

O PRESÉPIO NAPOLITANO DO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO

LUCIANO MIGLIACCIO*

Em 1949, o mecenas paulistano Francisco Matarazzo Sobrinho adquiriu uma coleção de cerca de 1.400 peças napolitanas de presépio datadas dos séculos XVIII e XIX, a "época de ouro" dessa arte na cidade italiana. Cerca de 400 peças são figuras humanas; as demais são animais e acessórios em miniatura, como instrumentos musicais, mobiliário, utensílios, frutas e hortaliças, e assim por diante. A compra foi feita provavelmente em Nápoles, mas se desconhece a procedência das peças, assim como se sua origem é de um ou de vários acervos. Matarazzo se propôs a oferecer a coleção à cidade de São Paulo e encomendou a Dona Lourdes Duarte Milliet a tarefa de fazer o inventário e restaurar as peças. As vestes danificadas foram restauradas com a contribuição de Dona Gabriela Pascolato, proprietária da "Tecelagem Santa Constança", que forneceu os tecidos, envelhecendo-os nas cores da época, mantendo os bordados e os dourados originais. A recomposição das figuras desfeitas pela ação do tempo foi encomendada ao artesão Gregório Torelli. Matarazzo Sobrinho conseguiu obter da Prefeitura de São Paulo um espaço na Galeria Prestes Maia, para a montagem e a exposição do presépio. O cenógrafo Túllio Costa ambientou o conjunto num cenário que não reproduziu nenhum presépio ou paisagem existente, mas foi inspirado na arquitetura, nos costumes e no folclore da Itália meridional do século XVIII, vistos, é claro, por homens do século XX. As variadas cenas foram idealizadas por Costa e por Ítalo Bianchi, ele também cenógrafo teatral. O presépio foi aberto à visitação na Galeria Prestes Maia por 11 meses. Retiradas em dezembro de 1951, as peças permaneceram fechadas em caixas até 1956. Então, Matarazzo Sobrinho, eleito presidente da Comissão para as Comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, conseguiu um espaço no Pavilhão do Folclore, sob a grande "Marquise" do Parque Ibirapuera, onde o conjunto permaneceu exposto por 15 anos. No ano de 1970, foi doado ao Governo do Estado de São Paulo, passando a integrar o acervo do Museu de Arte Sacra. Contudo, problemas de conservação das estruturas da marquise motivaram o fechamento desse espaço em dezembro de 1985 e a transferência da obra para a reserva do Museu de Arte Sacra sediado no Mosteiro da Luz. Depois de 14 anos em que o presépio napolitano teve só



Cena da Natividade

* Doutor em História da Arte
Professor no Departamento de História da
Arquitetura e Estética do Projeto - FAU\USP



Cena do Charlatão

exposições parciais, foi finalmente reaberto ao público no ano passado, com uma nova montagem. Na história das exposições do acervo, percebe-se claramente uma oscilação na maneira de percebê-lo: numa certa medida é considerado objeto de folclore, como se fosse um produto da arte popular, o que é errado. Embora de origem popular, e presente ainda hoje nos hábitos das famílias de todas as camadas sociais, a tradição do presépio napolitano tornou-se um aspecto importante da produção dos artistas áulicos e da cultura erudita do século XVIII. Por outro lado, pela alta qualidade e de acordo com as intenções do fundador, as peças napolitanas formam o centro de uma coleção dedicada à tradição popular do presépio nas várias áreas do mundo.

A montagem escolhida pela atual diretora do Museu de Arte Sacra, Mari Marino, opta por conservar os caracteres das montagens anteriores na cidade de São Paulo, que se constituíram como uma tradição na apresentação das peças ao público paulistano. Os museus que abrigam as maiores coleções de peças desse tipo, quando não existe uma montagem do conjunto consolidada por uma longa tradição expositiva, optam por ressaltar a individualidade das peças, colocando-as como obras de arte autônomas, ou como exemplos de uma tipologia. Isso permite destacar a obra e melhorar sua fruição nas suas qualidades estéticas individuais. Também faltou na montagem paulistana uma adequada reconstituição filológica das cenas que compõem o presépio napolitano no século XVIII, a partir das fontes históricas disponíveis. Isso levou, em alguns casos, a uma interpretação errada na colocação das figuras que integravam sempre grupos bem definidos. É necessário dizer, porém, que a montagem de Tullio Costa de 1949-50 constituía o presépio paulistano como um conjunto unitário e oferecera uma leitura ligada à própria história da coleção.

