tratados como exemplares associados a uma figura e, ora como peças separadas, existe uma dificuldade de se estabelecer o número total de peças do conjunto. Ainda, como vários tombamentos foram realizados e, as últimas páginas destes livros contam com informações vagas e imprecisas, muitas vezes rasuradas ou anotadas a lápis, fica mais complicada a quantificação dos exemplares e a correlação de seus dados documentais. Para agravar a problemática, muitas vezes, as diversas numerações foram marcadas nas peças, o que favorece a coleta de informações errôneas e dificulta sua localização.

Analisando a produção documental nos arquivos, encontramos diversos relatos a cerca das dificuldades abordadas acima. Em 1984, a Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo realizou uma auditoria³⁶⁶ no Museu dos Presépios para examinar seu acervo e avaliar as fontes de controle interno. Após a análise da documentação, os fiscais produziram um relatório detalhando a situação das fichas patrimoniais e dos bens tombados. A cerca do livro de tombo, eles alertaram “*alterações no número de ordem das peças; anotações rasuradas e observações escritas a lápis com relação à retirada de peças.*”³⁶⁷.

Quando analisaram as fichas descritivas, eles se depararam com a seguinte situação: apesar da escritura de doação informar que o conjunto possuía 1.500 peças, foram encontradas referências a 1.546 fichas, e destas, 149 encontravam-se desaparecidas. Para solucionar o problema, Lourdes

³⁶⁶ Auditoria nº 38/84, cujo relatório foi entregue no dia 4 de Junho 1984.

³⁶⁷ Sexta folha do Relatório da Auditoria nº 38/84 da Secretaria da Fazenda.

Milliet³⁶⁸ fora contatada e ela lhes enviou as fichas que estavam em sua posse, realizadas quando o Museu pertencia à Prefeitura Municipal de São Paulo. De posse destes documentos, os técnicos puderam elucidar alguns casos, mesmo assim, 42 permaneceram sem identificação³⁶⁹. Neste momento, eles enfatizaram a dificuldade de se estabelecer uma contagem precisa e enumeraram os motivos:

“A contagem física das peças do presépio acima citado foi parcialmente prejudicada pela dificuldade de identificação das peças porque, após o registro e descrição no verso da ficha, as vestimentas foram trocadas ou modificadas e, ainda, acessórios colocados sobre as mesmas, mudando a aparência das figuras.

*Nem todas as fichas descritivas possuem fotografia das figuras, evidenciando a falta de uniformidade neste tipo de arquivo.”*³⁷⁰

Ainda, os auditores constaram o desaparecimento de 28 peças³⁷¹, além de fichas com fotos trocadas ou com erros de datilografia.

Durante a desmontagem do Museu em 1985, a equipe responsável enfrentou dificuldades semelhantes. Como nem todos os tombamentos estavam corretos e nem as peças possuíam numerações adequadas³⁷², os trabalhos não puderam seguir a ordem previamente desejada, pois nem

³⁶⁸ Desde que Matarazzo mostrara-lhe os exemplares vindos de Nápoles, ela se apaixonou e por mais de vinte anos, coordenou os trabalhos necessários para sua exibição e divulgação. Estes sempre foram centralizados na sua pessoa. Apesar de alguns registros sobre as tarefas que executou e sobre as situações que vivenciou, muitas informações permaneceram somente em sua memória.

³⁶⁹ Peças cujas fichas não foram encontradas, nem identificadas: 6, 40, 41, 42, 43, 72, 131, 330, 466, 477, 549, 736, 803, 868, 883, 993, 999, 1.000, 1.013, 1.014, 1.016, 1.023, 1.189, 1.190, 1.194, 1.195, 1.197, 1.203, 1.264, 1.267, 1.298, 1.301, 1.338, 1.362, 1.388, 1.406, 1.431, 1.470, 1.478, 1.484, 1.486 e 1.535.

³⁷⁰ Oitava página do Relatório da Auditoria nº 38/84.

³⁷¹ Das peças desaparecidas 22 são figuras humanas e 6 são animais, conforme relação a seguir: 143 (Samaritana), 151 (Preto Oriental), 153 (Preto Oriental), 388 (Provinciana), 412 (Provinciana), 451 (Camponesa), 499 (Provinciana), 504 (Provinciana), 515 (Provinciana), 517 (Provinciana), 534 (Camponesa), 569 (Provinciana), 575 (Burrinho deitado), 615 (Mendiga), 616 (Louca andante), 618 (Provinciana rica), 621 (Provinciana), 640 (Camponesa), 645 (Provinciana), 655 (Provinciana), 657 (Noiva), 718 (Burro de presépio deitado), 733 (Burro), 737 (Touro), 1141 (Provinciana velha), 1191 (Burro), 1351 (Provinciana) e 1524 c (Vaca deitada avermelhada).

³⁷² A grande dificuldade é a falta de um padrão de marcação. Algumas peças possuem o tombo da primeira catalogação, outras têm a numeração da catalogação italiana, outras, dois, três, quatro registros concomitantemente, e outras ainda, nenhuma marcação.

sempre os exemplares eram encontrados. Dessa forma, os funcionários optaram por seguir a ordem das vitrines, mas, mesmo assim, eles enfrentaram várias adversidades. No relatório produzido logo após a desativação e transferência do acervo do Museu dos Presépios para o MAS, os responsáveis pelas atividades relataram³⁷³ os problemas ocorridos:

*“Era intenção da equipe, tentar organizar os trabalhos por setores – identificação, limpeza, empacotamento, etc, mas não nos foi possível, devido a conjunção de vários motivos. O primeiro em virtude da grande dificuldade de se localizar a ficha correspondente, pois são raríssimas as peças que possuem alguma identificação (número, acervo pertencente, etc). Além do mais, quase sempre as fichas não serviam realmente de base para conferência pois, ou eram vagas, ou traziam informações que não correspondiam à situação do conjunto. O livro de tombo ajudou menos ainda, pois há casos onde se vê duas ou até três anotações com relação ao número de peças do conjunto. Outra séria dificuldade foi a de não ser possível seguir o empacotamento por ordem de tombo, pois, pelos motivos explicados, não há como localiza-los.”*³⁷⁴

Estes relatos expõem na prática os problemas teorizados nos manuais de catalogação. De fato, o número de tombo que relaciona o objeto a seus dados catalográficos deve ser único. Quando os mecanismos de registro não são corretamente elaborados, toda coleção sofre as conseqüências e riscos. É comprovado que Museus que possuem diversos números e tipos de registros dificultam a acessibilidade das peças e da sua documentação. Muitas vezes, o excesso de informações cria situações ambíguas e contraditórias, atrapalhando a comunicação interna. Imagine se um funcionário refere-se a uma peça de uma forma e outro de maneira diferente. No mínimo, se não houver falhas imediatas, mais adiante, quem tratar da documentação produzida ficará confuso. Ademais, toda a atividade de pesquisa fica

³⁷³ Os problemas colocados referem-se não somente ao Presépio Napolitano, mas ao Museu dos Presépios como um todo. Contudo, as divergências encontradas são as mesmas.

³⁷⁴ Trecho obtido no item “3. O processo de desmontagem” in “Relatório das atividades da 1^o fase dos trabalhos referentes ao acervo do Museu dos Presépios” p.6

prejudicada, uma vez que os pesquisadores não conseguem obter as informações desejadas ou demoram muito para adquiri-las e, por consequência, a divulgação, o conhecimento e a preservação do acervo ficam comprometidos.

Outro fator que deve ser observado é a marcação do número de tomo nas peças. Todos os exemplares devem conter sua numeração, pois é através deste mecanismo que eles serão localizados, facilitando sua acessibilidade.

No caso do Museu dos Presépios, nenhuma das prerrogativas anteriores foi observada e vários são os relatos apontando dificuldades na execução de tarefas rotineiras e no controle interno do acervo. Na auditoria de 1984, algumas peças não foram localizadas e o responsável alertou para os problemas enfrentados pela falta de um rigor no trato da coleção:

“Nas vitrines dos presépios, nos quadros e demais peças não foram encontradas referências a respeito do número patrimonial, existindo dados quanto ao nome do acervo, auditoria, época que remonta e tipo de aquisição que, entretanto, não chegam a ser suficientes à sua identificação, pois existem presépios que foram doados por uma mesma pessoa, procedem de um mesmo século e que, ainda, possuem uma mesma origem.”³⁷⁵

Toda esta problemática foi novamente tratada, quando, na desmontagem do Museu, as peças não puderam ser encontradas pela ausência de um número de tomo adequado. A equipe encarregada mencionou no relatório aferido após o término dos trabalhos:

“A forma como estão tombados os conjuntos do MP é muito confusa, não havendo um critério sistemático na sua realização. Ora são desmembradas peças que são uma coisa só, como o caso do Menino Jesus e manjedoura, ora são agrupados sob um só número peças absolutamente diversas. Não são poucos os casos em que não correspondem o número de peças do conjunto com o número de peças tombadas. Também não são poucos os casos de peças que não foram tombadas, embora estivessem no MP há muito tempo.

