

ITÁLIA

BARROCO

BRASIL

PRATA E OURO
NA CASA FIAT DE CULTURA

Curadoria Itália
Rossella Vodret e Giorgio Leone

Curadoria Brasil
Angelo Oswaldo





PÁGINAS ANTERIORES

**Altar principal da Cappella
del Tesoro di San Gennaro,
em Nápoles**

Foto Solange Souza



Afastada de seu público por dois anos, por bons motivos, a Casa Fiat de Cultura retorna. Nova sede, novo endereço, alma nova.

É verdade que a antiga sede do Belvedere nos deixa saudade, tantas foram as felizes realizações que ali apresentamos, conquistando a crescente adesão de um público que se fidelizou em números expressivos: na sua primeira fase de existência a Casa Fiat recebeu a visita de mais de 600 mil pessoas, que superaram a dificuldade de acesso ao nosso antigo local de funcionamento pelo valor que generosamente atribuíram ao nosso trabalho.

Foi por apreço a esse público que tomamos a decisão de aceitar a oportunidade que nos foi oferecida, de implantarmos a nova sede da Casa Fiat de Cultura no Palácio dos Despachos para integrar o Circuito Cultural Praça da Liberdade, no coração do Centro Histórico da cidade de Belo Horizonte. Entre essa decisão e a data de hoje permeiam esses nossos dois anos de distanciamento, durante os quais repensamos nosso papel e redefinimos nossa forma de atuação.

É imperativo, aqui, reconhecer o mérito da iniciativa dos dois governadores mineiros responsáveis pela nossa vinda para a simbólica Praça da Liberdade, Aécio Neves e Antonio Anastasia. Vamos zelar pelo Palácio dos Despachos como bem público que é, e pelo muito que representa na história da Fiat, como veremos.

O primeiro a governar Minas do Palácio dos Despachos foi o seu idealizador e construtor, governador Israel Pinheiro, que teve a felicidade de entregar o projeto à expertise do arquiteto Luciano Amédée Péret. No Palácio dos Despachos Pinheiro recebeu, em 1968, das mãos do economista Fernando Roquette Reis, o estudo “Diagnóstico da Economia Mineira”, que apontava a implantação da indústria automobilística como instrumento de transformação da então antiquada vida econômica de nosso Estado. Mercê do respeito mútuo entre homens públicos, ainda que adversários políticos, tradição mineira, seu sucessor no governo, Rondon Pacheco, imbuído do espírito do “Diagnóstico”, assinou no terceiro andar do edifício, com Giovanni Agnelli, o “Acordo de Comunhão de Interesses” entre Minas Gerais e a Fiat para implantação do complexo industrial de Betim. Com a presença da Casa Fiat de Cultura a Fiat retorna à casa que a viu nascer.

A Exposição

A Arte Barroca encontra expressão em Minas de modo muito particular, tardiamente em relação às suas manifestações europeias e impregnada das peculiaridades do gênio local. A originalidade desse Barroco permeou o nosso imaginário e a nossa sensibilidade, a ponto de nosso querido poeta Murilo Mendes identificar o próprio Deus como “Deus barroco espanhol, com enorme resplendor”.

A origem, a matriz desse Barroco que se incorpora em terras de Minas colonial é italiana, e possibilitar essa observação da viagem de um estilo pelo tempo e pelo espaço é o que propomos ao público com esta exposição curada por Rossella Vodret, Giorgio Leone e Angelo Oswaldo de Araujo Santos.

O Barroco esteve presente na história da Casa Fiat de Cultura desde a nossa primeira exposição, *Arte Italiana do MASP* e depois em *Caravaggio e seus seguidores*, essa também curada por Vodret. Outras incursões barrocas haverá, certamente.

José Eduardo de Lima Pereira
Presidente da Casa Fiat de Cultura



A Base7 Projetos Culturais tem grande orgulho em oferecer mais uma vez ao público brasileiro a oportunidade de ver importantes obras para a história da arte e do pensamento mundial. O Barroco foi um período de grande efervescência cultural na Europa e, paralelamente, o primeiro registro estético que a coroa portuguesa imprimiu em sua colônia na América. Ao trazer para o país esculturas feitas na época barroca italiana a intenção é permitir o embate com uma produção tridimensional significativa, depois de termos abordado em sua vertente pictórica em *Caravaggio e seus seguidores*. Ao mesmo tempo, ver estes trabalhos reunidos a obras do mesmo período produzidas nas Minas Gerais nos instiga a pensar os desdobramentos dessa estética em um contexto afastado da metrópole e com uma sociabilidade diversa da Europa.


É a partir de nossa parceria com a Casa Fiat de Cultura que conseguimos trazer para esse lado do Atlântico cerca de vinte obras da região napolitana acompanhadas de uma reflexão, conduzida por Rossela Vodret e Giorgio Leone, sobre a fatura das peças e seu caráter artístico. Também nos textos deste catálogo encontramos pistas para entender a iconografia na história dos santos, ampliando a compreensão de valores que pautaram a cultura imagética da época.

Da parte brasileira, contamos com a instigante visão de Angelo Oswaldo sobre as vinte peças selecionadas em igrejas e instituições mineiras – consolidando uma relação já consagrada entre a escultura colonial barroca e obras do modernismo brasileiro.

Uma exposição de escultura não é tarefa fácil do ponto de vista da produção. Retirar obras com séculos de idade dos seus lugares de origem exige o comprometimento e a dedicação de diversos profissionais aos quais tecemos nossos sinceros agradecimentos. Informações técnicas, conservação, transporte são questões que ganham relevância especial em uma mostra como esta. A Base7 Projetos Culturais aceita esse compromisso para ofertar ao público obras de qualidade, com a força e eloquência barroca por acreditar que por meio delas podemos aprofundar a discussão sobre esse período no Brasil.

Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim



- 
- 10 A arte preciosa: da Antiguidade à Idade Média,
do Renascimento ao Barroco e outros
Rossella Vodret e Giorgio Leone
- 18 Barroco de prata em exposição
Rossella Vodret e Giorgio Leone
- 26 A arte em prata em Nápoles
Paolo Jorio
- 36 O Museo del Tesoro di San Gennaro
Paolo Jorio
- 44 Um povo de santos de prata
Paolo Jorio
- 52 Obras Italianas
- 108 Sagrada arte da prata e do ouro
Angelo Oswaldo
- 114 Obras Brasileiras
- 156 Biografias
- 168 Bibliografia

ROSSELLA VODRET E GIORGIO LEONE

CURADORES

A ARTE PRECIOSA:
DA ANTIGUIDADE
À IDADE MÉDIA,
DO RENASCIMENTO
AO BARROCO E OUTROS

O uso de metais preciosos na escultura é, sem dúvida, antigo. Basta pensar nas máscaras dos faraós no antigo Egito, nas máscaras micênicas ou nas estátuas criselefantinas da antiga Grécia para compreender não só que tal uso já era bastante evoluído naqueles períodos, permitindo supor um histórico anterior dessas práticas, mas também que elas sempre estiveram ligadas ao mundo superior e ao plano transcendente. Com efeito, revestir um defunto com uma máscara de ouro, como no antigo Egito ou na Micenas arcaica, equivalia a reconhecê-lo definitivamente como um deus (no Egito) ou como um herói que ascendeu aos Campos Elíseos (em Micenas), ou seja, considerá-lo agora integrante da esfera do sagrado. De todo modo, como se sabe, as máscaras dos defuntos eram uma homenagem fúnebre ao deus ou ao herói que permanecia relegado à sua tumba, ideologicamente sua residência eterna, fora de qualquer visibilidade futura para os mortais – aliás, nem se sabe se tais máscaras chegavam a ser vistas por alguém, além de quem as fazia e colocava no rosto dos defuntos. Não muito diferentes deviam ser as finalidades fúnebres e religiosas das máscaras das civilizações pré-colombianas da América Latina, feitas com materiais preciosos, embora a ligação com o rito da sepultura e divinização do indivíduo não pareça tão direta.

As estátuas criselefantinas, no entanto, estão diretamente ligadas ao culto divino. Certamente representam o exemplo mais conhecido e nobre do uso de materiais preciosos na estatuária da antiga Grécia, mas seus precedentes e desenvolvimentos se encontram nas civilizações orientais desde o século XI a.C., mais especificamente na arte babilônica, egípcia e fenícia (ALBIZZATI, 1959, pp. 939-941). Na Grécia, onde as estátuas criselefantinas chegaram à sua perfeição, existem precedentes desde os séculos VII-VI a.C., mas, mesmo assim, somente graças aos escritores gregos é que conhecemos as técnicas e os exemplares mais notáveis. Os processos de manufatura criselefantina consistem no entalhe do marfim e no repuxo de folhas metálicas de ouro; o marfim era usado para o rosto, os braços e as pernas da escultura, enquanto as folhas de ouro eram utilizadas nas vestes, cabelos e outros detalhes como os cílios. O marfim era entalhado em tiras, com que se revestia uma estrutura de madeira, e o uso do marfim maciço geralmente era reservado para as esculturas em escala menor do que a natural e certamente ficava restrito às partes que podiam ser trabalhadas diretamente na presa do elefante. Hoje restam apenas fragmentos dessas esculturas, mas a literatura antiga nos informa que o escultor mais célebre nessa modalidade foi Fídias, a quem se atribuem as estátuas criselefantinas de Zeus em Olímpia e de Atena no Partênon; a estátua de Hera em Argos, por sua vez, é atribuída a Policleto.

Da técnica das esculturas criselefantinas gregas, dos quais muitos exemplares se encontram em Roma, deve ter derivado a técnica romana mais específica de executar esculturas com a cabeça e as partes expostas do corpo em mármore, enquanto as vestes eram feitas em outro material, principalmente de metal, como se supõe ser o caso da colossal estátua de Constantino I, que sobrevive nos restos marmóreos do Palazzo dei Conservatori em Roma. É também da técnica e da estética das estátuas criselefantinas que, muito provavelmente, derivam aquelas estátuas romanas cujas partes visíveis do corpo são feitas

em mármore branco e as revestidas por tecidos ou armaduras são feitas em mármore colorido. Na época de Constantino, deviam existir em Roma cerca de setenta esculturas ebúrneas e criselefantinas oriundas da Grécia, enquanto as duas estátuas de Fídias foram levadas à Constantinopla, onde depois seriam destruídas (Idem).

A ligação com o sagrado, que caracteriza as esculturas da criselefantinas da Antiguidade, e de um modo geral todas aquelas feitas em materiais preciosos naquele período, pode ser considerado o elo com as esculturas em prata ou outros metais preciosos que surge na Idade Média. Certamente não é possível afirmar uma continuidade direta, nem em nível ideológico, nem em nível técnico, embora talvez a sobrevivência em Roma das esculturas criselefantinas na época de Constantino tenha influenciado a transmissão desses procedimentos para o cristianismo; infelizmente, porém, não se conhecem exemplares de esculturas antigas em quantidade suficiente que permita tais raciocínios. A ligação mais plausível com a antiguidade se encontra, antes disso, no culto das relíquias, o qual, embora nascido especificamente com o culto dos mártires justamente no cristianismo primitivo, liga-se de maneira direta às honras reservadas aos defuntos nas civilizações imediatamente anteriores.

A veneração pelos restos dos mártires, tanto seus restos físicos quanto de objetos que lhes haviam pertencido, gerou, tão logo foi reconhecida a liberdade de culto ao cristianismo, a necessidade de conservá-los. Existem muitas citações de autores sacros que estudiosos evocam em favor da veneração das relíquias nos inícios do cristianismo, mas os objetos aos quais se referem não foram conservados.

