

Histórico da formação da coleção do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo a partir das correspondências trocadas por Francisco Matarazzo Sobrinho

(in english, p. 144)

ELIANA RIBEIRO AMBRÓSIO

Doutoranda IFCH/Unicamp

RESUMO O presente trabalho é resultado da pesquisa de mestrado intitulada *Preservação do Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo: percurso metodológico para a elaboração de um inventário científico*, a qual reuniu informações inéditas acerca da formação desta coleção por parte de Francisco Matarazzo Sobrinho, através da análise de sua correspondência pessoal. Como a documentação do acervo encontrava-se armazenada em um local diferente das cartas do Conde, o presente histórico só pode ser elaborado após a descoberta destes dados e de sua sistematização. Esta foi a contribuição da pesquisa para a preservação do acervo e para a salvaguarda de sua memória.

PALAVRAS-CHAVE Presépio napolitano, Museu de Arte Sacra de São Paulo, histórico da coleção, preservação, catalogação.

KEYWORDS Neapolitan crib, Museu de Arte Sacra de São Paulo, collection's history, preservation, cataloging.

Em 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho decide adquirir um conjunto de peças de Presépio Napolitano para ser doado à cidade de São Paulo. Enquanto o processo de sua doação ao município tramitava na Câmara, Matarazzo conseguiu junto às autoridades um espaço para exibir as peças: a Galeria Prestes Maia. Em 4 de outubro de 1950, o complexo foi aberto ao público. A exposição tornara-se um importante evento cultural, superando as expectativas iniciais dos envolvidos, o que levou Matarazzo – em conversa com o poeta Sérgio Milliet, sua esposa, Lourdes Milliet, e o jornalista Paulo Duarte – a criar, em 1951, o Museu dos Presépios. Este funcionou na marquise do Parque Ibirapuera até 1985 e atualmente integra o acervo do MAS.¹

Além da própria devoção pessoal do conde ao culto do presépio esse conjunto deve ser visto dentro de seu programa cultural para a cidade de São Paulo, haja vista que a aquisição dessa coleção ocorre paralelamente a sua iniciativa de fundar o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Como bom conhecedor das artes e por sua origem napolitana, Matarazzo sabia da importância artística dos presépios setecentistas napolitanos e procurou adquirir peças relevantes para sua coleção.

Apesar da relevância do acervo, pouco se sabia de sua origem. Até o momento, todos os trâmites para a formação desse núcleo jamais foram conhecidos. O fator primordial para que isso ocorresse deve-se ao fato de as referências documentais da coleção não estarem reunidas em um mesmo local. Durante estudos preliminares, descobrimos que as cartas, trocadas entre Matarazzo, seu advogado e demais interessados, encontravam-se armazenadas na Fundação Bienal de São Paulo, enquanto o restante da documentação acerca da coleção situava-se no arquivo do MAS. Através da pesquisa de mestrado intitulada *Preservação do Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo: percurso metodológico para a elaboração de um inventário científico*, reunimos e sistematizamos todas essas informações. Assim, 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 que exporemos a seguir.

1 Correspondência trocada para aquisição das peças

1.1 Cenário

Em meados de 1948, Matarazzo iniciou a troca de correspondências² 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 município.³ 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.

Sua preocupação inicial era realizar um cenário nos moldes do século XVIII.⁴ 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, por intermédio de seu cunhado Caramiello, designou a tarefa aos senhores Lembo e Allegra.⁵ Após o início dos trabalhos, Caramiello percebeu que Lembo era um artesão de conhecimento restrito e o destituiu do cargo, contratando Menella, um artista, segundo Pacileo, há tempos pouco expressivo no mercado.⁶

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.⁷ 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 argila,⁸ 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 profundidade⁹ e a cortiça para dar volumetria ao cenário já havia sido adquirida. Segundo o advogado, ainda restavam os serviços de carpintaria para produzir as casinhas, a execução das árvores e a pintura de todo o cenário, o que ele acreditava levar ainda uns quarenta dias.

Ao se inteirar da situação, Ciccillo surpreendeu-se. Na sua carta de 8 de outubro, expressou não saber

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 14m x 4m. 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 destes. A menos que ele acreditasse que, durante todo o período, os artistas contratados fizessem apenas um estudo preliminar e não executassem 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 qui sia il presepio che il bozzetto', frase che sarebbe un pò in contrasto col Suo ordine di sospendere i lavori.¹⁰

De toda forma, ficou explícito nas cartas que Ciccillo recuara seus planos ao calcular os custos envolvidos¹¹ 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 pagherò per trasporto e dogana di queste 28 casse. Non sarebbe forse più conveniente che i Sigrì Mennella e Allegra mi facessero un disegno ed una pianta completa con dei suggerimenti per il montaggio ed io trovrei qui il personale e materiale necessario.¹²