³⁷⁵ Décima quarta página do Relatório da Auditoria nº 38/84.

*Há problemas graves com o agrupamento de conjuntos que nada têm de semelhante, a não ser o fato de serem do mesmo artista ou serem feitos com o mesmo material, mas efetivamente não formam um grupo. Muitas das peças foram sendo adicionadas [...] sem serem acrescentadas anotações em suas fichas nesse sentido, o que dificulta o trabalho de conferência do patrimônio.*³⁷⁶.

Um exemplo interessante de falta de controle dos registros e por consequência, do acervo, pode ser observado na Auditoria de 1984. Durante a contagem física do acervo, os auditores não encontraram os exemplares descritos no item 5 da escritura de doação ao estado³⁷⁷: 10 grupos de 4 peças napolitanas. Foi necessário recorrer a Milliet³⁷⁸ para elucidar a questão: as peças foram incorporadas à montagem do Presépio Napolitano, mas nenhuma anotação sobre este fato foi registrada³⁷⁹.

O mesmo tratamento dado à documentação catalográfica foi reproduzido no registro das informações de restauro. Durante o primeiro restauro das peças, realizado por Milliet e Torelli, as intervenções foram anotadas através de relatos rápidos que não informavam o número de tombo das peças, nem detalhes descritivos ou fotográficos sobre as mesmas. Os dados foram reunidos por autor e indicado o nome da figura. Entretanto, dentro da coleção existem diferentes peças de um mesmo escultor com uma

³⁷⁶ Item “1. Documentação Patrimonial e Fichas de Tombo” in “Relatório das atividades da 1^o fase dos trabalhos referentes ao acervo do Museu dos Presépios” p.1

³⁷⁷ Escritura lavrada no 15^o Cartório de Notas – Ubaldino, no dia 20 de Outubro de 1970

³⁷⁸ Conforme ilustramos anteriormente, como todas as informações a cerca do acervo sempre foram tratadas por ela e pouco foi registrado, sempre que era necessário elucidar certos assuntos referentes à documentação e ao acervo, era preciso recorrer a sua pessoa. Com a sua aposentadoria em 1973, a situação agravou-se, pois o acesso a estes dados extrapolavam a rotina dos trabalhos do Museu e dependiam de contatos externos, o que tornava as atividades de pesquisa mais morosa. Não é difícil de imaginar que com a escassez de funcionário, várias questões não puderam ser tratadas. Até hoje é difícil solucionar os registros do primeiro restauro e como já não podemos mais contar com sua pessoa, algumas informações jamais serão recuperadas ou necessitarão da contratação de um profissional para focar estes registros. Mesmo assim, não há garantias de que tudo será recuperado e, se o for, demandará um longo período de pesquisa.

³⁷⁹ Fato mencionado na resposta às recomendações aferidas na Auditoria de 1984 (item 14 do processo N^o SC 2453/84 ap. 9288/84) de 21 de Janeiro de 1985.

mesma nomenclatura. Por exemplo, existem mais de uma *camponesa* de autoria de *Sanmartino*, mais de um *pastor* executado por *Mosca*, etc. Dessa forma, dizer que em uma ‘*provinciana*’ de ‘*Gori*’ foi realizado um procedimento e em outra, foi feita uma intervenção diferente, em nada esclarece a questão, pois continuamos sem saber a que peça o relato se refere.

Além disso, a coleção sofre com problemas de trocas de acessório, chegando ao extremo de alterações iconográficas, sem que, ao menos, o ocorrido fosse anotado em suas ficha. No relatório sobre a desmontagem do Museu está registrado:

*“Verifica-se que muitas figuras que estão com roupas masculinas tem fisionomia e cabelos femininos ou vice-versa, o que acaba causando problemas quando da conferência do acervo. Já tivemos problemas dessa ordem quando foi necessário localizar uma “noiva”, conforme a ficha e ela havia se “transformado” numa camponesa.”*³⁸⁰

Todos estes equívocos catalográficos começaram a ser enfrentados no final da década de 80. Os museólogos responsáveis pelo acervo elaboraram listagens com o levantamento “*dos autores das peças, dos restauros dos objetos, das fichas desaparecidas em 1984 e 86 (comprovadas pelos relatórios de Auditoria)*”³⁸¹ para poderem estabelecer parâmetros de comparação quando fossem confrontar dados. Para auxiliar nas tarefas, foram elaboradas planilhas que reuniam os dados sobre cada um das peças do Presépio Napolitano. Neste momento, foi proposta a utilização de recursos computacionais para facilitar as tarefas e alguns dados foram

³⁸⁰ Item “2. Estado de Conservação” in “Relatório das atividades da 1^o fase dos trabalhos referentes ao acervo do Museu dos Presépios” p.4

³⁸¹ Quarta página do Relatório sobre as atividades desenvolvidas por Wania Maria Ferraz Peixoto Tolovi, no período em que estava na coordenação dos trabalhos de recuperação do Museu dos Presépios, enviado em dezembro de 1989, quando efetivou seu desligamento da Secretaria do Estado de Cultura.

digitalizados. Todavia, este processo não foi devidamente implementado por falta de recursos.

De fato, para esclarecer questões desta natureza, com dados complexos e desordenados, é imprescindível a utilização da informática. Durante a montagem do novo cenário, tentou-se, novamente, iniciar a informatização dos registros catalográficos. Entretanto, esta iniciativa não teve continuidade e o acervo nunca chegou a ser sistematizado. Partindo desta premissa, passamos a investigar e organizar a documentação e elaborar um banco de dados com o intuito de inventariar cientificamente a coleção.

3.2) SISTEMATIZAÇÃO DO ARQUIVO

Desde o início desta pesquisa, tínhamos o objetivo de resgatar informações históricas do *Presépio Napolitano* do *Museu de Arte Sacra de São Paulo*, para estarmos traçando diretrizes para sua conservação e preservação. Inicialmente, pretendíamos realizar uma etapa teórica através da obtenção de dados nos arquivos do museu e do estudo bibliográfico sobre o assunto. Durante esta etapa, faríamos um levantamento dos exemplares. Em seguida, partiríamos para o estudo das peças em si, através da análise do estado de conservação com o intuito de produzir um relatório técnico que pudesse viabilizar futuros projetos de restauro.

Entretanto, esta primeira etapa acabou sofrendo algumas modificações metodológicas, quando começamos a analisar os arquivos. Primeiramente, deparamo-nos com a questão dos documentos não estarem organizados, necessitando serem sistematizados. Além disso, avaliando a documentação, percebemos que as peças haviam sido catalogadas diversas vezes ao longo da história da coleção. Em cada uma delas, um critério fora adotado e por

consequência, as informações a cerca do número de tombo e dos acessórios estavam desconstruídas.

Diante desta situação, resolvemos modificar um pouco a nossa proposta inicial. Antes de qualquer outro estudo, decidimos nos aprofundar na análise do arquivo e elaborar um relatório recuperando todo o percurso por que este acervo passou (restauros, montagens, troca de peças e cenas) e condensá-los em um banco de dados.

A idéia de inventariar a coleção está ligada aos conceitos de preservação. Quando um museu promove o inventário de acervo, ele facilita o acesso aos objetos e sua documentação, uma vez que tudo é verificado. Esta também é a oportunidade para encontrar e sistematizar documentos; estabelecer marcações nas peças, verificar o estado de conservação da coleção; desenvolver métodos para seu controle. Cowan aponta os motivos pelos qual esta prática deveria ser regularmente adotada:

*“Why inventory? One of the primary responsibilities of a museum is the preservation and care of objects in its collections. Accountability for objects is a large part of the care. Inability to locate an object is at best embarrassing and may be more serious, threatening the reputation of a museum and creating legal problems. [...] Basically, museums perform an inventory so they will know where objects are located and ensure records are accurate.”*³⁸².