Como se sabe, os primeiros recipientes a abrigar as relíquias foram os altares, em cuja construção perpetuou-se o costume de erguê-los sobre as tumbas que encerravam os restos mortais dos mártires e, a seguir, dos santos. Mais tarde, passou-se à confecção de recipientes apropriados, chamados *capselle*, feitos em materiais preciosos: em formato de escrínios onde se guardavam pedaços de ossos ou objetos, como vestes ou bandagens, pertencentes aos mártires; essas *capselle* em geral eram postas sob o altar ou numa cavidade realizada no mesmo. Gregório III mandou edificar uma capela destinada ao culto das relíquias na Basílica Vaticana, enquanto Leão III reuniu importantes relíquias no *Sancta Sanctorum* da Basílica Lateranense (CECCELLI, 1926, pp. 139-166, 231-320; COLASANTI, 1933, pp. 282-296). A evolução do culto às relíquias determinou também a evolução de seus recipientes: desvinculados de sua veneração específica nos altares, para a qual certamente contribuiu a evolução contextual da imagem cultuada, isto é, dos ícones, as relíquias agora se prestavam, isoladamente, à veneração nos altares dedicados aos santos a que pertenciam ou simplesmente a eles dedicados. Assim, da *capsella* passou-se aos relicários mais complexos, que ficavam expostos nos altares, e entre eles desenvolveram-se, em especial para o culto dos mártires e dos santos, os chamados “relicários tópicos ou antropomórficos”, isto é, com a forma do objeto ali guardado, que muitas vezes não era visível; ademais, e com a mesma frequência, o relicário repropunha formas anatômicas em função da relíquia que abrigava, assim não só homenageando

e protegendo a relíquia, mas também tornando-a materialmente visível. Têm-se, portanto, relicários com a forma de braços, mãos, dedos, costelas, pernas e todas as formas anatômicas possíveis, até chegar ao “relicário de busto” que, com o tempo, deu origem ao chamado “relicário monumental” [Imagem ao lado] e ao de corpo inteiro (BRAUN, 1940; ELBEM, 1988, pp. 892-910; CADEI & PIVA, 2006).

Sem dúvida, o desenvolvimento do relicário está intimamente ligado ao renascimento da arte da ourivesaria na época pré-românica, em especial na época carolíngia, que determinou a confecção de relicários de grande valor, os quais virão a constituir verdadeiros tesouros das igrejas, especialmente dos santuários, onde se veneram os corpos dos santos, e das abadias, em especial as cistercenses e as situadas nas rotas de peregrinação. Entre esses relicários monumentais, o mais famoso é, com certeza, a *Majestade de Santa Fé* conservada no santuário homônimo em Conques (GABORIT-CHOPIN, 2001).



BENVENUTO CELLINI E BOTTEGA

*Reliquario di Santa Maria
Maddalena, século XVI*
[Relicário de Santa Maria Madalena]
ouro, prata, bronze, vidro
42,5 x 32,2 x 16,0 cm
San Giovanni dei Fiorentini, Roma
Foto: Denise Rana

Santa Fé, segundo as notícias geralmente lendárias de que dispomos, foi uma juvenzinha que viveu no século III em Agen, na Aquitânia, martirizada por não ter renunciado à fé cristã; inicialmente condenada a ser queimada viva sobre uma grelha, dali se levantou ilesa, e então foi decapitada. Seu corpo foi venerado inicialmente em sua cidade natal, mas depois, no século IX, precisamente entre 864 e 875, algumas relíquias suas, entre elas o crânio, foram roubadas pelo monge Arviscus, que as transportou para sua abadia em Conques, na época totalmente desprovida de relíquias. A abadia de Conques, onde imediatamente começaram a ocorrer milagres atribuídos às relíquias roubadas, assim demonstrando a satisfação da santa com seu novo local de culto, virá se tornar ponto de parada de uma peregrinação muito importante, passagem obrigatória de uma das mais famosas rotas de peregrinação em direção ao santuário de Santiago de Compostela. A igreja de Saint-Foy em Conques, iniciada entre 1041 e 1052, pertence, como se sabe, ao grupo das grandes igrejas românicas de peregrinação.

O relicário antropomórfico de Santa Fé, que a representa sentada num trono, consiste numa estrutura de madeira revestida com lâminas de prata e cobre dourado, contendo a caixa com as relíquias e o crânio da santa na cabeça; é uma obra de ourivesaria basicamente carolíngia, mas com muitos acréscimos posteriores, sobretudo anjouíno e oitocentista, os quais, porém, não alteraram as características essenciais da escultura, incluída entre as obras-primas da época. As vestes da santa são totalmente encastoadas de cristais, pedras preciosas e camafeus, em sua maioria acrescentados em data posterior; entre as partes de ourivesaria mais antigas, no entanto, podem-se incluir a orla das mangas e da veste junto ao pescoço que, assim como o diadema de ouro com pedras preciosas, remonta ao século X, mais exatamente ao ano de 925, segundo os estudiosos; a tabuleta que tem sobre o peito e os globos de cristal são da época de Anjou; os braços e as mãos remontam ao século XVI e os calçados, à exceção da faixa de filigrana, ao século XIX. Os ornamentos são, em sua maioria, doações de peregrinos. Segundo alguns estudiosos, porém, a cabeça com seus grandes olhos esmaltados remontaria aos séculos III-IV e, antes

de ser utilizada na escultura de Santa Fé, fazia parte de uma estátua representando um personagem romano do Baixo Império, talvez um imperador. Assim, no relicário antropomórfico de Conques se fecharia o círculo da derivação dos relicários a partir da estatuária antiga.

A primeira notícia da escultura-relicário de Santa Fé de Conques se encontra no *Liber miraculorum* de Santa Fé de Conques, escrito por Bernard d'Angers entre 1013 e 1020, onde, entre outras coisas, descreve o assombro que ela despertava nos peregrinos em visitação.

Embora a *Majestade de Santa Fé* de Conques seja o mais conhecido relicário antropomórfico de corpo inteiro da Alta Idade Média e, sem dúvida, o último remanescente da época, muito provavelmente não seria o único. Com toda certeza influenciou a realização das esculturas de madeira, sobretudo as que também eram relicários. A escultura-relicário, ademais, teve uma relação determinante com o desenvolvimento contemporâneo da estatuária monumental, em particular no centro e no sudoeste da França, onde, além da *Majestade de Santa Fé*, tem-se notícia documental de uma escultura-relicário da Virgem com o Menino no trono em Clermont-Ferrand (ELBERN, op. cit., p. 893). É incontestável que, como muitos estudiosos comentaram, a hipótese de um papel decisivo dos relicários na origem da escultura monumental dos séculos X e XI não é totalmente comprovada, mas não se pode esquecer que algumas estátuas e também crucifixos guardam relíquias em seu interior. Seja como for, a difusão do “relicário antropomórfico” está ligada à concepção da presença real e concreta do santo, tanto mais que muitos escultores sacros definiram os próprios santos como “relicários de Cristo”.