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 por meio de outras possibilidades que surgissem 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 14m 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, este possuía de 12 a 14 mil pastores, distribuídos em um cenário de 12m de comprimento por 6 de profundidade.¹³ Por outro lado, tanto Roseo quanto Giacomini sustentavam o argumento de que tal previsão era um exagero. Interessados em vender 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:

... Come già Le ho detto quando parlo di comprare un presepio, intendo dire di comprare diversi pupi, compererà 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 napolitano o uno che abbia veramente vissuto in contatto con tale specie di opere d'arte possa costituire ed organizzare un presepio.¹⁴

Todavia, essa 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”¹⁵ e que, se porventura, o resultado não lhe agradasse, então seria o momento de 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 presépio,¹⁶ argumentando que seria mais prudente e econômico construir toda sua estrutura na Itália.¹⁷ A respeito disso, ele atenta para os seguintes pontos: (1) a falta de artesãos especializados, conhecedores dessa tradição italiana no Brasil; (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, enfatiza as dificuldades que Ciccillo encontraria no Brasil:¹⁸ (a) falta de materiais adequados para realizar eventuais pátinas e peças; (b) inexistência de uma tradição no restauro e bons restauradores; (c) falta de profissionais capazes para realizar o entalhe da paisagem e seus pormenores (casas, pontes, árvores, templo, etc.); os animais e acessórios para compor as cenas; a pintura do cenário; e eventuais douramentos. 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). Neste momento, ele entra em contato com o artista-cenógrafo romano Giordano Giovannetti¹⁹ e pede-lhe que esboce um desenho para enviar a Matarazzo.

Em resposta ao exposto pelo advogado, Ciccillo esclarece:²⁰ “... qui c’è tutto il materiale di montaggio necessario e il personale occorrente per il presepio”, afirmando que, no país, havia profissionais sérios capazes de restaurar, executar maquetes, esculpir 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”.²¹ 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”,²² descartando definitivamente seu uso ou envio ao país. 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 Mennella²³ e Giovannetti.

Assim, o advogado aproveitou a oportunidade para reiterar a capacidade de Giovannetti. 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 procura Giovannetti e expõe-lhe as fotos das peças e os

detalhes dos trabalhos realizados em Nápoles, a fim de que o artista iniciasse o planejamento da cenografia. Em seguida, o advogado informou a Matarazzo que o interesse do artista em realizar o projeto era tamanho que este já era capaz de esboçar o posicionamento dos anjos e desenhar as volumetrias da paisagem. De início, Ciccillo cogitara a possibilidade de o artista vir ao Brasil e montar o presépio, ainda em 1949. Posteriormente, calculando os custos envolvidos, ele escreveu:²⁴ “Vedo che devró rinunciare alla collaborazione del Prof. Giovannetti. Le condizioni econimiche da lui richiesti, se non sono pesanti in se stesse, sono pesanti nel complesso, tenendo conto dell’altre spese fortissime che ho da sostenere”.²⁵ Neste momento, ele definiu que a montagem seria realizada no Brasil através dos italianos que residiam no país, com base na observação de fotos, nos conselhos passados por Pacileo e eventuais fontes bibliográficas.

Durante toda a discussão sobre a montagem do cenário, Pacileo manteve-se atento e interessado, dando 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, indicou as duas folhas da boca de cena que pertenceram ao altar da igreja de San Felippo Neri em Roma,²⁶ naquele 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 expositivo²⁷ 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”.²⁸ Baseando-se nestes dois formatos espaciais, ele propôs algumas soluções. Primeiramente, informou que a dimensão proposta anteriormente de 14m x 4m não era exagerada, levando-se em consideração os exemplares existentes em Nápoles e Roma²⁹ e a magnificência dos presépios reais setecentescos.³⁰ 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 18 m de comprimento e 15 m de profundidade. Esta possibilitaria tanto uma visão frontal, quanto de suas laterais.³¹ 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 m. 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 um contraste entre a Nápoles aristocrática e a popular. Assim, ele descreve:

... 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".³²

Quando refletira sobre a qualidade das peças adquiridas por Ciccillo, Pacileo atentou para a sua expografia, aconselhando-o a separar as peças mais importantes, de autoria reconhecida, das demais, evidenciando-as através de vitrines isoladas, 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 Mônaco.³³

Entre os conselhos aferidos por Pacileo, podemos destacar ainda a sua preocupação com a iluminação, os efeitos de luz,³⁴ a catalogação, preservação e restauro das peças e a realização de publicação para divulgar a coleção.

Quando providenciou o envio das peças, realizou o registro fotográfico de todos os exemplares, elencando-os em uma lista anexa. Nesse momento, teve a preocupação de deixar "... un rettangolino bianco, sul quale non ho trascritto il mio numero progressivo, in quanto non so quale sarà il suo criterio finale ...",³⁵ de modo que, no final da catalogação brasileira, os números de tombo das peças pudessem ser anotados nos álbuns.³⁶ Ainda, informou que havia anotado, em baixo, em vermelho, a numeração que cada exemplar possuía nas listagens. Por fim, aconselhou Ciccillo a adotar, na catalogação das peças, uma numeração seqüencial e progressiva para toda a coleção.