Em uma instituição, como o Museu dos Presépios, a qual não possui um tombamento científico, este procedimento, de revisão e controle, torna-se prioritário e precede qualquer outra atividade. Será através de seus resultados, quando o acervo estiver minimamente sistematizado, que as demais atividades poderão se desenvolver plenamente. Como o arquivo sobre o Presépio Napolitano estava extremamente confuso e disperso,

³⁸² COWAN, Susan. *Inventory* in BUCK, Rebecca A., GILMORE, Jean Allman *The New Museum Registration Methods*. p.117

decidimos levantar todos os documentos e informações, e realizar um inventário preliminar. Este não pretendeu esgotar a problemática, já que o objetivo desta pesquisa não era abordar e nem aprofundar questões da ciência da informação. Na verdade, este trabalho buscava ser um suporte para que pudéssemos principiar os estudos sobre a coleção.

Desde o princípio, a reunião da documentação deu-se de forma gradual. Muitas vezes, quando pensávamos ter chegado a uma conclusão, novas informações eram resgatadas e os procedimentos anteriores tinham que ser revistos.

De início, foi-nos relatado pelos funcionários do MAS que um dos maiores problemas ao lidar com a coleção napolitana era a dificuldade de se estabelecer quais acessórios as peças realmente possuíam (já que houve várias trocas entre os exemplares ao longo de sua história) e de se entender suas diversas numerações. Assim, principiamos os trabalhos através desta questão e começamos a levantar estas numerações e reuni-las em uma única tabela. Isto favorecia a confrontação imediata dos dados obtidos, recuperando a equivalência entre as diferentes numerações produzidas nas diversas catalogações. Além do mais, isto possibilitou um levantamento preliminar do número de figuras humanas, animais e acessórios existentes.

Durante este primeiro contato com os dados do arquivo, pudemos constatar que várias peças catalogadas nas fichas não vieram da Itália e sim foram adicionadas na primeira montagem. Assim, passamos a verificar e quantificar estas peças, para que posteriormente pudéssemos disponibilizar esta informação em suas fichas.

Dos relatos orais, sabíamos que muitos dos acessórios foram trocados entre as figuras durante as diversas montagens e embalagens. Dessa forma, passamos à análise da relação entre as figuras e seus acessórios,

comparando os dados existentes na ficha do Museu de Arte Sacra, na Ficha da Prefeitura, nas fotos da primeira catalogação e na catalogação realizada em 98 para a montagem do novo cenário. A finalidade deste estudo era tentar estabelecer quais os acessórios corretos de cada figura, para que o conjunto pudesse ser resgatado iconograficamente.

Além das fichas catalográficas do MAS, parte dos documentos sobre o Museu dos Presépios encontrava-se em um armário. Aparentemente, esta era toda a documentação existente. Contudo, ao longo da pesquisa, vários outros documentos foram encontrados. As *‘Fichas da Prefeitura’* foram um exemplo destes resgates. Certo momento, constatamos que alguns relatórios mencionavam a existência de fichas catalográficas realizadas na época em que a coleção pertencia à Prefeitura. Entretanto, a equipe do museu não sabia informar sua localização³⁸³. Tempos depois, alguém se lembrou de tal material e elas puderam ser integradas ao arquivo. Como já havíamos realizado alguns trabalhos sem estes dados, tivemos que os reavaliar.

Com o intuito de minimizar estes inconvenientes, que retardavam o cronograma das atividades, antes de dar andamento às demais etapas, entrevistamos alguns membros da equipe e ex-funcionários³⁸⁴ para obter o máximo de informações possíveis. Alguns deles lembravam-se da existência de planilhas, listagens, revisões catalográficas e livros de tombo antigos, mas ninguém sabia aonde encontrar estes documentos. Prosseguimos os trabalhos, mesmo sabendo que, em algum momento, enfrentaríamos possíveis retrocessos nas atividades. De fato, isto ocorreu mais de uma vez e o fluxograma abaixo resume o processamento operacional do trabalho na organização do arquivo.

³⁸³ Algumas pessoas disseram que estas nunca foram enviadas ao MAS, enquanto outras afirmavam tê-las visto no passado, mas não sabiam aonde foram armazenadas.

³⁸⁴ Pessoas que em algum momento estiveram envolvidas com o acervo do Presépio Napolitano, seja em montagens ou na sua catalogação.

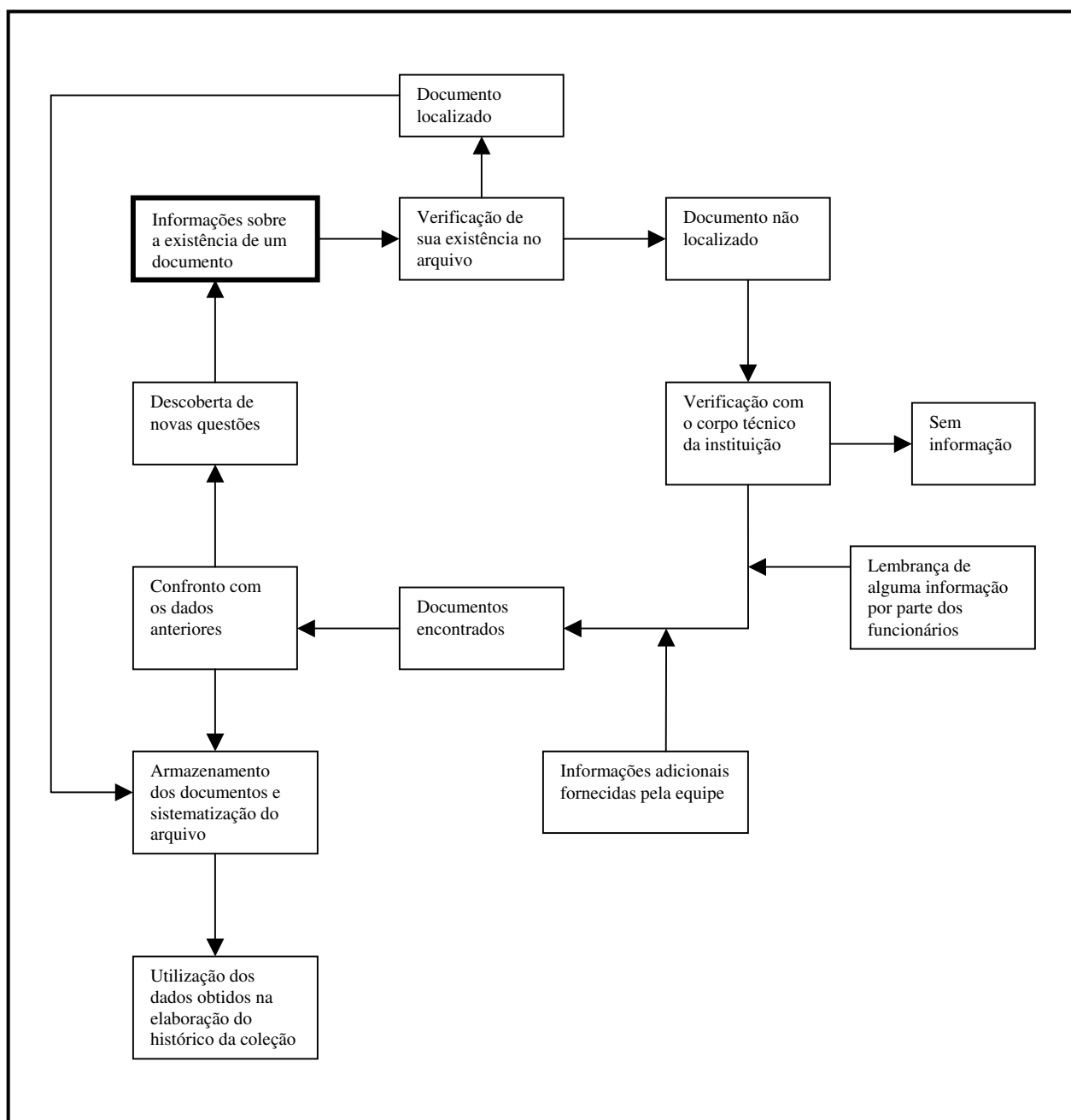


FIGURA 94 – Fluxograma representando as etapas das atividades durante a sistematização da documentação.