No entanto, foi verificada a inadequação de alguns elementos do antigo cenário do presépio. Foi este realizado com materiais não recomendados para a conservação das peças, devido à volatilização de produtos químicos e à liberação de compostos nocivos que aceleram a degradação das peças do conjunto.

Diante da impossibilidade de reutilização do cenário anterior, estudos preliminares objetivaram a utilização na cenografia de materiais que possuam caráter inerte e baixos índices de emissão ou migração de componentes nocivos. Em segundo lugar, foi executada uma maquete para a visualização espacial dos núcleos cenográficos. O cenário foi elaborado a partir daquele de Tullio Costa, buscando suas referências na arquitetura real das vilas da Itália meridional, por meio de documentação fotográfica, como também no imaginário constituído pela pintura de costume e pela pintura religiosa napolitana do século XVIII. Não se esqueceu, contudo, de considerar os mais famosos exemplos de montagens

dos museus napolitanos, como o presépio Cuciniello, no Museu de San Martino em Nápoles, pois documentam as características das montagens do século XIX e do princípio do XX. É necessário lembrar, de fato, que o olhar daquela época era influenciado pela representação do panorama e do diorama, assim como pela grande produção de anedotas de vida napolitana de pintores como Migliaro e Dalbono, que conheceram grande sucesso junto aos colecionadores brasileiros também. Pintores certamente queridos por Francisco Matarazzo Sobrinho, que guardava no seu apelido, "Ciccillo", a marca de antigo descendente de imigrantes daquela região da Itália.

Sobre a história do presépio napolitano

Em Nápoles, a tradição das figuras para presépios remonta ao século XV. A devoção da dinastia de Aragão para com a figura de Cristo Rei e a adoração dos Reis Magos deve ter contribuído para a fortuna dessa iconografia. Já por volta de 1530, o grande poeta e humanista Jacopo Sannazzaro encomendou ao escultor Giovanni da Nola um presépio para sua igreja de Santa Maria del Parto. Tratava-se de figuras em madeira policromada, quase de tamanho natural. A presença dos pastores e dos animais aproximava a interpretação da cena sagrada à pintura pastoril veneziana, o que possibilitaria em seguida a aparição de elementos de ambientação naturalista. Contudo, a história do presépio napolitano na sua forma mais conhecida deve começar com as novas ordens religiosas, surgidas no movimento de reforma da Igreja Católica. Devido às exigências de uma nova evangelização sugeridas pelo Concílio de Trento e ao renovado impulso catequético, o presépio será introduzido nas estratégias de educação religiosa pelas ordens mais engajadas nessa área, jesuítas, teatinos, escolápios e os oratorianos de São Felipe Neri. Segundo as crônicas do século XVII, os escolápios construíam o presépio numa capela que podia aproveitar adequadamente a vista do jardim atrás dela, de modo que o visitante podia admirar as grandes esculturas quase que dentro da realidade natural. Porém, o primeiro exemplo de presépio desmontável com figuras vestidas não foi realizado em Nápoles, mas em Munique, por iniciativa dos jesuítas. Desde o Natal de 1607, 10 anos depois de terminar a igreja da ordem na cidade da Bavária, os padres começaram a construir todo ano um presépio que era desmontado no dia dos Reis ou da Purificação (2 de fevereiro). O presépio representava várias cenas da infância de Jesus: a Natividade, a Adoração dos Pastores, a Circuncisão, a Adoração dos Reis, a Matança dos Inocentes e a Fuga para o Egito. Na Alemanha também começou a tendência de exibir nas cenas uma grande variedade de animais e de vestir os pastores com os trajes típicos da região. Talvez os mesmos jesuítas tenham introduzido em Nápoles esse tipo de



Forasteiro, fonte e jogador



Mulheres no balcão

representação religiosa. Desde quando chegou em Nápoles em 1551, chefiada pelo padre Alfonso Salmerón, a Companhia de Jesus utilizou vários meios para atrair as pessoas sem instrução a suas igrejas. Já nas primeiras décadas do século XVII, a ordem era famosa pela sua excelência em todo tipo de diversão com finalidades educativas e religiosas. Também em outras partes da Itália e da Europa, assim como na América Latina, os documentos mostram que nessa época ela já possuía a tradição de construir presépios em todos os colégios e igualmente aquela de representar preferencialmente dramas sagrados, tendo como tema a Natividade e a infância de Cristo.