Ao abordar a conservação e restauro das peças, informou que Ciccillo teria que providenciar a limpeza das mesmas e remover a pátina do tempo, reforçando a necessidade de uma constante conservação da coleção. Para tanto, 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.T.³⁷ 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)".³⁸

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 esse respeito enfatizou:³⁹ "... 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".⁴⁰

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, obteve a informação de que apenas o fotógrafo Alinari possuía uma foto parcial do presépio de San Martino.⁴¹ Em seguida, adquiriu algumas gravuras com detalhes de personagens da vida urbana napolitana setecentista, tais como o *venditore di ciambelle*, o *l'acquaiolo*, o *ventitore di verdure*, dentre outros.⁴² Pos-

teriormente, enviou oito fotos contendo detalhes do Presépio “della Certosa di S. Martino”, grupo de figura e pormenores da coleção Leonetti,⁴³ e sete gravuras com vistas variadas da cidade.⁴⁴

1.2 Peças

Ao iniciar seus planos de montar um presépio em São Paulo em 1948, Matarazzo já possuía cerca de duzentas peças adquiridas em Nápoles, por intermédio de Comm. Pericle Roseo, quando da venda, por parte deste, de um apartamento a seu irmão Giannicola. Estas estão elencadas no segundo álbum de fotos⁴⁵ e compreendem 105 pastores, 34 anjos e 54 animais,⁴⁶ além de alguns acessórios.⁴⁷

Ciccillo pretendia reunir outras peças às existentes no Brasil. Caramiello já havia comprado mais 27 exemplares na Galeria Giacomini,⁴⁸ em Roma,⁴⁹ e Dona Elvira Longobardo havia lhe enviado outras 39. No total, eram 59 pastores e sete anjos⁵⁰ que foram fotografados e arquivados no Álbum 3 da coleção. Além destes exemplares, somam-se outros nove 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 aquisição de algumas coleções.⁵¹ Nesse 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, até que a situação se normalizasse ou que surgissem ofertas melhores.

Tanto Caramiello quanto Pacileo estavam de acordo que o mais prudente seria esperar. Já na carta de 28 de setembro, o advogado informa 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 aconselha Ciccillo a mudar a fonte de aquisição das peças, para despistar os rumores do mercado. Dias depois escreveu:⁵²

... 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 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 mercado.⁵³ Quanto às de Roseo, ele afirmou ter visto bons exemplares, mas acreditava ter vistariado 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 um parecer.

No entanto, a facilidade de os 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 professor Apollonio e solicitou providências a respeito de seu envio. Pacileo elencou, no Álbum 4, 102 pastores, seis anjos e 22 animais.⁵⁴ Nesse momento, Giacomini forneceu detalhes do conjunto⁵⁵ 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 atesta o 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”.⁵⁶ Posteriormente, quando Giacomini não relata a autoria de cada pastor, Pacileo passa 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.⁵⁷

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, esclareceu:⁵⁸ “Tengo a dirLe che quando parlo di presepio incisivamente mi riferisco ai pupi”.⁵⁹

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 por meio de envio sob regime de transferência de domicílio. No início de janeiro de 1949, com a notícia de que a partida da mudança aproximava-se,⁶⁰ Pacileo 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, que havia tomado conhecimento das aquisições por parte de Matarazzo, ofereceu um conjunto de 51 peças a Marcelo Giacomini. Este

não se dispôs 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.⁶¹

A decisão pela compra deste conjunto trará uma série de divergências 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 esse 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. Essa atitude fez com que Ciccillo cancelasse a aquisição de um outro grupo composto por dois pastores e uma “caprone”.⁶² As imagens do conjunto de 51 peças foram acondicionadas no Álbum 1 e contam com 44 pastores, três anjos e quatro 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 cervo.⁶³ O segundo era 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 descrevera⁶⁴ Pacileo: “Tale piccolo presepietto fu sistemato, nell’annata (nella gara consueta che avve-

niva fra i gentilizi 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".⁶⁵

O terceiro, e último, era uma parte do Presépio do Duque de Giusso.⁶⁶ Todos os exemplares oferecidos encontravam-se no Istituto dei Ciechi di Napoli. Pacileo esperou sua ida a Nápoles para fornecer um parecer exato a Ciccillo, já que Roseo mostrara-lhe apenas alguns exemplares. Ao conhecer as peças, informou:⁶⁷ "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 riprodotti in una pubblicazione tedesca,⁶⁸ 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 parcelar os valores em vários meses fez ele 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. Nesse momento, ele precisou seu conteúdo: 78 pastores, 38 anjos, 68 animais e 128 acessórios.⁶⁹

Durante a negociação para a aquisição das referidas peças, Pacileo descobriria que Ciccillo havia comprado, juntamente com os primeiros exemplares que adquiriu de Roseo, uma banda de mouros que não lhe fora entregue. Essa discussão inicia-se quando Roseo comenta com o advogado que, entre os pastores enviados ao Brasil, existia uma banda com instrumentos de ótima fatura.⁷⁰ Intrigado, Pacileo escreve 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 rimessi, 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 uma investigação de pranchas fotográficas,⁷¹ 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 a Nápoles e verificasse 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. Esses exemplares foram entregues a Pacileo, que elencou suas fotos no Álbum 5, entre os números 167 e 185.