Vale ressaltar, entre os documentos que possibilitaram o resgate de outras fontes, 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 exibição, relacionando o material exposto. Nesta listagem, notamos a presença de diversos documentos os quais desconhecíamos: croquis e projetos para a Galeria Prestes Maia, relação originais de aquisição das peças, correspondências trocadas, além de diversas fotos. A partir destes dados, indagamos à equipe do Museu e, novamente, ninguém soube informar a respeito. Segundo os responsáveis, “já estávamos analisando toda a documentação existente sobre a coleção”. Como a mostra havia sido uma parceria entre o MAS, o SESC e Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho (CCFMS), cogitamos a hipótese destes documentos pertencerem ao Centro Cultural³⁸⁵ e fomos investigar. Assim, obtivemos as cartas trocadas entre Ciccillo e seu advogado, recorte de jornais, relação das peças enviadas ao Brasil. Contudo, ainda existiam documentos relacionados na exposição que não haviam sido localizados.

Meses depois, uma antiga funcionária informou haver um arquivo morto nos fundos da Reserva Técnica, mas que este possuía somente documentos administrativos do MAS. Ao comentar o fato com outra pessoa da equipe, ela se lembrou que parte da documentação do Museu dos Presépios fora guardada naquele local. Assim, decidimos verificar in loco e encontramos: três livros de tombo, listagem de quando as peças foram enviadas da Itália, relatório de restauro e sobre o estado de conservação das peças, planilhas com levantamentos sobre as diversas catalogações, projetos de exposições anteriores, seis álbuns³⁸⁶ com fotos da peças, além de um termo de empréstimo do CCFMS relacionando o material enviado para a mostra de 1985.

³⁸⁵ Como o CCFMS foi extinto, toda a sua documentação foi enviada à Fundação Bial.

³⁸⁶ Estes álbuns continham fotos de cada um dos exemplares. Elas foram feitas na Itália um pouco antes do seu envio ao Brasil.

De posse do todo o material, realizamos uma rápida higienização e separamos a documentação em classes, para a sua posterior ordenação e acondicionamento em pastas. De fato,

“...a classificação torna-se condição para a compreensão plena dos documentos de arquivo – tanto da perspectiva de quem os organiza como de quem os consulta. De outro lado, o acesso bem sucedido à documentação está associado, entre outros fatores, à sua localização rápida e precisa, algo que depende da conveniente ordenação dos documentos.” ³⁸⁷.

Com a localização dos álbuns e listagens italianas, tivemos que reavaliar o relatório que produzimos sobre a relação figura/acessório. Quando comparamos as fotos italianas, com as tiradas no Brasil na década de 50, após o primeiro restauro, notamos a troca de vários acessórios, além da remoção de diversos detalhes das vestes. Muitas peças tornaram-se praticamente irreconhecíveis. Para agravar a situação, a numeração das fichas não seguia a ordem das listas italianas, nem dos livros de tombo. Para analisarmos e tratarmos todas estas informações, tivemos que recorrer à informática.

3.3) DESENVOLVIMENTO DO BANCO DE DADOS

Recursos computacionais em gerenciamento de acervos têm sido amplamente utilizados por vários museus mundiais. Além de reunir as informações catalográficas a cerca de seus exemplares, sistemas digitais de documentação facilitam a elaboração de listagens de exposições, os estudos de pesquisa, a reunião de dados de referências bibliográficas sobre o acervo, o controle de empréstimos, o envio de dados para seguradoras, a localização dos objetos na reserva técnica, a elaboração de laudos, a reunião de registro

³⁸⁷ GONÇALVES, 1998. p. 13-4.

sobre restauros e estados de conservação, acesso às imagens atuais e antigas das peças, etc. Enfim, podem agrupar e monitorar 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 destas atividades 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, estas 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 aos seus pormenores, favorecendo pesquisas diversas, e assim, garantindo a preservação do acervo.

Quando aborda as vantagens de se possuir dados eletrônicos, Wentz cita Abell-Seddon³⁸⁸:

- “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 inquiries and requests for information from museum staff,*

³⁸⁸ ABELL-SEDDON, B. *Museum Catalogues: A foundation for computer Processing.*

*researches/scholars and general public. It is desirable to identify different levels of access and their information needs.”*³⁸⁹

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: reunir as informações antigas sobre o estado de conservação das peças e seus restauros e oferecer campos para a atualização destes registros, facilitar a verificação da relação figura/acessórios, possibilitar o resgate do percurso de cada um dos exemplares. Baseado nestas necessidades, foram montadas as tabelas de dados e alguns formulários. Após uma avaliação preliminar, realizamos algumas modificações. De fato, para que qualquer sistema possa funcionar bem é imprescindível a realização de testes iniciais de controle, como coloca Quigley: “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.”³⁹⁰. Neste momento, começamos a inserir alguns dados e todas as fotografias³⁹¹ das peças foram digitalizadas.

Assim, pudemos ter uma primeira versão do banco que nos auxiliou na análise da catalogação e permitiu a elaboração de alguns estudos de casos.

³⁸⁹ WENTZ, Pnina. *Museum information systems: the case for computerization*. in FAHY. *Collections Management*. p.199.

³⁹⁰ QUIGLEY, Suzanne. *Computerized systems* in BUCK, Rebecca A., GILMORE, Jean Allman *The New Museum Registration Methods*. p.23.

³⁹¹ 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

Ainda, estamos realizando alguns ajustes e a entrada de dados. Em um segundo momento, estaremos trabalhando os aspectos visuais, a fim de facilitar a sua manipulação para o público e pesquisadores.

3.4) ESTUDOS DE CASOS

A seguir apresentaremos alguns exemplos de dados sobre as peças que puderam ser recuperados com o auxílio do Banco de dados, através da comparação entre: as fotos italianas; as fotos feitas após o primeiro restauro na década de 50; as fotos dos estudos catalográficos de 1998; as listagens italianas; os três livros de tombo; as fichas da Prefeitura e as Fichas do MAS. Vamos comentar cinco casos envolvendo substituições de tecidos, durante o primeiro restauro, além de exemplos de acréscimos, retiradas e trocas de acessórios e demais intervenções.

Como iremos observar, o grupo dos músicos que possuía uma integridade do conjunto aferida em publicações internacionais, sofreu diversas alterações lamentáveis, que interferiram na iconografia de suas peças e na leitura da cena. Dada a relevância deste grupo, priorizamos a abordagem de alguns casos envolvendo seus exemplares.

A) Perda de detalhes das vestes

▪ Ficha 163

Título: Menino preto (Negretto com perle al panciotto)

Autor: Camilo Celebrano (confirmado nas listagens italianas)

Aquisição: Adquirida por intermédio de Caramiello.

Localização inicial na documentação: Tem número 50 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 3, página 14.

Acessório: Não possui. Entretanto, como podemos notar na foto realizada na década de 50, foi adicionada uma cimitarra. Em 1998, durante os estudos para a nova montagem, a cimitarra foi removida e um turbante (ficha 1204) foi colocado.



FIGURA 95 – Foto italiana.



FIGURA 96 – Foto realizada no Brasil na década de 50.

A calça xadrez foi substituída por uma de tecido liso e o sobretudo que estava rasgado foi trocado por outro de coloração mais escura. Os bordados foram removidos do tecido original e aplicados na nova capa. Entretanto, seu caimento ficou ondulado e partes dos detalhes originais não puderam ser reproduzidas.

▪ **Ficha 164**

Título: Oriental preto (Giovane negro)

Autor: Ingaldi (dado obtido nas listagens italianas)

Aquisição: Adquirida de Aloisi Carlo, cônsul da Espanha em Roma.

Localização inicial na documentação: Tem número 37 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 6, página 11.

Acessório: não possui.



FIGURA 97 – Foto italiana



FIGURA 98 - Foto realizada no Brasil na década de 50



FIGURA 99 - Detalhe da camisa listrada, observada na foto italiana

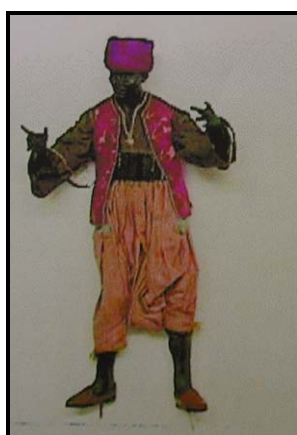


FIGURA 100 – Foto realizada durante os estudos catalográficos.