Na Baixa Idade Média, sem dúvida o predominante é a produção de bustos realizados em metal precioso. Os mais conhecidos e famosos são os da época anjouína, entre os quais se destaca como obra-prima absoluta o *Busto relicário de San Gennaro* conservado na Cappella del Tesoro di San Gennaro de Nápoles, à qual, aliás, ele deu origem. O precioso busto relicário em prata dourada, cravejado de esmaltes e gemas, foi executado por quatro artífices prateiros da oficina da corte de Carlos II d'Anjou entre 1304 e 1305: Etienne, Godefroy, Milet d'Auxerre e Guillaume de Verdelay (JORIO & PAOLILLO, 2013, pp. 33-41). Aqui também, como já se destacou, as exigências políticas anjouínas no Reino de Nápoles parecem ter desempenhado um papel importante para a execução do relicário, num contexto aliás concomitante com o milênio do martírio do santo, que se dera em Pozzuoli justamente no ano de 305. A obra, de refinada execução e alta qualidade artística, encontra equivalente apenas nas obras monumentais da ourivesaria francesa da mesma época, entre as quais se destacam o *Busto relicário de Santo Adriano* da Catedral de Tours e o perdido *Busto relicário de Luís IX*, conhecido por gravuras setecentistas, além de algumas esculturas em pedra da época de Filipe, o Belo.

Interessante destacar também, ainda no contexto da arte francesa do século XIV, o *Busto relicário de Santa Úrsula* [Imagem ao lado] de Castiglion Fiorentino



MANUFATURA FRANCESA POR PARIGI OU AVIGNONE (?)

*Busto reliquario Santa Orsola,
século XIV*

[Busto relicário de Santa Úrsula]

prata em relevo, elenco, gravado,
pintado e dourado, esmalte, pérolas,
pedras naturais e pastas de vidro

42,5 x 32,2 x 16,0 cm

Pinacoteca Comunale, Castiglion Fiorentino

Foto: Fototeca Istituzione Culturale ed Educativa Castiglionese

PAOLO GHISELLI E PIETRO VANNI

Busto reliquario di San Donato,
c. 1346

[Busto relicário de São Donato]

prata fundida, repuxada e
cinzelada com aplicativos para
peças fundidas, esmaltes
translúcidos e pedras preciosas

76,0 x 43,0 cm

Chiesa di Santa Maria Assunta, Arezzo

Foto: Divulgação



(TORRITI & SCARPELLINI, 2010, pp. 25-31), datável da terceira década do século, o chamado *Busto relicário de Carlos Magno* de Aachen, de 1349, e o *Busto relicário de Santa Ágata* de Catânia, realizado em Avignon em 1376 pelo artífice de Siena Giovanni di Bartolo. Na Itália, todavia, não podemos esquecer o *Busto relicário de São Donato* de Arezzo [Imagem acima], datado de 1346.

Não se conhecem, até o momento, esculturas-relicários de corpo inteiro que remontem ao século XIV, e mesmo as pertencentes a épocas posteriores, pelo menos até os séculos XVI-XVII, são pouco numerosas. Mesmo assim, pode-se supor que tenha existido uma grande produção, como informam documentos e fontes literárias, pois, entre outras coisas, somente assim poderíamos explicar a existência das estátuas lígneas douradas que, embora ligada a outros aspectos estéticos e devocionais da estatuária sacra, certamente depende da existência da estatuária em metal precioso, visto que a repropõe em materiais menos dispendiosos e, portanto, com um alcance econômico certamente mais amplo. Além disso, é possível ver um reflexo das figuras de corpo inteiro realizadas em metal nas microesculturas que decoram báculos, ostensórios, cruzeiros e outros objetos remanescentes. Por fim, tem-se uma contribuição para a retomada da estatuária monumental em prata, ocorrida nos séculos XVI e XVII, certamente derivada da redescoberta da fundição em cera na estatuária em bronze e do aperfeiçoamento de técnicas como o repuxo, as quais garantiam não só uma execução mais refinada, mas também requeriam menor quantidade de material em comparação à fundição a jorro.

Entre os séculos XV e XVI, é sobretudo graças à difusão de bustos de santos que se pode traçar a história da estatuária em metal precioso destinada à liturgia e à devoção; e é neles que a característica de escultura-relicário passa gradualmente para o

segundo plano, sendo superada pelo valor artístico intrínseco, de tal forma que, exceto nos casos em que um novo relicário vem a substituir um anterior contendo uma relíquia notável (como, por exemplo, o crânio ou parte dele), o escrínio destinado a conter a relíquia se reduz a um medalhão inserido no peito ou na base. Entre a ampla atestação de bustos relicários, destaca-se sem dúvida a estátua de corpo inteiro representando *Santo Emídio*, da Catedral de Ascoli Piceno, realizada por Pietro Vannini [Imagem página 17], ourives e escultor que viveu nessa cidade região das Marcas e que também atuou no Lácio e no sul da Itália. A obra, considerada pelos estudiosos como uma das melhores de todo o século XV, foi executada em 1482; na inscrição da base, além do nome de Vannini, traz também o de Francesco di Paolino de Offida. O santo é representado de pé, concedendo sua bênção, vestindo o hábito pontifical decorado com muitos relevos fitomorfos imitando os tecidos; a mitra tem seis painéis ovais cinzelados, enquanto a estola e a capa de asperges têm suas orlas ricamente ornamentadas, completadas por um grande broche. O cajado é um acréscimo posterior, do século XVII (PICENO, 1989).

No Reino de Nápoles, no entanto, tem-se a atestação documental em 1442, entre os muitos bustos relicários do século XV, para a existência de uma escultura de corpo inteiro, feita em ouro, representando *São Miguel Arcanjo*, no Santuário de Monte Sant'Angelo; a estátua foi confiscada por Afonso de Aragão por questões bélicas e substituída por ele mesmo, em 1447, com uma estátua em prata (CATELLO, 2000, p. 17). Não dispomos de elementos para asseverar se a estátua documentada em 1442 era do século XIV ou mesmo anterior, mas o fato de ter sido substituída por outra, doada pelo próprio Afonso em 1447, certamente atesta a produção de tais objetos naquele período. Em Nápoles, há, em 1470, a documentação referente a um artífice em prata chamado "F. Leone", que deixou seu nome junto à referida data na inscrição do *Busto de São Bartolomeu*, no Mosteiro de Santa Clara. A uma data posterior remonta o *Busto relicário de São Bruno*, da Cartuxa de Serra San Bruno, o qual, segundo alguns estudiosos, deve ter sido executado depois de 1505, quando foi encontrado o corpo do santo; porém, segundo outros estudiosos, poderia ser a readaptação de uma obra mais antiga, atribuível a um escultor em atividade entre os séculos XV e XVI, usando os moldes difundidos por Laurana (Idem, p. 20-21).