Durante os trâmites para o envio das peças recentemente adquiridas por Roseo, Pacileo entra em contato com algumas ofertas de presépio e informa a Ciccillo quatro possibilidades de aquisição.⁷² 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 9m x 4m, pertencente à coleção Gatti-Farina.⁷³ 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 Giusso.⁷⁴

Em 30 de agosto de 1949, Ciccillo optou pela primeira oferta, composta por 68 pastores e quatro animais. Nesse momento, reforçou que o advogado exigisse uma listagem precisa do colecionador, para evitar problemas como o ocorrido com o grupo vendido por Giacomini.⁷⁵ Sobre este conjunto, Pacileo escrevera-lhe anteriormente: "... compresi due cammelli:⁷⁶ 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".⁷⁷ 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".⁷⁸ Todos os exemplares foram registrados no Álbum 6 e enviados juntamente com as peças adquiridas por 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 de as peças virem na bagagem de seus irmãos, mas Pacileo alertou que as autoridades italianas exerciam, naquele momento, uma rigorosa vigilância em seu patrimônio cultural e não permitiam sua saída do país.⁷⁹ Como solução, o advogado propôs⁸⁰ seu envio sob regime de inclusão em alguma mudança de domicílio,⁸¹ como fora feito anteriormente com Giacomini, e informou conhecer uma senhora (família Manguzzi) que transferiria sua residência em maio. Entretanto, quando Pacileo foi 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 Marchis⁸² transferiria 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 restauro.⁸³ Em resposta, Pacileo garantiu que as peças foram embaladas seguindo todas as recomendações necessárias e esclareceu:⁸⁴

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'imbaggio del gruppo di Sammartino che, richiuso a perfetta tenuta d'aria nella apposita campana di vetro, fu collocato ad angolo nel baule, dopo aver lungamente studiato la migliore posizione e tutti gli accorgimenti possibili per la sua incolumità. Nell'interno, poi, della campana, ogni pezzo del gruppo é stato accuratamente avvolto ed isolato da altro pezzo,

anche accuratamente avvolto: il tutto poi protetto dalla campana di vetro. Ora, io mi domando se non si é rotta la campana di vetro, ad un eventuale urto, come potava rompersi il contenuto?⁸⁵

1.3 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 biblioteca⁸⁶ para incentivar a divulgação e estudos sobre o tema.

O advogado, que anteriormente havia entrado em contato com a literatura através de leituras em bibliotecas,⁸⁷ encontrou dificuldade em obter 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 porventura 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 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 sua busca por referências bibliográficas. Este informou-lhe que na biblioteca de seu 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. Mesmo assim, Roseo continuou a insistir neste ponto.

Meses depois, quando Ciccillo requereu um parecer sobre o andamento da pesquisa, Pacileo fez um relatório detalhado.⁸⁸ Segundo informou, até aquele momento, havia conseguido apenas a publicação *Storia del Presepe*, de Angelo Stefanucci,⁸⁹ exemplar publicado em 1944, a Enciclopédia Treccani⁹⁰ 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 professor Fausto Nicolini,⁹¹ que lhe disse estar preparando uma monografia, sem previsão de publicação. Este lhe ofereceu uma cópia do estudo publicado na *Atti*

dell'Accademia Pontiniana, ensaio publicado em um jornal,⁹² e advertiu sobre um artigo escrito na revista *Secolo XX*. Ainda, conversara com um amigo de Benedetto Croce, o qual lhe garantiu que o senador não possuía nenhum exemplar sobre o tema.

Em 20 de outubro, Pacileo enviou através do conde Pietromarchi a cópia datilografada⁹³ de dois exemplares: (1) *Cenni Storici sul Presepe* de Antonio Perone⁹⁴ e (2) *Il Presepe Napoletano*, di Fausto Nicolini.⁹⁵ Este seria o último material enviado. Em maio de 1950, o advogado faz um resumo geral das aquisições anteriores, para concluir sua participação nessa tarefa.

2 Detalhe do histórico da coleção após sua chegada ao Brasil

Mesmo sem a chegada de todos os exemplares, Matarazzo decidiu iniciar os trabalhos de catalogação e restauro e convidou Lourdes Milliet para coordená-los. Assim, em 22 de agosto de 1949, a equipe reuniu-se e os trabalhos foram divididos: Lourdes Milliet foi encarregada da conservação da coleção, Evarista Ferraz Salles ficou responsável pelos trabalhos de restauração e Bruna Becherucci, pela catalogação das peças.