Contudo, em outros contextos, as encenações religiosas carregavam-se de elementos cômicos e populares. Sabemos que na Alemanha, já no fim da Idade Média, a *mise-en-scene* dos eventos bíblicos acabava freqüentemente em farsa. Esse caráter também penetrou na Itália e particularmente em Nápoles, desde sempre mais aberta às influências do norte da Europa. A arte de Caravaggio, no começo do século XVII, introduzira na pintura religiosa da cidade a representação realística dos mendigos, presença constante no cenário urbano. O pintor espanhol Ribera e sua escola acentuaram esse lado peculiar da cultura figurativa napolitana. O pintor espanhol Juan Do, por exemplo, no seu quadro da igreja de Santa Maria della Pietà dei Turchini, faz ajoelhar seus pastores esfarrapados oferecendo ricotas em paupérrimos cestos de vime ao menino Jesus deitado na palha. A tendência a uma concreta humanização do sentido religioso, a utilização do dialeto, como também anacronismos e episódios cômicos de todo tipo aparecem num conhecido texto teatral napolitano, ainda hoje representado: *La Nascita del Verbo Umanato* (O Nascimento do Verbo Humanizado), drama de longa duração, escrito em dialeto por Andrea Perrucci (1651-1704), poeta e tratadista da *Commedia dell'Arte*, o teatro de máscaras da tradição cômica italiana. A ação concentra-se na luta entre o diabo Belfagor e o arcanjo Gabriel. O primeiro lança mão de todo tipo de truques e astúcias para impedir a chegada de Maria à gruta de Belém e naturalmente o nascimento de Jesus. O segundo desvenda cada vez as malícias diabólicas com suas espetaculares aparições e afugenta o inimigo. Existem muitas outras figuras acessórias que atuam na história. Entre outros, dois personagens cômicos chamados de *Razzullo* (Horácio) e *Sarchiapone* (o Caipirão). *Razzullo*, secretário do governador da Síria, encarregado por César de realizar o censo, vestido com tricórnio e manto preto, como os tabeliães da Vicaria, o fórum napolitano do século XVII, representa a caricatura do advogado detestado pelo povo por sua códice. *Sarchiapone* é o caipira napolitano, um alter ego de Pulcinella, sempre esfomeado, improvisando piadas, equívocos e brincadeiras.

Ao lado do teatro sacro, existia um outro tipo de

representações populares que influenciariam o presépio: até meados do século XVII, os episódios da Natividade e da Paixão de Cristo eram freqüentemente representados por bonecos animados. Essa tradição estava e está presente em Nápoles, na Sicília e na Espanha, assim como na Rússia, na Alemanha e sobretudo na Polônia, todas áreas em que se desenvolveu a tradição do presépio. De fato, esses teatrinhos de João Minhoca eram realizados tanto nas igrejas como nas ruas, mas acabaram por ser proibidos pelas autoridades eclesiásticas. Imaginem a severa igreja da Contra-Reforma tolerar encenações nas quais a narração religiosa se misturava muitas vezes com elementos profanos e até eventos contemporâneos! Temos várias descrições de eruditos e viajantes que assistiram a tais espetáculos nas ruas de Nápoles, até o final do século XVIII. A ação, narrada rigorosamente numa mistura de dialeto e língua literária, desenvolvia-se sem nenhuma lógica, através de uma série de quadros sacros e profanos: ao sacrifício de Isaac seguia a perseguição de um ladrão pela polícia; do episódio de Judith cortando a cabeça de Holofernes passava-se a um grupo de pessoas do povo, com seus trajés típicos, dançando a tarantela. Jamais faltava a cena da Natividade e da Adoração dos Magos. O único caminho que o clero encontrou para contrastar essas manifestações muito populares foi o de competir com elas e de favorecer a realização de presépios dentro das igrejas e de casas particulares, como manifestação de devoção em ocasião das festas do Natal.

Não sabemos exatamente quando em Nápoles começou a moda do presépio desmontável. Bernardo De Dominici, fantasioso biógrafo dos artistas napolitanos, nos informa que um escultor da segunda metade do século XVII, Aniello Perrone, especializou-se em entalhar as figuras para presépio, chamadas de pastores, para ricos clientes napolitanos e espanhóis e, entre outros, para um Antonio Ciappa, secretário do mercante e mecenas flamengo Ferdinand Vandeneden. Ciappa expunha seu presépio todo ano na igreja de Santa Brígida. As crônicas da visita do rei Felipe V de Espanha em Nápoles, em 1702, lembram também que um rico burguês, chamado Speruti, presenciou o monarca com um grupo de figuras de presépio, sem dizer, porém, se elas já tinham os caracteres que adquiririam mais tarde ao longo do século. Nos anos da breve dominação austríaca (1707-1734), os príncipes de Ischitella, da família Pinto (família de origem portuguesa estabelecida em Nápoles no século XVII), mandaram construir pelo arquiteto Desiderio De Bonis, em seu palácio da rua Pontecorvo, um presépio esplendoroso, que recebeu também a visita da vice-rainha. Em 1712, o vice-rei austríaco conde de Daun, grande amador das artes, visitou um presépio particular realizado pelo arquiteto Muzio Nauclério. O evento foi comemorado pelo frade carmelita Giuseppe Parascandolo em exaltados versos latinos.