O verdadeiro triunfo da escultura em prata, seja na realização de bustos ou de estátuas de corpo inteiro, é a época barroca; nela, ademais, a produção napolitana é realmente muito grande, constituindo um fenômeno de características particulares e inclusive dotado de unidade como um todo. Com efeito, afirma-se que em nenhum outro lugar do mundo cristão executou-se tal quantidade de estátuas de prata como em Nápoles (Idem, p. 28). Não que faltassem em outras partes da Itália e da Europa artífices prateiros empenhados na produção de verdadeiras esculturas em prata, mas em Nápoles, devido à ampla difusão e intensa colaboração entre escultores, moldadores, prateiros e, por vezes, até pintores, essa produção se apresenta unitariamente como um verdadeiro fenômeno histórico-artístico.

Ademais, o artífice em prata, tanto em Nápoles quanto em outros lugares, já assume por si um papel importante, pois é chamado a puncionar seu próprio trabalho para garantir a qualidade e evitar fraudes fiscais, perante um cônsul da arte que aplica contextualmente seu próprio timbre e o timbre da câmara. A punção dos prateiros em Nápoles é usual a partir da segunda metade do século XV, época em que, além do timbre da câmara partenopeia, surgem também os timbres específicos de outras cidades com ampla difusão da manufatura em prata, como L'Aquila, Matera e Cosenza. No século XVII, porém, a atividade da Corporação passa a ser submetida a um regime mais controlado, definido por decretos do vice-reino (CATELLO, 1973). Tudo isso expressa claramente o grande valor econômico que, nesse ínterim, assumira a arte em prata, a qual, com muita frequência, funcionava como uma espécie de “reserva de caixa” para as necessidades do Reino, o que aliás acarretou a perda de inúmeros exemplares notáveis (CATELLO, 2000, pp. 28-29).



PIETRO VANNINI

Sant'Emidio, c. 1487

prata fundida, repuxada e cinzelada com aplicativos para peças fundidas, esmalte translúcido

155,0 x 53,0 x 38,0 cm

Museo Diocesano, Ascoli Piceno

Foto: Divulgação

O papel do artífice prateiro, porém, e talvez por causa dessa sua importância, jamais foi secundário em relação ao do escultor propriamente dito. Isso porque, quando o prateiro não desenvolvia diretamente também a atividade de escultor, como se tem documentado para alguns casos, a ele cabia diretamente a transformação do molde em argila realizado pelo escultor no molde em gesso para a fundição e o acabamento final das superfícies com as técnicas de repuxe, burilamento e cinzelamento. Em suma, em comparação ao escultor que criava o molde, o prateiro era o responsável direto pelo resultado final da obra e por isso, enquanto tal, gozava de semelhante estima (Idem, pp. 29-33). Pela transformação de um molde, pela capacidade de devolver à superfície do metal, por meio de sua manipulação, a capacidade de reagir à luz, o artesão em prata se assemelha muito mais ao escultor em mármore do que ao escultor em madeira, o qual, para obter tais reações, utiliza a cor. Pode-se sustentar tal afirmação, a despeito das recentes propostas críticas, amplamente partilhadas, de que o estudo da escultura não deveria comportar uma divisão tipológica entre o escultor em mármore, o escultor em madeira e o escultor em metal, na medida em que os três tipos são expressões de uma mesma concepção artística, a da tridimensionalidade, que garante a perfeita inserção da obra no espaço circundante a que se destina.

Inversamente, para o uso das estátuas de prata como simulacros a serem levados em procissão, com maior atestação, o prateiro está mais próximo do escultor em madeira e, como ele, tende a conferir à sua obra um aspecto de realidade transfigurado numa epifania luminosa, devido à grande capacidade do precioso material em refletir os raios de luz. Essa capacidade de amplificação e multiplicação da luminosidade, aliás, tem sido considerada pelos críticos dessa forma artística específica como o princípio catalisador da união entre ourivesaria e escultura, a qual permitiu realizar, sobretudo na era barroca, objetos artísticos de excepcional valor devocional e cenográfico. Assim, é possível concordar com o postulado de que a escultura em prata jamais poderia ter a relevância que teve em Nápoles, bem como no vice-reino, sem o aporte determinante do espírito devocional inato que agudiza ao grau máximo os aspectos grandiloquentes da arte barroca.

ROSSELLA VODRET E GIORGIO LEONE

BARROCO DE PRATA
EM EXPOSIÇÃO

A exposição se abre com uma obra extraordinária, a *Immacolata Concezione* [página 55] da Cappella del Tesoro di San Gennaro. A escultura teve uma longa gestação e pode-se realmente afirmar que ela, por si só, representa quase um século inteiro de produção em prata napolitana. A cabeça e as mãos foram realizadas sob o molde fornecido provavelmente em 1628, mas com certeza antes de 1636, pelo escultor romano Giuliano Finelli por encomenda dos membros da Deputazione da Cappella; foram fundidas em 1646 por Onofrio D’Alessio; permaneceram soltas por muito tempo, pelo menos até 1677, ano em que se decidiu completar a escultura com papel machê, por exigências devocionais. Em 1697, o acabamento em prata foi confiado a Domenico D’Angelo, artífice prateiro napolitano, filho do artífice mais conhecido Francesco, o qual recusou o trabalho; então solicitou-se um molde a um escultor romano, que permanece anônimo, mas a solicitação não teve sequência e, por isso, deve-se considerar que foi recusada. Em 1717, por fim, depois de outras discussões sobre novos moldes, nas quais intervieram Giacomo Del Po e Giacomo Colombo – a este último pediu-se o molde definitivo –, tem-se documentado que a obra ficou a cargo dos prateiros Giuseppe e Tommaso Treglia, os quais, devido ao “modesto orçamento de 175 ducados”, tiveram preferência sobre o prateiro Giuseppe Avellino, que pedia quinhentos ducados pela execução. Apenas Tommaso levou a cabo a encomenda, pois seu irmão Giuseppe morreu no mesmo ano em que iniciaram os trabalhos (STRAZZULLO, 1978, p. 21; CATELLO, 2000, pp. 33-34). Tem-se uma prova da excepcional importância que os deputados conferiam à estátua da *l’Immacolata Concezione*, na segunda metade do século XVII, em recorrer a artistas do gabarito de Francesco Solimena, Nicola Vaccaro, Andrea e Nicola Malinconico, solicitando um parecer sobre os moldes, à medida que eram encomendados.