Com o intuito de adiantar os trabalhos, paralelamente à catalogação, decidiu-se iniciar a montagem e preparação do cenário [Fig. 1], uma vez que nem todos os exemplares haviam chegado. Assim, o cenógrafo Tullio Costa [Fig. 2] foi contratado para desenvolver e coordenar a ambientação arquitetônica e 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, ajudaram na montagem os estudantes Hugo de Mello, Norbeto Morais Leme e Luis Contrera.

Em 4 de outubro de 1950, o conjunto foi exposto ao público na Galeria Prestes Maia. Apesar do intenso afluxo de visitantes e dos desdobramentos que o Presépio Napolitano permitiu, 11 meses após sua inauguração, a prefeitura requereu o espaço para realizar as obras de instalação das escadas rolantes na galeria. Assim, em dezembro de 1951, o conjunto foi desmontado e as peças novamente depositadas na Me-

talúrgica Matarazzo, onde permaneceram guardadas por mais cinco anos à espera do parecer municipal.

Em 19 de novembro de 1956, na gestão de Vladimir de Toledo Piza, a lei número 5.083 autorizou a prefeitura a receber a doação do Presépio Napolitano.

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 disponibilizava recursos para sua implantação e manutenção, todo o vão permaneceu sem mobiliário, nem divisórias.

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”,⁹⁶ 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 18 salas com diversos centros presepeistas mundiais, 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 disponibilizaria a custear sua montagem. Entretanto, nem a prefeitura, na figura de Francisco Prestes Maia, nem o estado, governado por Carlos Alberto de Carvalho Pinto, interessaram-se em apoiar tal evento.

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, Luis Arrôbas Martins, colocando desde aquela 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, e em 27 de novembro de 1970 o museu foi aberto ao público [Fig. 3].

Mesmo assim, o museu permaneceu entregue ao descaso das autoridades e à escassez de recursos, agora divididos com o MAS. A verba arrecadada com

a bilheteria, a venda das flâmulas, diapositivos, e que deveria ser revertida em benefício do museu, tinha que ser enviada a outros setores do Estado.

Indignado com os rumos que sua doação tomara, Matarazzo ainda propôs ao diretor do MAS que elaborasse um relatório, apontando o necessário para que cada um dos dois museus pudesse desenvolver plenamente suas atividades. Ele negociaria 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 Cicillo, 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.

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 doei, e mais algumas aquisições oficiais posteriormente efetuadas, nada mais se fez por ele. Penso que, se tivesse uma autonomia autêntica, desvinculada do Museu de Arte Sacra, ganharia dinamismo e extensão, podendo realizar ao que se propõe no incentivo e (sic) propagação da arte presepista.⁹⁷

Em um último impulso, Matarazzo reuniu alguns amigos e criou a Associação Brasileira Amigos do Presépio. A solenidade oficial ocorreu no dia 4 de outubro de 1976.

Mesmo sofrendo com falta de recursos, o Museu dos Presépios funcionou por 15 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 atingia a casa dos 60 mil e em 1985, nos três meses em que funcionou, atendeu a 11.156** visitantes.⁹⁸

Além da falta de verbas, o problema do Museu dos Presépios era ainda mais complexo: obtinha verbas estaduais, mas ocupava um prédio municipal. Isso dificultava a realização de obras emergenciais em sua estrutura. Desde que foi construído, dada a pressa para os festejos do IV Centenário, os pavilhões do Ibirapuera apresentavam diversos problemas de infiltração, encanamento, infestações de insetos.

Em 27 de março de 1985, o IPT foi chamado à marquise para verificar a estrutura do museu,⁹⁹ principalmente no que se referia à sua infestação por insetos xilófagos. Ficou evidente a insalubridade do local e as péssimas instalações do museu, que punham em risco o acervo, seus funcionários e o público. Assim, o museu foi fechado à visitação em março, e nos dias 16 e 17 de dezembro todo o material foi embalado.

No dia 27 de dezembro, ao chegarem ao MAS, os exemplares foram depositados num 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 passariam um longo período nessa situação.¹⁰⁰ [Fig. 4]

Desde que o museu foi desmontado, sempre houve notícias de que, em breve, após as reformas na marquise, seus exemplares retornariam ao Ibirapuera. Entretanto, isso jamais chegou a ocorrer. Durante os anos em que as peças permaneceram encaixotadas algumas mostras foram montadas na época do Natal. A maior destas produções ocorreu no Pavilhão Manuel da Nóbrega no Parque do Ibirapuera com a remontagem do “Presépio Napolitano” [Fig. 5]. Em vez da apresentação de grupos isolados como nos anos anteriores, o presépio foi inserido no seu antigo cenário¹⁰¹ por meio de adaptações cenográficas executadas por José de Anchieta. Nessa mostra também foram expostos outros vinte presépios do acervo.