FIGURA 101 – Foto da peça inserida na nova montagem.

A camisa que apresentava pequenas listras foi substituída por um tecido liso de cor escura e a peça perdeu sua imponência.

▪ **Ficha 180**

Título: Preto oriental (Piccolo negro – pantaloni gialli)

Autor: Desconhecido

Aquisição: Adquirida por intermédio de Giuseppe Giacomini

Localização inicial na documentação: Tem número 6 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 4, página 2.

Acessório: Não possui. Contudo, na montagem da década de 50 foi acrescentado o turbante (ficha 1164). Na foto dos estudos catalográficos de 98, a figura permaneceu com este acessório.



FIGURA 102 – Foto italiana.



FIGURA 103 – Foto realizada no Brasil na década de 50.



FIGURA 104 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998.

Toda a vestimenta original, que tinha um corte particular, com bordados, foi substituída por um conjunto (camisa, calça e colete escuro) com características distintas da concepção italiana. Além disso, foi acrescentado um turbante. E o exemplar perdeu sua aparência requintada.

▪ **Ficha 185**

Título: Preto oriental

Autor: Felice Gori (dado obtido na ficha do MAS)

Aquisição: Adquirida por intermédio de Roseo

Localização inicial na documentação: Tem número 172 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 5, página 12.

Acessório: Trompa (ficha 186) e turbante. Entretanto, o mesmo foi trocado duas vezes. Na montagem da década de 50, a figura aparece com o turbante referente à ficha 1165 e nos estudos catalográficos de 98, com o de numeração 1172 nas fichas.



FIGURA 105 – Foto italiana



FIGURA 106 – Foto realizada no Brasil na década de 50



FIGURA 107 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998



FIGURA 108 – Foto da peça inserida na nova montagem

Novamente, a padronagem listrada da calça foi substituída por um tecido liso. Ademais, seu turbante foi trocado.

B) Retirada de acessórios

▪ Ficha 175

Título: Oriental circassiano (Circasso portatore camello)

Autor: Salvatori di Franco (dado obtido nas listagens italianas)

Aquisição: Adquirida de Aloisi Carlo, cônsul da Espanha em Roma.

Localização inicial na documentação: Tem número 67 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 6, página 22.

Acessório: Segurava um camelo, que não se encontra mais na coleção.



FIGURA 109 – Foto italiana.



FIGURA 110 – Foto realizada no Brasil na década de 50.

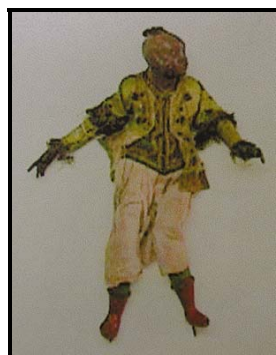


FIGURA 111 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998.



FIGURA 112 – Foto da peça inserida na nova montagem.

O oriental que conduzia um camelo passou a ser representado sozinho. Aparentemente, o camelo foi removido da coleção, uma vez que não encontramos nenhum dado a seu respeito, tanto nas fichas do MAS, quanto nas da Prefeitura.

▪ **Ficha 181**

Título: Oriental preto

Autor: Felice Gori (dado obtido nas fichas do MAS)

Aquisição: Adquirida por intermédio de Roseo

Localização inicial na documentação: Tem número 175 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 5, página 12.

Acessório: Tambor (ficha.182) e um turbante. Entretanto, o mesmo foi trocado duas vezes. Na montagem da década de 50, a figura aparece com o turbante referente à ficha 1165 e nos estudos catalográficos de 98, com um outro, o qual não foi possível identificar visualmente. Ainda, nas fotos de 98 aparece tocando Pratos (ficha 179). Apesar das fichas (MAS e Prefeitura) referentes a este acessório, confirmarem que ele pertence a esta figura, observando as fotos italianas, percebemos que ele é um acessório da peça de ficha número 178.



FIGURA 113 – Foto italiana.



FIGURA 114 – Foto realizada no Brasil na década de 50.

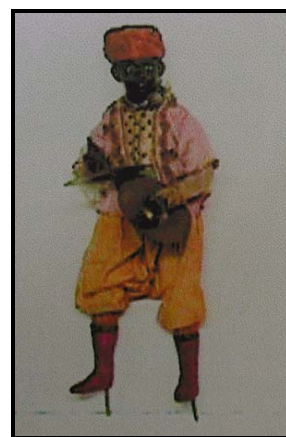


FIGURA 115 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998.

O músico que segurava um tambor foi excluído do grupo dos músicos ao ser removido o seu tambor e passou a ser tratado como um oriental que acompanhava o cortejo. Esta desfiguração iconográfica foi reafirmada com a troca de seu turbante, uma vez que este não segue o padrão dos turbantes dos músicos. Posteriormente, ele voltou a integrar o grupo dos músicos tocando Pratos, um acessório pertencente a outra figura.

C) Acréscimos de acessórios

▪ Ficha 170

Título: Oriental Tártaro (Giovane tartaro)

Autor: Matteo Bottiglieri (confirmado nas listagens italianas)

Aquisição: Adquirida por intermédio de Caramielo

Localização inicial na documentação: Tem número 55 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 3, página 15.

Acessório: Não possui. Entretanto, na montagem da década de 50 foi acrescentado um Tambor (ficha 182) e o turbante (ficha 1164). Na foto dos estudos catalográficos de 98, a figura permaneceu com estes acessórios. Todavia, este tambor pertence à figura de ficha número 181.



O oriental teve sua iconografia modificada ao ser inserido no grupo dos músicos com a colocação do tambor.

▪ **Ficha 171**

Título: Preto oriental (Negreto com manto rosso)

Autor: Matteo Bottiglieri (confirmado nas listagens italianas)

Aquisição: Adquirida por intermédio de Caramiello

Localização inicial na documentação: Tem número 52 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 3, página 4.

Acessório: Não possui. Entretanto, na montagem da década de 50, foi acrescentado um Cornetim (ficha 1138) e o turbante (ficha 1172). Na foto dos estudos catalográficos de 98, o turbante e a cimitarra (ficha 172) foram removidos.



FIGURA 120 – Foto italiana.



FIGURA 121 – Foto realizada no Brasil na década de 50.



FIGURA 122 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998.

Este é um outro exemplo de alteração iconográfica. O oriental que participava do cortejo (e por isso, carregava uma cimitarra) passou a integrar um outro grupo cênico, a banda de músicos, ao receber o cornetim e o turbante. Ademais, além deste turbante ter sido confeccionado na década de 50, ele não segue os padrões estéticos dos turbantes dos músicos.

D) Troca de acessórios

▪ Ficha 157

Título: Preto oriental

Autor: Felice Gori (dado obtido nas fichas do MAS)

Aquisição: Adquirida por intermédio de Roseo

Localização inicial na documentação: Tem número 168 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 5, página 12.

Acessório: Campainha de Sinos (ficha 158) e um turbante. Entretanto, na montagem da década 50, o turbante foi trocado pelo de número 1179. Em 1998, durante os estudos para a nova montagem, este foi removido.



FIGURA 123 – Foto italiana.



FIGURA 124 – Foto realizada no Brasil na década de 50.



FIGURA 125 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998.



FIGURA 126 – Foto da peça na montagem atual.

O turbante, pertencente ao tocador de sino do grupo dos músicos, foi substituído por um outro que não se adequava aos padrões usualmente encontrados em conjuntos do gênero.

▪ **Ficha 178**

Título: Preto oriental

Autor: Felice Gori (dado obtido nas fichas do MAS)

Aquisição: Adquirida por intermédio de Roseo

Localização inicial na documentação: Tem número 174 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 5, página 12.

Acessório: Pratos (ficha 179) e um turbante (ficha 1167). Entretanto, na montagem da década de 50 os pratos foram trocados pelo Trombone (ficha 108). Na foto dos estudos catalográficos de 98, a figura permaneceu com este acessório.



FIGURA 127 – Foto italiana.



FIGURA 128 – Foto realizada no Brasil na década de 50.



FIGURA 129 – Foto da peça na montagem atual.

Neste exemplo, notamos uma alteração iconográfica dentro de uma mesma cena. O músico que tocava pratos tornou-se um tocador de trombone.

E) Demais acréscimos

▪ Ficha 15

Título: Arcanjo (Angelo vestito)

Autor: Lorenzo Mosca (confirmado nas listagens italianas)

Aquisição: Adquirida de um colecionador por intermédio de Marcelo Giacomini.