Assim, a *Imaculada Conceição*, depois colocada sobre a base que Giacinto Bonacquisto realizou, em 1754, para o *Sant’Ignazio di Loyola* [página 89] da mesma Cappella del Tesoro di San Gennaro (CATELLO, op. cit., p. 34), mostra claramente a perícia dos artífices em reunir partes díspares e dá provas de um trabalho em comum, que se prolongou por quase um século.

A Virgem Imaculada se alça no ar, apoiada numa lua crescente que nasce entre uma camada de nuvens, pisando o demônio em forma de um dragão-serpente. O belíssimo panejo das vestes, que realmente parece assegurar que o corpo da estátua foi moldado a partir de um desenho de Giacomo Colombo, está disposto de tal modo que o ar parece circular entre elas e imprime à figura um movimento ascendente de grande beleza e monumentalidade, que desemboca no amplo gesto quase rotatório dos braços. Ela olha para cima e nesse detalhe combina a iconografia da Imaculada Conceição com a da Assunção, assim se integrando plenamente às imagens marianas barrocas da arte napolitana.

Onofrio D'Alessio, o prateiro que fundiu a cabeça e as mãos dessa belíssima Imaculada Conceição, está presente na exposição com o busto de *San Filippo Neri* [página 63], enquanto Giacinto Bonacquisti, como já dissemos, comparece com o busto de *Sant'Ignazio di Loyola*, do qual procede a base da estátua; a atividade de Giacomo Colombo como idealizador de moldes a serem traduzidos em prata, por sua vez, está documentada no busto de *San Giovanni Battista* [página 79] da Collegiata San Giovanni Battista, da cidade de Angri, realizado em prata por Nicola Avitabile.

O rosto de *San Filippo Neri*, busto fundido em 1695 por Onofrio D'Alessio, embora tenha as características da máscara mortuária do santo, apresenta interessantes intenções naturalistas, em parte atenuadas pela inspiração de Gian Lorenzo Bernini no conjunto, como se evidencia claramente naquela mão apoiada no peito segurando o coração flamejante – alusão ao calor místico que emanava do peito do santo e de sua dilatação que foi constatada no momento de sua morte –, mas também no movimento do panejo da casula e de seu acabamento na base. A inspiração berniniana é um problema histórico-artístico efetivo da escultura napolitana do século XVII e, como tal, é natural que apareça também em sua realização em prata e seja assim reelaborada até Giuseppe Sanmartino (CATELLO, op. cit., p. 27) um dos mais importantes e ilustres escultores da Nápoles tardobarroca, presente na exposição com dois bustos fundidos e repuxados em prata a partir de moldes originalmente elaborados por ele mesmo: *San Domenico* [página 87] e *Santa Maria Maddalena*, [página 91] ambos provenientes da Cappella del Tesoro di San Gennaro.

Nessa vertente cultural inclui-se também o *San Gaetano da Thiene* [página 65], realizado em 1685 por Gian Domenico Vinaccia, com provável molde de Lorenzo Vaccaro, sempre para a Cappella del Tesoro di San Gennaro. A obra impressiona sobretudo pela estruturação plástica e pela leveza da pose, que filtram o vívido naturalismo do rosto, e também pela bela resolução do panejo, com a estola decorada com flores que, no contato com o espaço circundante, parece quase conviver com a atmosfera em seu redor, para o que contribui o expressivo gesto da mão direita, que parece iniciar um diálogo, já interrompido no rosto inspirado. Vinaccia foi uma figura multifacetada do ambiente artístico napolitano, desenvolvendo atividades de escultor, prateiro e arquiteto, enriquecidas pelo convívio com outras personalidades de destaque, como Luca Giordano e o próprio Lorenzo Vaccaro.

Além disso, é sem dúvida a Lorenzo Vaccaro que devem ser atribuídos os moldes para o busto de *Santa Candida Iuniore* [página 69] da Cappella del Tesoro di San Gennaro e o de *San Sebastiano* [página 75] da Cappella delle Reliquie da Catedral da

cidade de Aversa, ambos presentes na exposição. Nos dois bustos sente-se essa intensidade do diálogo que a escultura instaura com o ambiente ao redor.

Na *Santa Candida Iuniore*, realizada em prata em 1699 por Domenico Antonio Ferro e por Gennaro Parascandolo, percebe-se sensivelmente a íntima meditação da santa que, para além do diálogo direto com o objeto que tem na mão e para o qual dirige o olhar – o Crucifixo? o atributo simbólico do lírio ou da palma? –, parece impelir vigorosamente todo o movimento do panejo, acentuado pela posição levemente oblíqua do corpo, inclinado numa diagonal, e pelo véu monacal esvoaçante; uma complexa elaboração de contrários extremamente equilibrada na articulação dos braços, mas também dos cheios e vazios que constrói com o espaço. O busto foi restaurado, em 1842, pelo prateiro napolitano Vincenzo Caruso, que está representado na exposição com um nítido e acadêmico *San Pasquale Baylon* [página 99], realizado em 1845. No *San Sebastiano* fundido provavelmente em 1705, mas sem dúvida antes de 1709, por um prateiro napolitano ainda anônimo, seguramente um mestre, o jogo de cheios e vazios que a escultura cria com o espaço circundante se torna extremamente refinado e calculado, ainda de sugestão berniniana – e note-se a primorosa linha do rosto e do pescoço. Outro indicador nesse sentido é a concepção da árvore ao fundo, que parece modelada expressamente para acolher esta exata articulação do corpo, e nenhuma outra; por fim, também de extrema precisão é o detalhe do pano dourado, finamente cinzelado, aberto na parte de baixo – ele também objeto de escultura –, e com a movimentada ramagem que ultrapassa o perfil.