No final de 1997, finalmente o Museu dos Presépios foi reaberto ao público, passando a ocupar a antiga residência do capelão,¹⁰² no próprio Mosteiro da Luz. Nesse momento, a imprensa anunciou que em seu subterrâneo estava sendo preparado um espaço para a instalação definitiva do Presépio Napolitano.¹⁰³

Paralelamente à reforma da edificação, iniciaram-se os estudos para a remontagem do Presépio Na-

politano nos primórdios de 1998. O projeto era uma parceria da Sociedade dos Amigos do Museu com a iniciativa privada através da Lei de Incentivo à Cultura.

Desde que o conjunto completo do Presépio Napolitano fora exposto, em 1996, no Ibirapuera, nenhuma outra montagem integral foi 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 [Fig. 6].

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. Em junho de 1997, ele foi desmontado e desmembrado, ficando parte acondicionada na Reserva Técnica do MAS e parte no depósito da Transportadora.¹⁰⁴ 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 matéria orgânica (musgos, folhagens, etc.).¹⁰⁵ A situação

agravara-se com a sua reestruturação em 1996. Como parte de seu material encontrava-se em decomposição e emanava gases nocivos, a equipe responsável pela conservação do acervo, em conjunto com a diretoria do MAS, optou por inutilizá-lo. Dessa forma, iniciaram-se os estudos para sua nova montagem. Dentro dos conceitos da conservação preventiva, foram realizados testes laboratoriais, junto ao CECOR, para a determinação dos possíveis elementos cenográficos. Nesse momento, a preocupação foi encontrar materiais inertes ou que possuísem baixos índices de migração ou emissão de compostos nocivos, para que não agravassem a deterioração dos exemplares, em especial os tecidos.¹⁰⁶

Paralelamente às análises químicas, outras frentes realizavam seus trabalhos. Os volumes cenográficos foram estudados pelo cenógrafo Silvio Galvão [Fig. 7] e funcionários do museu com maquetes e fotos das peças. 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 [Fig. 8].

Todavia, nessa montagem faltou a reconstituição filológica adequada das cenas que compõem o presépio, a partir das fontes históricas existentes.¹⁰⁷ É esta discussão que o atual projeto de doutorado intitulado *Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo: xpografia e atribuições* pretende levantar.

¹ Museu de Arte Sacra de São Paulo.

² Elas 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 data. 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 faz 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.

³ Isso 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”.

⁴ Quando ele se refere nas cartas que desejava realizar um cenário próximo aos existentes no século XVIII, na verdade ele referia-se à tipologia cenográfica dos museus que conhecia, a qual reflete uma visão do século XX.

⁵ Pacileo afirma, na segunda página da carta de 25 de outubro de 1948, que Allegra era decorador.

⁶ Informação sustentada na carta de 25 de outubro de 1948.

⁷ 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 não explicitado por Pacileo, esta sugestão foi abandonada. Finalmente, optou-se por Torre del Grecco.