Tarantela e osteria



Mulher e casal na escada

Essas notícias permitem estabelecer alguns dados seguros: ao longo do século XVII o presépio era já uma prática difundida em quase todas as igrejas e junto a muitas famílias particulares. As pessoas mais ricas da cidade competiam entre elas para mostrar todo seu poder econômico e social em projetos faustosos confiados aos maiores artistas da época. Podemos supor que nesses presépios já fossem introduzidas as peculiaridades técnicas e cenográficas de origem teatral que costumamos associar ao presépio napolitano do século XVIII. Foi introduzido o hábito de realizar cenários com pinturas de perspectiva. As figuras reduziram-se de tamanho aos poucos, chegando a ter um terço do tamanho natural; foi introduzido o hábito de vesti-las com roupas, perucas, meias, sapatos. Essa inovação fará com que apenas as partes visíveis, cabeças e membros, sejam realizadas em terracota ou madeira entalhada e policromada. O resto do corpo será antes semelhante a um boneco, para depois, no final do século XVII, tornar-se apenas uma estrutura de arame embutida em estopa.

Na ausência de mais notícias, não é possível oferecer uma descrição dos primeiros presépios anteriores ao reino de Carlos III. Contudo, a tradição do presépio devia já ser assentada e firme, pois encontramos alguns escultores de renome entre aqueles que se dedicavam à realização das figuras: Lorenzo Vaccaro, Giuseppe Picano, Andrea Falcone, Nicola Fumo, Giacomo Colombo. Confirma essa hipótese o livro de viagens do dominicano francês Jean-Baptiste Labat, que visitou Roma em 1709 e descreve alguns presépios. A comparação entre esses exemplos romanos e o que se vê em Nápoles evidencia a influência recíproca nas tradições das duas cidades próximas.

A utilização da ficção da perspectiva no cenário foi colocada a serviço do espírito realista e inclinado à descrição dos costumes e da sociedade do racionalista século XVIII. Isso aconteceu quando Carlos III de Bourbon, rei de Nápoles de 1734 a 1749, decidiu introduzir a paixão pelo presépio no próprio palácio real. Um estímulo para o rei veio do conhecimento e posteriormente da amizade travada com o frade dominicano Gregorio Maria Rocco (1700-1782), figura famosa junto ao povo napolitano pela sua devoção. Padre Rocco construiu um presépio pobre, de argila, o qual não desmontava nunca, ocupando mais da metade de sua cela. Colocou seu genuflexório na frente da gruta, passando ali horas cada dia rezando continuamente.

Utilizar a prática devocional popular para introduzir uma nova imagem do soberano foi certamente uma das preocupações de Carlos III, que unia a uma educação profundamente religiosa uma consciência forte das prerrogativas do poder político e um espírito reformador, visando tornar a monarquia um elemento de promoção econômica e civil da sociedade como um todo. Como Dom João V,

rei de Portugal, seu contemporâneo, que se deleitava em construir com suas próprias mãos um modelo em madeira da basílica de São Pedro, o rei de Nápoles passava a imagem de um soberano que gostava de se engajar pessoalmente, junto com a família, nesse trabalho devoto. Ainda hoje na Espanha, no Palácio de Oriente em Madri, admiram-se algumas das figuras do extraordinário presépio de Carlos III e de seu filho Carlos IV. Podemos dizer que, se o presépio napolitano não surge com a dinastia dos Bourbons, no século XVIII, naquela época, e com mais exatidão depois de 1750, este acaba assumindo as características que o tornaram famoso em todo o mundo e, em alguns aspectos, certamente único. De fato, com Carlos III, o presépio destaca-se de suas originárias motivações litúrgicas e torna-se a expressão de um universo particular. Os inventores e os artistas nele podem realizar livremente os ideais e os mundos admirados pelos filósofos e os literatos da época. O presépio representa a possibilidade da evasão e da fuga em direção ao exótico e ao pastoral, oferecida aos aristocráticos e aos ricos burgueses que tinham espaço e dinheiro para montar o espetáculo. Os artistas insistem cada vez mais na representação dos diversos tipos humanos, realizam quase uma catalogação das fisionomias e dos caracteres, semelhante àquela descrita por Giambattista Della Porta em 1586, ou por Lavater e Hogarth em anos mais próximos. Freqüentemente realizam verdadeiros retratos a partir do vivo. Foi já amplamente destacada a abordagem empírica ao mundo humano produzida pela filosofia das Luzes, evidenciada em obras como *As Viagens de Gulliver* e *Micromega*. Os intelectuais ilustrados napolitanos, como Antonio Genovesi, Ferdinando Galliani, Gaetano Filangieri, para citar apenas os mais conhecidos, também representaram a sociedade como resultado de uma observação sem preconceitos dos hábitos e das atitudes psicológicas e econômicas dos homens. O eco desse interesse certamente foi ouvido também pelos burgueses amadores do presépio, que introduziram assim tipos e situações contemporâneas dentro da representação religiosa.