Localização inicial na documentação: Tem número 26 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 1, página 10.

Acessório: não possui.



FIGURA 130 – Foto italiana.



FIGURA 131 – Foto realizada no Brasil na década de 50.



FIGURA 132 – Foto obtida nos estudos catalográficos de 1998.

Durante o primeiro restauro, além da confecção de asas, as vestes antigas foram removidas e trocadas pela roupa de um outro anjo.

- **Ficha 23** – Arcanjo (pertence ao álbum 4, página 10 e tem número 101) (anjo)

Título: Arcanjo (Angelo)

Autor: Desconhecido

Aquisição: Adquirida por intermédio de Giuseppe Giacomini

Localização inicial na documentação: Tem número 101 na listagem italiana e sua foto encontra-se no álbum 4, página 10.

Acessório: não possui.



FIGURA 133 – Foto italiana.



FIGURA 134 – Foto realizada no Brasil na década de 50.

Além do acréscimo de asas, suas vestes foram substituídas por peças novas, de qualidade inferior. A roupa antiga foi colocada em um outro anjo.

3.5) RECOMENDAÇÕES APLICÁVEIS AO ACERVO DO MAS

Durante as investigações na documentação do acervo, notamos diversas falhas no tratamento das informações arquivísticas. A seguir, comentaremos algumas medidas que o Museu deveria proceder em seu acervo, a fim de que dados relevantes sobre o conjunto pudessem ser evidenciados.

Conforme discutido anteriormente, cada uma das peças possui diversos números de tombo decorrentes das inúmeras catalogações. Além disso, seus acessórios foram trocados por terem sido desmembrados de seus originais e recebido um tombo independente. Assim, em um primeiro momento, o MAS deveria promover o resgate iconográfico das figuras através do ajuste de seus acessórios originais. Na sequência, o conjunto deveria ser novamente tombado, seguindo as normas catalográficas correntes. Dessa forma, os acessórios seguiriam uma numeração vinculada às peças³⁹² que pertenciam. Este tombamento deveria seguir a ordem dos álbuns fotográficos vindos da Itália, respeitando as fontes de aquisição das peças e valorizando o agrupamento dos conjuntos. De posse dos novos números de tombo, os exemplares marcações dos exemplares deveriam ser padronizadas, através da remoção dos números antigos e sua substituição pelas novas marcas.

Seguindo estas medidas, o acervo teria uma catalogação exata e eficiente, em que os objetos poderiam ser facilmente localizados. Entretanto, outras iniciativas poderiam ser tomadas para valorizar alguns aspectos expositivos.

Os documentos esclarecem que os exemplares pertencentes ao Presépio Napolitano, não formavam uma coleção única. Eles foram adquiridos de

³⁹² Por exemplo, se um pastor, de número 630, possui uma cornamusa, esta deve receber a mesma numeração, acrescida de outro número, demonstrando o vínculo entre elas. Assim, a cornamusa ganharia número 630.1.

várias fontes e alguns pertenciam a presépios de relevada importância, como o Duque de Giusso e o Presépio Montado por Schettino para o Rei Ferdinando IV. Outros ainda formavam um único presépio, como as peças reunidas nos álbuns 1 e 6. Além disso, alguns exemplares tinham uma unicidade de conjunto, formando grupos cênicos específicos, como a Banda dos Músicos. Assim, seria interessante, em algum momento, resgatar a concepção original destes conjuntos. Ainda, poder-se-ia evidenciar o fato de que a montagem atual segue a concepção cenográfica idealizada na década de 50³⁹³, entretanto existem outras formas expográficas que poderiam valorizar conjuntos, peças ou cenas específicas.

Por fim, cabe salientar que as vestes necessitam de restauro. Além de problemas de ordem física, elas já passaram por intervenções que descaracterizaram a magnitude das peças, assim, seria interessante o contato com especialistas internacionais para discutir a questão e obter uma proposta.

³⁹³ A montagem da década de 50 seguiu o desejo de Matarazzo de reunir diversos conjuntos para formar uma montagem cenográfica monumental. Assim, cada um dos exemplares perdeu seus vínculos anteriores e isto não foi devidamente documentado.

CONCLUSÃO

Ao longo da pesquisa, várias questões foram levantadas. Desde o início, percebemos que a falta de um tratamento sistemático na documentação ocasionou diversos problemas para a sua preservação. O acervo sofreu danos por ter ficado anos sem um espaço adequado, além de perder parte de suas informações devido às falhas arquivísticas. As peças padeceram de modificações iconográficas pela não compreensão de seu valor artístico e por terem sofrido tombamentos sucessivos que geraram dados conflitantes, nem sempre passíveis de solução. A falta de estudos históricos sobre a tradição napolitana impossibilitou a reconstrução filológica das cenas; o cenário atual é um reflexo disto.

Durante o presente trabalho, as questões referentes à organização e sistematização da documentação existente no museu foram elucidadas. O acervo ganhou um banco de dados que reúne as informações existentes nos diversos tombamentos e nas fichas catalográficas, além de contar com campos sobre trocas de acessórios, problemas de conservação, e registros fotográficos das peças. No momento, cabe ao museu permitir uma revisão dos acessórios de forma com que os exemplares voltem a sua condição inicial e, assim, resgatem suas informações iconográficas. Ademais, o conjunto deveria ser novamente tombado dentro das normas catalográficas correntes, respeitando as fontes de aquisição das peças e valorizando o agrupamento dos conjuntos. Por fim, dever-se-ia promover a remoção das diversas numerações antigas e realizar sua substituição pelos novos números gerados.

Da comparação entre os estudos bibliográficos e a documentação das fichas catalográficas encontradas, ficou comprovada a existência de muitas

peças atribuídas a escultores de mais reconhecida fama no âmbito da produção napolitana. Entretanto, muitas delas precisam ser verificadas e confirmadas à luz de um estudo estilístico e documental. Assim, seria interessante uma continuidade na pesquisa para rever as atribuições que constam no inventário das peças.

Cabe ressaltar, que dada à qualidade de suas peças, este conjunto merece ser minuciosamente estudado com o intuito de elucidar a origem de suas peças e estabelecer se, por ventura, algumas delas pertenceram aos notáveis conjuntos descritos no capítulo 1. Conforme comentamos, com o declínio da produção napolitana, os famosos núcleos presepiستا foram desmontados, desmembrados e vendidos a vários antiquários que posteriormente estimularam o gosto dos colecionadores por estes objetos. Assim, seria de relevante importância, não só para a história do núcleo paulistano, mas também para a historiografia geral dos presépios napolitanos se esta possibilidade fosse conferida.

Através da análise das correspondências trocadas por Matarazzo durante a aquisição das peças, resgatamos o fato de que o conjunto paulistano foi formado pela fusão de diversas coleções napolitanas. A reunião de várias coleções em torno de um objeto (o cenário), aliada à falta de estudos nas fontes históricas das cenas que compunham o presépio napolitano, levou adaptações e interpretações erradas de figuras que pertenciam a grupos bem definidos. Este problema não foi tratado na nova montagem de 1999. Neste sentido, seria interessante que o Museu, mesmo já tendo realizado um breve estudo sobre a conservação das peças do presépio e proporcionado condições adequadas para a sua exposição, preocupasse-se em realizar um estudo das cenas existentes a fim de solucionar este problema.

Outra questão surge quando pensamos na condição das vestimentas. Conforme levantamos, o vestuário original da maioria das peças, que é parte essencial da obra, degradou-se com o tempo devido às adversas condições climáticas e de armazenamento em que esteve exposto e foi substituído. Assim, diversos exemplares perderam sua imponência, além de terem se desfigurado iconograficamente. Neste sentido, o museu deveria promover contato com instituições internacionais para tratar deste ponto, já que no Brasil não há tradição de restauro deste tipo de objeto.