⁸ O esboço tinha 2 m de comprimento, 60 cm de profundidade e pesava cerca de 300 Kg. Dados os custos para enviar a 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 isso foi feito, já que não encontramos nenhuma outra referência a esse respeito, tanto em suas correspondências quanto na documentação do MAS.
- ⁹ Essas dimensões foram baseadas nos presépios existentes em Nápoles, em especial do Museu San Martino e da Via do Império em Roma.
- ¹⁰ Carta enviada por Adv. Renato Pacileo em 28 de setembro de 1948.
- ¹¹ Vale lembrar que, naquele mesmo momento, Ciccillo também financiava a montagem do MAM em São Paulo. 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 odiermo, se non di piú”.
- ¹² Carta enviada por Matarazzo a Pacileo em 8 de outubro de 1948.
- ¹³ Em 25 de outubro de 1948, o advogado relata 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 a quantidade de peças.
- ¹⁴ Carta de 9 de novembro de 1948.
- ¹⁵ Carta escrita por Matarazzo em 11 de novembro de 1948.
- ¹⁶ Relatório enviado em 9 de dezembro de 1948.
- ¹⁷ Em 1949, ao saber dos planos de Ciccillo, Roseo adverte: “Ho sentito ventilare che vorrà 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!”
- ¹⁸ Esta parte da carta demonstra o total preconceito e desconhecimento, por parte de Pacileo, dos recursos existentes no Brasil. No que se refere ao restauro, podemos concordar, em parte, com o advogado, uma vez que, naquela época, não havia realmente uma tradição nesse campo. Existiam alguns poucos estudiosos que, posteriormente, impulsionariam as primeiras diretrizes da área.
- ¹⁹ 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.
- ²⁰ Carta enviada em 20 de dezembro de 1948.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Ibidem.
- ²³ Em vários momentos, Pacileo comenta que Mennella possuía um temperamento difícil e, nesta carta, Ciccillo faz menção a esses relatos.
- ²⁴ Carta de 22 de fevereiro de 1949.
- ²⁵ Matarazzo referia-se às despesas com a montagem do MAM.
- ²⁶ Segundo Pacileo, na sua carta de 9 de dezembro de 1948, essa 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 setecentesca e vendera as duas bases a um particular, restando as duas folhas e um grupo de cabeças de anjos que, naquele momento, estavam consignadas à loja de Roma.
- ²⁷ 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.
- ²⁸ Carta enviada no dia 22 de janeiro de 1949.
- ²⁹ Quando cita Nápoles, refere-se ao Presépio de Sammartino e em Roma, ao existente na Via do Império.
- ³⁰ Nesse momento, ele refere-se 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.
- ³¹ A primeira montagem executada por Tullio Costa, em proporções menores, segue um modelo similar, já que fornece tanto uma visão frontal quanto lateral de presépio.
- ³² Carta enviada por Pacileo em 7 de julho de 1949.
- ³³ Informações obtidas na carta de 20 de setembro de 1949.
- ³⁴ Atenta para o fato de 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 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.
- ³⁵ Carta enviada em 16 de janeiro de 1949.
- ³⁶ Isso nunca chegou a ser feito e ao lado das fotos encontramos diversas numerações referentes aos seus variados tombamentos.
- ³⁷ Podemos supor que tal inseticida foi aplicado nas peças. Essa 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.
- ³⁸ Informação passada na carta de 9 de dezembro de 1948.
- ³⁹ Carta do dia 28 de setembro de 1949.
- ⁴⁰ Essa informação não foi considerada durante o restauro das vestimentas. Tecidos grosseiros substituíram detalhes precisos. Isso 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.
- ⁴¹ Carta enviada no dia 2 de janeiro de 1949.
- ⁴² Carta de 16 de janeiro de 1949.
- ⁴³ Correspondência de 28 de janeiro de 1949.
- ⁴⁴ Carta de 20 de setembro de 1949.
- ⁴⁵ 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.
- ⁴⁶ Esta quantificação foi fornecida por Pacileo em 2 de dezembro de 1948.

- ⁴⁷ Analisando a listagem dos exemplares pertencentes ao Álbum 2, conferimos a quantidade indicada pelo advogado e contabilizamos 36 acessórios não listados por ele.
- ⁴⁸ Galeria pertencente a Marcelo Giacomini, irmão de Giuseppe Saverio Giacomini.
- ⁴⁹ Informação obtida na carta enviada pelo advogado em 16 de janeiro de 1949.
- ⁵⁰ Dados obtidos na carta de Pacileo de 2 de dezembro de 1948.
- ⁵¹ Giacomini ofereceu um presépio e Roseo, três coleções distintas.
- ⁵² Carta escrita a Ciccillo em 18 de outubro de 1948.
- ⁵³ Segundo Pacileo, a raridade dos exemplares de pequena dimensão devia-se ao pouco espaço físico existente nas residências (década de 50). Assim, famílias que possuíam tais presépios preferiam manter consigo os exemplares menores, disponibilizando para venda as peças de maior dimensão.
- ⁵⁴ Quantificação obtida na carta de 2 de dezembro de 1948.
- ⁵⁵ Carta enviada por Giuseppe Saverio Giacomini a Matarazzo em 2 de novembro de 1948.
- ⁵⁶ Trecho extraído da carta de 29 de outubro de 1948.
- ⁵⁷ Relato do dia 31 de dezembro de 1948.
- ⁵⁸ Carta enviada por Matarazzo a Pacileo em 9 de novembro de 1948.
- ⁵⁹ Essa 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.
- ⁶⁰ As peças embarcaram para o Brasil no dia 20 de janeiro.
- ⁶¹ Carta enviada a Ciccillo em 29 de janeiro de 1949.
- ⁶² Marcelo Giacomini deixou este grupo cosignado com o irmão durante sua mudança de domicílio.
- ⁶³ 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 era conservado dentro de uma vitrine.
- ⁶⁴ Carta enviada no dia 7 de julho de 1949.
- ⁶⁵ 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.
- ⁶⁶ O duque de Giusso era sobrinho da rainha.
- ⁶⁷ Carta do dia 9 de dezembro de 1948.
- ⁶⁸ Pacileo voltará a tratar desta publicação quando estiver tratando das buscas por referências bibliográficas (carta do dia 20 de setembro de 1949).
- ⁶⁹ Dados obtidos na carta enviada por Pacileo em 7 de julho de 1949.
- ⁷⁰ Carta escrita por Pacileo em 9 de dezembro de 1948.
- ⁷¹ Carta do dia 16 de janeiro de 1949.
- ⁷² Propostas relacionadas na carta de 9 de agosto de 1949.
- ⁷³ 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.
- ⁷⁴ Ciccillo já havia adquirido recentemente uma parte deste presépio com a última venda de Roseo.
- ⁷⁵ 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”.
- ⁷⁶ Matarazzo já havia assinalado anteriormente a Pacileo o seu desejo em adquirir animais exóticos.
- ⁷⁷ Carta de 7 de julho de 1949.
- ⁷⁸ Carta enviada por Matarazzo no dia 16 de dezembro de 1949.
- ⁷⁹ Segundo Pacileo, o Ministério de Bens Artísticos há pouco havia permitido o envio de uma coleção para a América do Norte. Assim, ele não acreditava que eles fossem conceder uma nova remessa.
- ⁸⁰ Proposta na sua carta de 30 de abril de 1949.
- ⁸¹ 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.
- ⁸² Escultor que cuidava do setor de cerâmica artística da fábrica Matarazzo.
- ⁸³ Não sabemos se o restauro desta peça foi feito, uma vez que não existe documentação a esse respeito nos arquivos. Se tal conjunto foi restaurado, possivelmente permaneceu com Ciccillo.
- ⁸⁴ Carta do dia 29 de dezembro de 1949.
- ⁸⁵ 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 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?
- ⁸⁶ Ao que parece esse projeto não foi implementado, uma vez que não há informação a seu respeito nos arquivos.
- ⁸⁷ 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.