Contudo, é preciso esclarecer logo que esse tipo de representações e de interesse antropológico, que acaba pondo de lado a cena sagrada, não visava certamente denunciar as condições sociais existentes nem satirizar figuras sociais percebidas como diferentes ou inferiores. Antes, essa atenção, ou seria melhor dizer curiosidade, deve ser comparada ao tipo de diversão que levará o rei Ferdinando, filho de Carlos III, a promover a representação dos trajés típicos das províncias do reino, ou posar com a família vestido de camponês para os quadros do pintor de corte, Hackert, figurando a ceifa e a vindima. A exaltação de uma imagem paternalista da monarquia, na qual o rei é antes de tudo marido e pai de família, exemplo das virtudes sociais do povo.

À mesma inclinação pode ser atribuída também a

importância cada vez maior adquirida pelo cortejo dos Reis Magos no presépio napolitano do século XVIII. A fascinação pelo Oriente, pelos povos diferentes, por cultura e tradições, seduziu os clientes e os artistas, que acharam nesses personagens a oportunidade de expressar livremente sua fantasia, caprichando nas representações, que cobrem todas as tipologias descritivas. Encontramos caricaturas, refinadas pesquisas de exotismo, características humanas totalmente inusitadas no horizonte mediterrâneo. Não devemos esquecer que em meados do século, entre 1757 e 1759, foi realizado o gabinete de porcelana do Palácio Real de Pórtici, inteiramente ornamentado com motivos chineses. Nem o fato de que Nápoles via solenes cortejos de dignitários muçulmanos atravessar suas ruas na chegada de enviados extraordinários do Sultão de Constantinopla e do Bey de Tunis junto à corte. Os grandes retratos dos embaixadores turcos, réplicas de duas pinturas hoje no Museu do Prado, assinados por Giuseppe Bonito em 1741, e os quadros figurando elefantes, do mesmo Bonito e de F. P. Ronchi, não reproduzem tão perfeitamente a admiração e a emoção popular quanto as pequenas figuras para o presépio, cuidadosamente realizadas em todos os detalhes. Em 1742, o soberano colocou no parque do palácio de Portici animais raros e exóticos, que constituíram o "Serraglio", outra fonte de observações para os artistas engajados na execução de animais para povoar os presépios. Ao lado dos animais domésticos e tradicionais, o boi, o asno, os rebanhos de ovelhas, de cabras, o gado, apareceram então animais diferentes: macacos, papagaios, camelos, dromedários, cada vez melhor realizados, num "crescendo" fantástico, até a aparição de um elefante (em barro policromado) ainda hoje existente no Palácio Real de Caserta.

A arte do presépio teve uma última grande estação no começo do século XIX, quando as cenas se povoaram de uma pitoresca multidão de personagens trajados seguindo a moda da época e os costumes das diversas províncias do reino. Esse interesse etnográfico remontava às últimas décadas do século anterior e reflete uma produção da fábrica da porcelana criada pelos Bourbons, que desembocará em séries famosas de ilustrações amplamente difundidas graças ao desenvolvimento da litogravura. São um exemplo dessa moda as figuras representando casais nos trajes típicos enviadas pelo rei Ferdinando IV ao irmão Carlo IV, rei da Espanha, atribuídas pelos documentos a Francesco Celebrano (1729-1814).