Por fim, vale ressaltar, que a presente pesquisa não procurou esgotar assuntos e sim levantar informações e questões que servisse de estímulo para outras abordagens de pesquisadores nacionais e internacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLERBETH, Gudmund Goran. *Dag-bok Öfwer En Resa Genom Tyskland och Italien Åren 1783 och 1784 af G. A.* Manoscritto pubblicato come n. V della serie: Svenska Memoarer och bref. Stoccolma, 1902. p. 123. MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 14.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. 3 vol.
- 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; Ed.34, 2002. 173p.
- BERLINER, Rudolf. *Die Weihnachtskrippe*. München, Prestel Verlag, 1955, pp. 96-117, 213-218. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.323-344.
- BOLOGNA, Ferdinando; CAUSA, Raffaello. *Sculture lignee nella Campania*. Catalogo della Mostra a cura di Ferdinando 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 testimonianze 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.
- BRUN, Friederike. *Presepio's von Neapel*. Sta in: *Sitten und Landschaftstudien von Neapel, und seinen Umgebungen in Briefen 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 testimonianze dal secolo*

- XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 26-27.
- BUCK, Rebeca A., GILMORE, Jean Allman. (org.) *The New Museum Registration Methods*. Washington: American Association of Museums, 1998. 2ed.,2001. 427p.
- 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 testimonianze 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 248-250.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 317-318.
- CORRERA, Luigi. *Il presepe a Napoli*. Sta in: L'Arte, 1889, anno II, pp. 325-346. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze 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.
- CROCE, Benedetto. *La lettera di Pietro Summonte*. Sta in: Napoli nobilissima, dicembre 1898, vol. III, fascicolo XII, p. 197. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 94.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983.p.9.

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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983 MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.62-73.

D'ONOFRI, Pietro. *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*. Napoli, Nella 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. 18-19.

_____. *Elogj storici di alcuni servi di Dio, che vissero in questi ultimi tempi; e si adoperarono 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 testimonianze 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.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 124-129.
- FAHY, Anne.(org.) *Collections Management*. London, NewYork: routledge, 1995. 304p. (Leicester Readers in Museum Studies).
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 51-61.
- _____. *Indice degli artisti 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, pp. 18, 138. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 79.
- FENTON, Alexander. *Collections research: local, national and international perspectives*. in *Collections Management*. p. 224-232.

- 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 testimonianze 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.
- GOCKERELL, Nina. *Nascimentos/Presepi/Presépios* Lisboa: Taschen, 1998. (Bayerisches Nationalmuseum München). 96p.
- GOETHE, Joahannm 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 l'Italie par J.C.* Paris, chez Buisson, 1793, 3 voll. Vol.I, pp. 328-335. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 22-23.
- GRILO, Umberto. *Il Presepe Napoletano – dalle origini a San Gregorio Armeno*. Napoli: Salvatore Di Fraia Editore, 1998.
- HAGER, Gerog. *Die Weihnachtskrippe*. München, 1902. pp. 101-130. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 113-122.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 38-40.
- KWASNIK, Elizabeth. “*Foreign Ethnographic Collections Research Programme*. In *Collections Management*. p. 217-8.
- LACLOTTE, Michel. *Treasures of the Louvre*. London: Artabras, 1993. 279p.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 344p.
- 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)
- MAYER, Carlo Augusto. *Vita popolare a Napoli nell’età romantica*. Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 1948, pp. 289-290. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 36.
- 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 *Presépio Napolitano de São Paulo*. p. 37-45.
- _____. *A Tradição do Presépio em Nápoles*. In *O Presépio Napolitano de São Paulo*. p. 47-59.
- 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.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 140-152.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. 15-16.
- MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION. *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 polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi*. Napoli, Vincenzo Orsini, 1810-11, 8voll. Vol VII, pp. 264-273. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.28-30.
- NICOLINI, Fausto. *Il presepe napoletano*. Sta in: *Il secolo XX*, 1930, n. 57, pp. 6-25. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p 179-202.

- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983.p.4.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983.p.5.
- PATRIGNANI, Giuseppe Antonio. *Il piccolo santuario d'alcune immagini miracolose e delle relique di Gesù Bambino Salvator Nostro*. Faenza, Stamperia Imp. Caramelle, 1721. pp. 34, 37, 46. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983.p.6-8.
- PERRONE, Antonio. *Cenne Storici sul presepe per A. P.* Napoli, Tipografia Fratelli Contessa, 1896. MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 80-93.
- POPE-HENNESSY, Jonh. *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*. London: Phaidon, 2002. 560p.
- QUIGLEY, Suzanne. *Computerized Systems*. In *The New Museum Registration Methods*. 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.244-247.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.25.

- RINALDIS, A. de. *Il presepe napoletano*. Sta in: Napoli nobilissima, gennaio-febbraio 1922, Nuova 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. 153-154.
- RIVARD, Paul E., MILLER, Steven. *Cataloguing collections – erratic starts and eventual success: a case study*. In *Collections Management*. p. 211- 4.
- SARASAN, Lenore. *Why museum computer projects fail in Collections Management*. In *Collections Management*. p. 187-197.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p.13.
- 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. vollI, pp.106, 107; vol IV, pp. 78,79 In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze 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 Editore, 1911, pp. 104-107 In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 11-12.
- SOUZA, Ernesto de. *Presépios, o sol, outras louas & etc*. Portugal: Bertrand Editora, 1985. 79p. (Coleção Patrimônio Português).

- 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.
- STEFANUCCI, Angelo. *Storia del presepio*. Roma, Casa Editrice <<Autocultura>>, 1944, pp. 173-221. In MANCINI, Franco. *Il Presepe Napoletano – scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 278-296.
- 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 testimonianze dal secolo XVIII al 1955*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 10.
- WALKER, José Roberto (org.). *O Presépio Napolitano de São Paulo*. São Paulo: Retrato Publicidade, 2002. 141p.
- WENTZ, Pnina. “Museum information systems: the case for computerization”. in “Collections Management”. p. 198-210.
- WOOD, Jereny. “Nativity”. London: Scala Books, 1992. 64p. (Themes in Art).

ANEXOS

ANEXO 1 – FORMULÁRIOS DO BANCO DE DADOS



FIGURA 135 – 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 136 – Formulário contendo o índice com o significado da cor de cada um dos formulários.

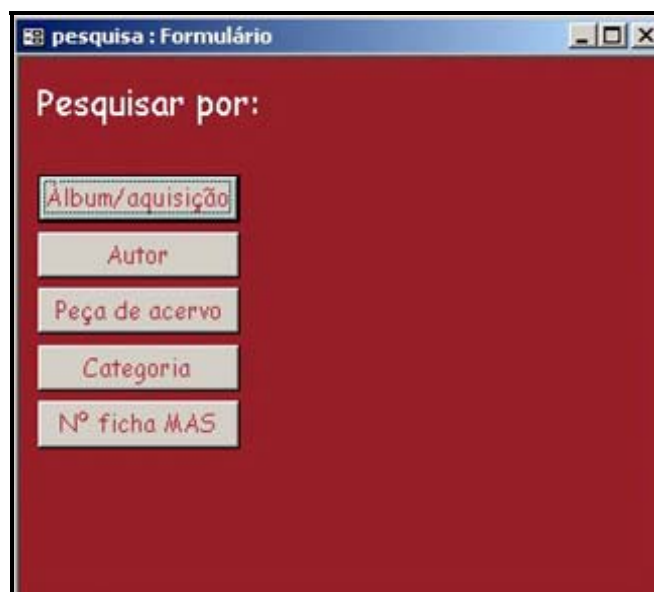


FIGURA 137 – Formulário contendo botões para a realização de pesquisas sobre: aquisição da peças, autor, peças do acervo, categoria das peças e numero da ficha do MAS.