⁸⁸ Carta do dia 20 de setembro de 1949, em resposta à carta enviada por Matarazzo em 2 de setembro.

⁸⁹ Adquirido em 16 de janeiro de 1949 e enviado em 23 de julho pelo Prof. Manginelli.

⁹⁰ 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”.

⁹¹ Contato realizado em fevereiro de 1949.

⁹² Esses dois ensaios foram enviados a Matarazzo em 28 de setembro de 1949, por meio do Prof. Levi

⁹³ O próprio Pacileo datilografou esses títulos.

⁹⁴ Editado em Nápoles em 1896 pela Tipografia Fratelli Contessa.

⁹⁵ Artigo publicado em 19 de novembro de 1930 na revista *Secolo XX*.

⁹⁶ Durante a aquisição dos exemplares do Presépio Napolitano, Ciccillo já havia recebido uma proposta, assunto tratado nas cartas do dia 22 de dezembro de 1948. Na época, dados os custos que enfrentava com a montagem do presépio e a inauguração do MAM, adiou esta possibilidade.

⁹⁷ Carta ditada por Matarazzo em 11 de abril de 1976, quatro dias antes de falecer.

** Dado baseado em documentos não oficiais.

⁹⁸ Dados obtidos no Dossiê sobre o Presépio, de 14 de março de 1988, disponível no arquivo do MAS.

⁹⁹ Relatório N° 21.956, enviado em 8 de abril de 1985 pela Divisão de Madeiras do IPT.

¹⁰⁰ As irmãs cederam o espaço para depósito das caixas por um período de seis meses, porém estas permaneceram no local por mais de dois anos.

¹⁰¹ É interessante observar que, após anos sendo exposto parcialmente, sua ambientação em um cenário fora anunciada como um grande evento. No fôlder da exposição, o secretário de Estado da Cultura, Marcos Mendonça, relata: “A mostra

Presépios tem para o Governo do Estado de São Paulo um significado muito especial: estamos trazendo de volta, após um hiato de 10 anos, este fabuloso conjunto formado pelo Presépio Napolitano do Séc. XVIII, agora exposto de forma magnífica e com uma extraordinária concepção cênica”.

¹⁰² Local ocupado anteriormente pela administração do MAS.

¹⁰³ 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.

¹⁰⁴ As dimensões de algumas partes do cenário eram maiores do que as portas da RT. Dessa forma, ficaram depositadas na transportadora.

¹⁰⁵ 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.

¹⁰⁶ As peças já haviam sofrido diversas situações adversas à sua conservação. Durante os 15 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 esse processo acabou por fragilizar e degradar os tecidos e as figuras.

¹⁰⁷ Análise da bibliografia sobre o tema, dos registros existentes em arquivos e dos exemplos relevantes pertencentes aos museus e coleções internacionais.

Presépio Napolitano do MASP



1

2



3

4



- 1 Esboço da volumetria do cenário, década de 50
- 2 Túlio Costa trabalhando na montagem do cenário, década de 50
- 3 Montagem realizada na Marquise do Ibirapuera, década de 1970
- 4 Foto geral das caixas acondicionadas no corredor do convento



5

6



5 Preparação do cenário para a montagem da exposição

6 Degradações observadas durante a montagem no Ibirapuera

7



7 O cenógrafo responsável pela montagem, Silvio Galvão, realizando os últimos ajustes

8 (ao lado) Algumas cenas do Presépio Napolitano pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo

Presépio Napolitano do MASP