O presépio napolitano na historia da arte

Depois das contribuições de eruditos e colecionadores ao longo do século XIX, no começo do XX houve levantamentos de fontes documentais e indagações sobre as origens do fenômeno, como os trabalhos clássicos de Filangieri Di Candida e de Fausto

Nicolini. Um estudo sério e sistemático das figuras de presépio, dos autores e das atribuições começou apenas há algumas décadas. Foram identificadas, assim, obras de mestres nomeados nas fontes dos quais, porém, não se conhecia nenhuma produção segura. Assim emergiram os nomes de Salvatore Franco e Giuseppe Gori, Giuseppe De Luca e Giovambattista Polidori, Aniello, Nicola e Eduardo Ingaldi, Francesco Gallo e Giovanni Parisi, Orazio Schettino, Felice Guerriero e Pasquale Ricca. Apareceram autores não citados em fontes anteriores, como Gesualdo de Casa e Salvatore Cocchiara, e todos foram aumentar o número de artistas dos quais já se conhecem obras de autoria segura. A atribuição da autoria, porém, é uma operação extremamente demorada e complicada, já que, na maioria dos casos, as estatuinhas não têm assinatura, ou, quando muito, trazem iniciais gravadas, localizadas nas partes mais escondidas do peito, envolvidas na estopa. No caso do presépio napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo, dada a alta qualidade de muitas peças, seria muito desejável poder empreender o estudo para confirmar ou rever as atribuições tradicionais, em alguns casos duvidosas, presentes nos inventários.

Artistas de grande renome na escultura em mármore executaram pastores: os irmãos Bottiglieri (Felice e Matteo, este último nascido em 1684/85 e morto em 1756/57), Nicola Somma, e sobretudo Giuseppe Sanmartino (1720-1793), que chegou a ser definido "Donatello dei figurari". Sanmartino é reputado sobretudo pelo extraordinário Cristo Morto da capela Sansevero, datado de 1753, e por muitas outras obras espalhadas pelas principais igrejas de Nápoles. Executou também as maquetes para refinadas esculturas de prata. Foi um dos principais escultores napolitanos do século XVIII, um dos artistas mais inovadores e sensíveis de sua época. Na execução dos pastores, Sanmartino, não trouxe apenas sua experiência de grande modelador realista - deixou figuras de mendigos e de ciganas de feições puríssimas e acabadas - mas soube também infundir nas expressões e nos rostos sentimentos humanos e místicos facilmente detectáveis.

Os mais importantes rivais de Sanmartino foram Francesco Celebrano e Giuseppe Gori. Celebrano (1729-1814) alternou a atividade de escultor com a de pintor. Foi aluno do grande pintor e arquiteto Francesco Solimena. A tradição o apresenta como bom amigo do padre Rocco, e provavelmente foi o próprio frade dominicano que o estimulou a dedicar-se aos presépios. Sua especialidade foram as expressões vivas dos camponeses denotando esperteza. Gostava de representá-los com todas as marcas físicas de seu duro trabalho, exagerando às vezes na descrição de uma verruga e sem omitir nenhuma marca característica da fisionomia.

Talvez o mais refinado aluno de Sanmartino tenha sido Giuseppe Gori, que soube interpretar de maneira extraordinária a

maravilha e a alegria provocada pelo nascimento de Jesus. Diferentemente dos artistas citados acima, não trabalhou em outros gêneros de escultura, mas sua atividade foi limitada às figuras para presépios. Destacou-se por seu cuidado e pelo requinte com que moldou muitas figuras de orientais, mongóis, africanos e personagens exóticos.

Mas a maioria dos artistas que forneceram figuras para os presépios napolitanos provinha da Real Manifattura delle Porcellane de Capodimonte, fundada por Carlos III. Exercitando-se alternadamente na produção para o presépio e na realização de estatuetas em *biscuit*, os artistas aperfeiçoavam suas habilidades em temas semelhantes.

Entre eles, os alunos de Sanmartino foram muito numerosos: de Michele Gaudio a Aniello Milano, de Tommaso Solari a Carlo Belliazzi, de Angelo Viva a Salvatore Di Franco, que praticaram a escultura com sucesso, povoando as igrejas napolitanas de obras valiosas. Freqüentemente, os mesmos artistas, sérios e austeros na arte monumental, exageravam os caracteres caricaturais e quase grotescos quando enfrentavam a realização de figurinhas de pastores, revelando assim temas e expressões inusitados.