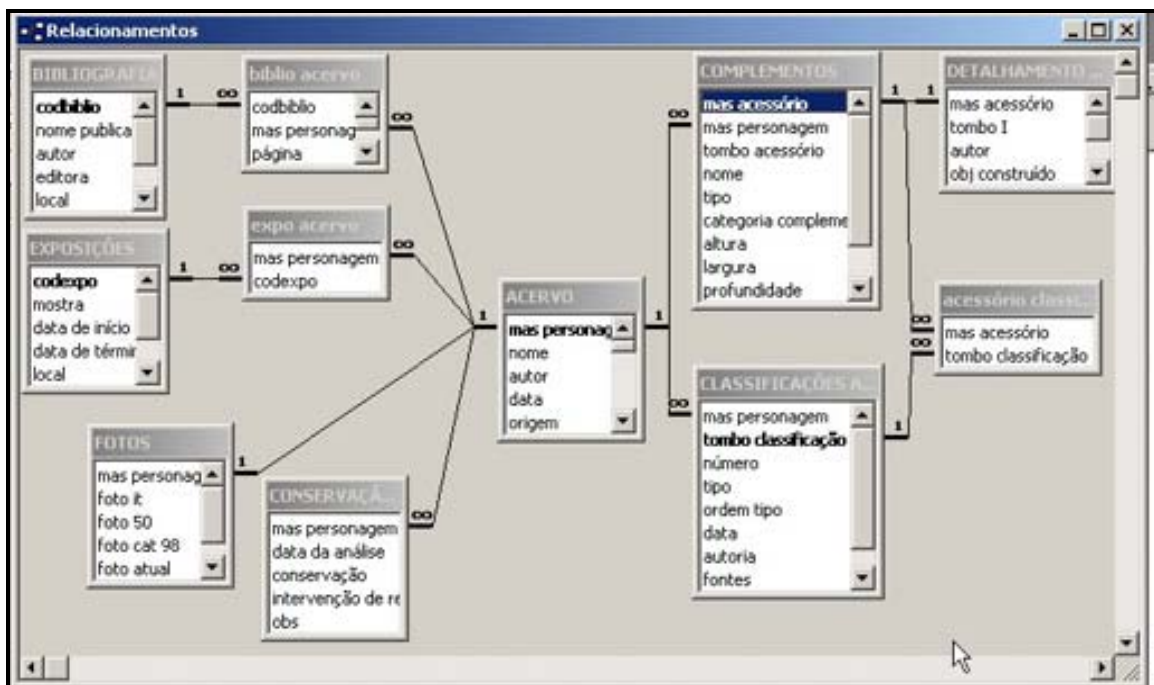


FIGURA 138 – Relacionamentos criados para a confecção do banco de dados.

FIGURA 139 – Formulário simplificado da ficha catalográfica do acervo.

FIGURA 140 – Formulário contendo dados da presença da peça em alguma mostra. Este é visualizado a partir do menu principal ao clicar no botão **Exposições**.

FIGURA 141 – Formulário contendo dados da presença da peça em alguma publicação. Este é visualizado a partir do menu principal ao clicar no botão **Bibliografia**.

ACERVO completo : Formulário

Ficha catalográfica | MAS | Classificação anterior | Complementos | Fotos | Estado de conservação/Restauração | Exposições | Bibliografia

Ficha MAS: 185 | Classificação Anterior: 774-172

Autor: GORI, Felice | nome: Preto Oriental | Data: Séc. XVIII

Origem: Itália | Procedência: Comm. Romeo

Histórico:

Categoria: personagem | Grupo onográfico: Cortejo - Banda dos Músicos

Técnica: | Alt: | Larg: | Prof: |

Inscrições/Signs:

Descrição:

Obs.:

Catálogo: | Data catalogação: 18/11/2009

Registro: 14 de 1095

FIGURA 142 – Ficha catalográfica visualizada dentro do formulário *Acervo Completo*, acessado a partir do menu principal.

ACERVO completo : Formulário

Ficha catalográfica | MAS | Classificação anterior | Complementos | Fotos | Estado de conservação/Restauração | Exposições | Bibliografia

Ficha MAS: 185

Código classificação: 185-livII

Classificações anteriores: 185

Data:

Tipo de classificação: 2º inventário

Obs.: Neste livro de tombo, está registrada a seguinte observação: "trompa 186 e turbante 1165".

Nº MAS acessório: 186

Unidade complemento: | personagem associada: 185

nome complemento: Trompa | Alt: | Larg: | Prof: |

tipo: original | categoria complemento: acessório

descrição:

Obs.: 1) Possui foto da década de 50 (realizada após as primeiras catalogações e restauro). Esta tem número 1060 e está acondicionada na prancha 22.

Registro: 14 de 1095

FIGURA 143 – Informações a cerca das classificações anteriores visualizadas dentro do formulário *Acervo Completo*, acessado a partir do menu principal.

The screenshot shows a web-based form titled "ACERVO completo : Formulário". The "Complementos" tab is active. The form contains the following elements:

- Top navigation bar: Ficha catalográfica, MAS, Classificação anterior, Complementos, Fotos, Estado de conservação/Restauração, Exposições, Bibliografia.
- Form fields:
 - Ficha MAS: 185
 - tombamento: [empty]
 - MAS acessório: 186
 - personagem associado: 185
 - nome complemento: Trompa
 - alt: [empty]
 - larg: [empty]
 - prof: [empty]
 - tipo: original
 - categoria complemento: acessório
 - descrição: [empty]
 - obs: 1) Possui foto da década de 50 (realizada após as primeiras catalogações e restauro). Esta tem número 1060 e está
- Buttons: Detalhes MAS
- Footer: Registro: 1 de 1

FIGURA 144 - Informações a cerca dos complementos visualizados dentro do formulário *Acervo Completo*, acessado a partir do menu principal.

The screenshot shows the same "ACERVO completo : Formulário" window, but with the "Fotos" tab active. The form displays the following elements:

- Top navigation bar: Ficha catalográfica, MAS, Classificação anterior, Complementos, Fotos, Estado de conservação/Restauração, Exposições, Bibliografia.
- Form fields:
 - Ficha MAS: 185
 - Foto italiana: [Thumbnail]
 - Foto década 1950: [Thumbnail]
 - Foto catalogação de 1990: [Thumbnail]
 - Foto montagem de 1999: [Thumbnail]
 - Obs: [empty]
- Footer: Registro: 142 de 1085

FIGURA 145 - Informações a cerca das fotos produzidas nos diversos inventários visualizadas dentro do formulário *Acervo Completo*, acessado a partir do menu principal.

The screenshot shows a software window titled "ACERVO completo : Formulário". It has a tabbed interface with the following tabs: "Ficha catalográfica", "MAS", "Classificação anterior", "Complementos", "Fotos", "Estado de conservação/Restauração" (which is the active tab), "Exposições", and "Bibliografia".

Under the active tab, the "Ficha MAS" is set to "185". Below this, there are four text input fields with labels: "Data da análise:", "Estado de Conservação:", "Intervenção de Conservação/Restauração:", and "Obs:". The fields are currently empty.

At the bottom of the form area, there is a "Registro:" label followed by a small navigation control and the text "1 de 1".

At the very bottom of the window, a status bar displays "Registro: 142 de 1085".

FIGURA 146 - Informações a cerca do estado de conservação das peças e das intervenções de restauro visualizadas dentro do formulário *Acervo Completo*, acessado a partir do menu principal.

The screenshot shows the same software window "ACERVO completo : Formulário", but with the "MAS" tab selected. The "Ficha MAS" is set to "1".

Below the "Ficha MAS", there are three text input fields with labels: "Descrição MAS:", "Obs. MAS:", and "Data ficha MAS:". The "Descrição MAS" and "Obs. MAS" fields are currently empty, while the "Data ficha MAS" field contains a date.

At the bottom of the window, the status bar displays "Registro: 1 de 1085".

FIGURA 147 - Informações a cerca de detalhes da ficha do MAS visualizados dentro do formulário *Acervo Completo*, acessado a partir do menu principal.

The screenshot shows a software window titled "ACervo completo : Formulário". It has a menu bar with tabs: "Ficha catalográfica", "MAS", "Classificação anterior", "Complementos", "Fotos", "Estado de conservação/Restauração", "Exposições", and "Bibliografia". The "Exposições" tab is active. Inside the form, there is a section with a blue header containing the following fields: "codexpo:" (text input), "Mostra:" (text input), "Data de início:" (date input), "Data de término:" (date input), "Local:" (text input), and "Obs:" (text area). Below this section is a record navigation bar with buttons for navigating between records, and it displays "Registro: 142 de 1085".

FIGURA 148 - Informações a cerca de dados sobre a presença da peça em alguma mostra visualizados dentro do formulário *Acervo Completo*, acessado a partir do menu principal.

The screenshot shows the same software window "ACervo completo : Formulário" but with the "Bibliografia" tab selected. The form contains the following fields: "código da publicação:" (text input), "Página:" (text input), "pb/cor:" (dropdown menu), "Obs:" (text area), "Título:" (text input), "Autor:" (text input), "Local:" (text input), "editora:" (text input), "Data:" (date input), and another "Obs:" (text area). The record navigation bar at the bottom also displays "Registro: 142 de 1085".

FIGURA 149 - Informações a cerca de dados sobre a presença da peça em alguma publicação visualizados dentro do formulário *Acervo Completo*, acessado a partir do menu principal.