De Giacinto Bonacquisti tem-se na exposição o busto de *Santo Sant’Ignazio di Loyola*, já citado diversas vezes. É uma obra na qual se pode admirar a consumada perícia do artífice no trabalho do metal e o resultado expressivo do santo representado, captado no ato de indicar o crucifixo num belo movimento. De Giovan Battista d’Aula, outro interessante artífice em prata napolitano, está presente o busto de *San Gregorio Armeno* [página 81], realizado em 1728; o santo é retratado sem os emblemas patriarcais que caracterizam sua iconografia, da qual permanece apenas a rica capa de asperges que se junta na cintura em dobras que descem pela bela base poligonal, de cobre dourado com placas de prata nas faces trabalhadas em repuxo com um motivo de ramagens que se desenvolve em continuidade. A cabeça, de expressão altamente inspirada, apresenta-se viva, parecendo quase falar, devido à barba macia e livre que cria um belíssimo jogo de luzes. Cabe notar a única nota dourada sobre a prata, dada pelo broche que decora a bata, acima da fivela da capa de asperges. A obra, de bela realização, foi fundida a partir de molde de Bartolomeo Granucci.

Filippo Del Giudice, por sua vez, comparece com o busto de *Santa Maria Maddalena*, cujo molde, como dissemos, ele preparou a partir do desenho de Giuseppe Sanmartino

em 1757. É um trabalho admirável tanto pelo desenho quanto pela execução, a qual permite captar a diferenciação quase palpável das vestes: a túnica grosseira, trabalhada com denso cinzelamento, e o manto pesado, trabalhado em repuxe com ricos florões e folhagens; apesar disso, dispõe-se em torno do busto com grande maestria, permitindo que ali se aninhe a sombra, como na cavidade formada pelo braço esquerdo erguido, onde ela se adensa muito, e na zona onde a santa comprime ao peito a píxide dos unguentos, onde é mais leve e representa perfeitamente o amolgamento do tecido sob a leve pressão do objeto. Essas sombras que habitam a escultura, transmitindo o movimento dos tecidos, realçam as partes de carnadura; a pele parece diáfana, quase perolada, pois a luz desliza suavemente sobre ela, e os cabelos se fazem mais claros do que escuros, na medida em que o cinzelamento com o qual são tratados não retêm a sombra e sim, pelo contrário, devolvem-na em reflexos atenuados. Sobre a base inteiramente de prata, com perfis mistilinos perimetrais decorados com uma borda dourada, desponta um grande medalhão relicário. Filippo Del Giudice trabalhou muito para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, realizando obras de grande valor artístico, como os célebres *esplendores* fundidos em 1745, que antecedem em doze anos a escultura aqui descrita, e aparatos litúrgicos, além de “reparos” de outras pratarias, executando a limpeza e o polimento, entre as quais, caso raro, os próprios *esplendores* por ele realizados. Contou frequentemente com a ajuda dos filhos Giuseppe e Gennaro, aos quais a Cappella encomendou o extraordinário grupo do *Tobiolo e l'Angelo*, em prata e cobre dourado, executado em 1797 sempre sob molde de Sanmartino, porém já falecido naquela época, e puncionado com o timbre consular do pai (CATELLO, op. cit., p. 132). O trabalho que assim confirma a relação privilegiada entre o escultor e essa família de artífices prateiros saiu pela quantia de seis mil ducados, valor que, ao que parece, jamais fora antes pago por uma estátua de prata (Idem).

Quase todas as obras descritas até o momento compõem um sólido núcleo das obras selecionadas para a exposição provenientes da Cappella del Tesoro di San Gennaro, a qual é de propriedade do Museo di San Gennaro de Nápoles e conserva objetos preciosos, pratarias, joias, pinturas e esculturas em prata de inestimável valor. Objetos preciosos que, no decorrer dos séculos, foram doados por soberanos, papas, homens ilustres ou pessoas comuns por devoção ao santo de veneração na cidade partenopeia e aos santos padroeiros, nada menos que 52, cujas estátuas foram, quase em sua totalidade, encomendadas pela Deputazione da Cappella.¹

As encomendas das estátuas de prata por parte da Deputazione da Cappella del Tesoro di San Gennaro, situada na Catedral de Nápoles, ou por outras instituições, mas

1 A este respeito, remetemos aos ensaios de Paolo Jorio, neste mesmo catálogo.

sempre destinadas a ser expostas naquele local, centro da devoção partenopeia, constituem, pode-se dizer, um modelo de referência para todo o vice-reino, onde, entre os séculos XVII e XVIII, mas também depois, ela retoma com vigor o costume de dedicar aos santos padroeiros locais essas estátuas encomendadas aos mais conhecidos artífices em prata napolitanos, muitas vezes àqueles mesmos que haviam trabalhado na Cappella. Tais encomendas artísticas do vice-reino se deviam sobretudo aos votos e promessas dos moradores aos santos padroeiros, por ocasião de epidemias, carestias e terremotos, e quase sempre os intermediários eram expoentes do clero cidadão. Outras vezes, porém, as esculturas em prata eram realizadas por um espírito de emulação e, neste caso, proliferavam principalmente nos conventos e mosteiros, onde, entre outras coisas, constituíam verdadeiros investimentos econômicos.

O estudo do grande patrimônio de estátuas em prata que sobreviveu na Itália meridional, ou melhor, nessas regiões atuais que outrora pertenceram ao Reino de Nápoles, que hoje somam mais de 150 exemplares (CATELLO, op. cit., pp. 255-256), permite estender o conhecimento da produção em prata napolitana e da atividade individual dos prateiros, muitas vezes carente de dados documentais, apenas para as obras presentes na capital. Nesta exposição, por exemplo, ao lado das estátuas da Cappella del Tesoro de San Gennaro encontram-se também outras esculturas em prata, executadas por prateiros famosos em Nápoles e provenientes de algumas regiões da Itália meridional, mais precisamente da Campânia, Basilicata e Calábria.

Além do já descrito *San Sebastiano* de Aversa, proveniente da catedral local, o busto de *San Giovanni Battista* da igreja homônima de Angri, citado mais acima, de grande expressividade, foi realizado, entre 1717 e 1719, por Nicola Avitabile com desenho de Giacomo Colombo, mas um Colombo de grande força e vigor, quase próximo à têmpera de Nicola Fumo, também com estilo muito ligado à arte de Francesco Solimèna, exatamente como este busto em prata também se configura.