Nesse panorama emerge a personalidade particular de um artista que nunca teve uma escola e que, provavelmente, formou-se por si próprio, através de sua aguda capacidade de observação e de uma longa atividade: Lorenzo Mosca. Certamente foi funcionário do Arquivo da Secretaria da Marinha e morreu muito velho, em 1789. Talvez fosse um desenhista ou um cartógrafo. Estreou dirigindo a construção do presépio da família De Giorgio, um dos mais famosos da época. Nessa obra destacou-se por sua habilidade criativa, não utilizando cenários convencionais, mas vistas de lugares da cidade queridos pelos próprios napolitanos. Em seguida, especializou-se na reprodução dos mais variados tipos humanos dos arrabaldes de Nápoles com seus trajes típicos. Entre outros, preferiu aqueles dos habitantes da ilha de Prócida, devido a seus suntuosos trajes festivos derivados dos costumes gregos, aqueles de Torre del Greco, e depois os das outras regiões do reino: do Molise, da Terra di Lavoro, do Abruzzo e da Calábria. O Museu de Arte Sacra de São Paulo possui um pequeno magnífico presépio com as figuras da Sagrada Família e as cabeças do boi e do asno no interior de uma gruta, atribuído a esse autor.

Ao lado desses escultores, é preciso lembrar também de outros artistas, não menos importantes e necessários para a boa montagem do presépio. Há famosos arquitetos, como Muzio Naclério e Nicoló Tagliacozzi Canale, conhecidos desenhistas de magníficos aparatos para festas, como também Nicola De Fazio, Michele Gaudio, Vincenzo e Gennaro Gentile, que foram ativos também em qualidade de cenógrafos e pintores de paisagem para o teatro San Carlo.

Uma menção particular merecem os especialistas em animais e acessórios para o cenário. O primeiro lugar vai certamente para Nicola Vassallo. Este, junto ao irmão Saverio, tinha seu ateliê no Sedile di Porto e colocava no mercado figuras de animais capazes de resistir à comparação com aquelas dos mais renomados gravadores e pintores flamengos pelo acabamento e pelo requinte dos detalhes. Nicola preferia trabalhar em madeira, e nesse material entalhou touros, vacas, porcos, cavalos, jumentos e camelos. A ele se deve também uma extraordinária figura de uma vaca no ato de urinar - uma peça única, conservada no Museu dos Presépios na Cartuxa de San Martino, procedente da coleção Perrone -tirada de gravuras de Nicolaes Berchem (1620-1683), na qual o artista conseguiu demonstrar seu estudo cuidadoso e sua habilidade em imprimir vida e movimento ao maciço corpo do animal. O irmão Saverio plasmou na argila insuperáveis figuras de cabras, ovelhas e cachorros, prezados pela execução da pelagem e pelo naturalismo de suas posturas. Em segundo lugar vem Francesco Gallo, que, aproveitando de sua posição de professor de desenho dos príncipes reais, podia observar ao vivo os animais exóticos que povoavam os parques de Capodimonte e de Pórtici, retratando seus movimentos.

Os últimos grandes mestres, ativos até quase a metade do século XIX, foram Tommaso Schettino, morto em 1840, e Nicola Ingaldi. O primeiro, funcionário da Real Manifattura delle Porcellane, sabia representar eqüinos e bovinos com impressionante realismo. O segundo alternou as figuras de animais com aquelas humanas, sendo muito habilidoso na decoração policromada e sobretudo na pintura dos rostos.

Devem-se citar também os executores dos detalhes mais minuciosos, chamados de "finimenti" (acabamentos). Entre esses artistas alcançou renome, pela sua habilidade, Giuseppe De Luca, insuperável em transformar hortaliças, frutas, peixes, frios e laticínios em pequenas e preciosas esculturas. De Luca foi funcionário do correio. Portanto, fazer acabamentos para presépios era seu lazer. Contudo, tinha muito bom gosto e conhecia os exemplos da pintura, inspirando-se nas naturezas mortas de Belvedere, Ruoppolo e Recco.

Baseado nos dados expostos acima, cabe ressaltar as ligações da arte do presépio com a cenografia e os aparatos efêmeros realizados pelos arquitetos nas festividades religiosas e civis. Podemos supor também que muitos artistas da fábrica de porcelana, após do fechamento da mesma, devido à ocupação francesa, passaram a abrir ateliês para a produção de figuras de presépio, criando uma tradição artesanal de nível muito elevado na cidade.

Por outro lado, as indústrias do vidro, florescentes na época em Nápoles, e as mais conhecidas manufaturas de majólicas e

porcelanas, como os Del Vecchio e os Giustiniani, os mais prezados construtores de instrumentos musicais, produziam os acessórios miniaturizados necessários no pequeno mundo do presépio.

Nos últimos anos, o presépio napolitano foi estudado a partir de perspectivas totalmente novas, tentando identificar, na verdade com resultados nem sempre convincentes, antigos mitos e rituais pré-cristãos que nele estariam escondidos. Foram estudados também os símbolos e as alegorias presentes no cenário, na tentativa de reconhecer significados universais, comuns a várias culturas. Enfim, o presépio foi analisado como fonte particular e única para alcançar e reconhecer as crenças e os temas do imaginário popular. Sendo o rochedo (em napolitano, "*scoglio*") ou montanha a forma comum do cenário no qual são colocados os pastores, constatou-se que alguns lugares fixos estão sempre presentes na representação popular. Os estudiosos atribuíram a esses elementos significados extraídos das antigas mitologias mediterrâneas que estariam encobertos pela tradição do Natal.

Mas, voltando ao que mais interessa, isto é, à história da arte, o presépio napolitano da época de Carlos III pode ser definido um "presépio da corte". Essa definição, criada pelo historiador Raffaello Causa, ao fim da década de setenta, não é aceita por todos os estudiosos do gênero. Contudo, a mesma descreve perfeitamente o significado dessa forma de arte, que utiliza uma tradição religiosa popular e a renova. Uma das características do presépio napolitano, de fato, é surgir em primeiro lugar nas casas de ricos burgueses e aristocratas como parte de uma religiosidade particular e familiar. Nem isso é de se estranhar numa cidade onde a aristocracia e a burguesia rica sempre viveram em contato com o povo, devido, ao caráter paternalista da sociedade napolitana. Eis por que os pastores são uma derivação dos bonecos de teatro, próximos das imagens dos santos de vestir, típicos da devoção popular, e não das esculturas em mármore ou em madeira de tamanho natural dos presépios realizados antigamente nas igrejas pelos reis, imitados pelos nobres da corte. No gesto de Carlos III, que traz para dentro do palácio real a tradição do presépio, existe certamente um significado político. Apresentar-se como o primeiro dos pais de família adotando essa prática de um culto doméstico significava uma visão renovada do papel religioso do monarca. Como o realismo do presépio humaniza as figuras evangélicas, assim o rei se humaniza e dá um passo em direção à figura do rei burguês, ainda não cidadão, mas fiel entre os fiéis, pai e marido exemplar. Carlos III não apenas adotou o hábito de chamar os maiores escultores napolitanos da época para realizar as figurinhas, mas ligou essa produção àquela da recém-nascida fábrica da porcelana, uma das mais importantes manufaturas financiadas pelo Estado, visando aumentar o comércio, espalhar na sociedade o trabalho artesão de alta qualidade e o gosto pelos objetos de

belas artes. Muitos artistas trabalharam como autores de figuras para o presépio e para a fábrica real, de forma que um repertório semelhante de poses, de trajas típicos, de tipos humanos encontra-se nesses dois tipos de produção. A arte do presépio, então, contribuiu para dar à arte napolitana uma orientação realista, que deve ser encarada como uma das novidades na história da arte do século XVIII. Não será por um acaso que um viajante inglês comparou os pastores napolitanos às figuras das gravuras de Hogarth, animado por uma visão realista e pela observação moral dos hábitos sociais. Ela acompanha o desenvolvimento de uma representação dos costumes típicos e dos hábitos sociais, exemplificada pela famosa coletânea *Vestimenti e Arti del Regno di Napoli*, publicada em 1773, fruto da colaboração do pintor veneziano Pietro Fabris e do cônsul britânico, Sir William Hamilton. Assim, pode certamente ser considerada um fruto do contato da sociedade napolitana com a cultura iluminista européia. Misturando a representação religiosa com a chamada produção "de gênero", somos conduzidos a uma concepção da imagem como documento histórico e social. É exatamente esse espírito que, ao se opor à grandiloquência da produção "barroca" do século anterior, aproximando-se de maneira erudita às formas da expressividade popular, representa o lado mais original da arte do começo do século XVIII, aquela que costumamos chamar de "rococó". Um termo negativo que lembra imerecidamente apenas o aspecto fátuo e leviano da sociedade de corte. Esse equívoco caracterizou muitas vezes a maneira como que a crítica considerou a arte do presépio até pouco tempo atrás, vendo nela apenas uma brincadeira, ou uma arte "menor", e não uma criação original da cultura do século XVIII, introduzindo elementos do racionalismo iluminista nos países dominados pelo absolutismo católico. Mas os artistas do presépio napolitano, que trabalhavam freqüentemente também no âmbito da escultura monumental, souberam elevar suas produções sobre a média da produção de tradição popular e criar uma combinação original de plástica, pintura e cenografia que ofereceu mais de uma sugestão para as tentativas inovadoras da escultura posterior.