As duas estátuas de corpo inteiro de *Santa Domenica* de Tropea [página 83] e de *Santa Anastasia* de Santa Severina [página 93], graças à presença das punções, são respectivamente datadas de 1738 e 1792, assim cobrindo todo o século, a primeira mostrando uma delicada passagem *rocaille* e a outra uma adesão neoclássica mais compassada. A escultura em prata de *Santa Domenica* ficou a cargo da oficina de Francesco Avellino, mais especificamente a seus filhos Gaetano e Nicola, bons prateiros ativos na primeira metade do século XVIII e que, em especial nesta obra, guarnecida por uma grande base relicário, mostram estilo muito próximo ao do pai nos delicados efeitos pictóricos com que a figura é representada. A estátua de *Santa Anastasia*, por sua vez, ficou a cargo da oficina de Luca Baccaro, bom prateiro, porém pouco conhecido, em atividade entre os últimos anos do século XVIII e o

primeiro quartel do XIX. A ele também, em 1835 a Deputazione da Cappella del Tesoro di San Gennaro confia a execução do *San Luigi Gonzaga*, realizada em conjunto com outros dois artífices em prata, Francesco Saverio Rossi e Vincenzo Caruso (CATELLO, op. cit., p. 131).

A matriz tardobarroca também se mostra nas obras realizadas durante o século XIX para a Cappella del Tesoro di San Gennaro por prateiros como Domenico Capozzi, Michele Pane, Mariano Florio e Vincenzo Caruso, várias vezes citado, que fecham a exposição e dão testemunho da perpetuação de uma arte e de uma tradição técnica bem enraizadas em Nápoles.

Trata-se de três bustos e de uma figura em corpo inteiro de grande interesse. O *Sant'Agostino confessore* [página 95] de Domenico Capozzi, executado em 1836, retoma inteiramente as iconografias barrocas, exceto a técnica, que mostra o refinamento um pouco frio dessas obras oitocentistas que beiram o academicismo. A *Sant'Anna con la Vergine bambina* [página 97] de Michele Pane, realizada em 1842, é uma obra-prima no gênero; de fato, a perícia do prateiro unida ao molde do escultor dá vida a uma belíssima composição, em que o panejo que envolve a meia figura de Sant'Ana torna-se uma verdadeira “obra de artista”, diferenciando-se na execução técnica de quase todas as execuções mais típicas da arte em prata napolitana. O cuidadoso contorno realista do pescoço e da cabeça da santa, que expressa as características da velhice ativa e de forma alguma decadente, apresenta ademais um grande valor artístico. O *San Pasquale Baylon* de Vincenzo Caruso, artífice em prata já lembrado como restaurador do busto de *Santa Candida* e colaborador de Luca Baccaro, foi realizado em 1845 e pode-se dizer que possui uma desenvolvida modernidade acadêmica, pelo tratamento das superfícies e pela maneira como reinterpreta a iconografia do santo, cuja expressividade é transmitida pelo brilho das superfícies que nada concedem às lembranças do barroco e apontam para uma nova concepção artística.

A escultura de corpo inteiro de *San Rocco* [página 105] foi feita a partir do desenho realizado em 1839 pelo escultor Ernesto Calì e transposta em prata por Mariano Florio, que a executou em 1856. Florio é um artífice em prata conhecido sobretudo pela produção destinada à mesa, como o refinado conjunto de talheres feito para os Pignatelli Cortez de Aragão e agora exposto no museu de Villa Pignatelli em Nápoles; nesta escultura, porém, ele manifesta sua aptidão também nos trabalhos de grandes dimensões. O santo está ajoelhado, apoiando-se com a mão esquerda num bastão reto, enquanto ergue os olhos ao alto e estende a mão direita aberta para baixo, onde está o cão com um pão na boca, seu atributo iconográfico específico entre os mais genéricos da manta com a concha, o alforje e o bastão, referentes aos peregrinos.

Destaca-se o uso do cobre e do bronze dourado para os acabamentos, que permite a união dos vários ângulos de visão da obra, a qual apresenta traços de uma cultura mais eclética do que acadêmica e se sobressai pela belíssima cabeça do santo.

A exposição se encerra com a preciosa escultura que representa *Santa Rita de Cascia* [página 107] de Luigi De Luca, encomendada no ano em que foi declarada padroeira de Nápoles, isto é, em 1928. É uma belíssima figura em corpo inteiro, que se aproxima das interpretações do *liberty* nos delicados movimentos dos braços e da cabeça curvada para frente, em direção do grande crucifixo que tem nas mãos, e que se expressam plenamente na base. Mas ganha autonomia do *liberty* graças à solidez plástica do corpo, simultaneamente ocultado e revelado pelas pregas do hábito monástico. Luigi De Luca foi o último artífice a trabalhar numa estátua em prata para a Cappella del Tesoro di San Gennaro e esta é a última estátua que foi encomendada pela Deputazione.

PAOLO JORIO

DIRETOR DO MUSEO DEL TESORO DI SAN GENNARO

A ARTE EM PRATA EM NÁPOLES

A arte em prata em Nápoles foi uma extraordinária expressão cultural e de costumes e, por quase duzentos anos, do final do século XVI à primeira metade do século XVIII, assumiu um notável significado histórico-artístico. A arte em prata partenopeia, de todo modo, tem origens muito antigas. Conhecida desde os colonos gregos, prosseguindo na época romana, ela sofreu um momento de ofuscamento por volta do começo do século IX. Deve-se à dinastia dos Anjou, em especial a Carlos I d'Anjou, a iniciativa de dar novo impulso à antiga tradição da ourivesaria (MUSCA, 2004, p. 354).

Os mestres provençais chamados a Nápoles foram empregados na confecção de cunhos e sinetes para a Casa da Moeda, na produção de vasilhames preciosos e, logo a seguir, na manufatura das preciosas ourivesarias sacras para as igrejas. No final do século XIII, Carlos II d'Anjou chamou à corte mestres do gabarito de Etienne Godefroy, Milet d'Auxerre, Guillame de Verdelay, Etienne de Bembar, Jean Flamande, Pierre e Gilbert de Trivelle, Martin de Verdelay e Bon d'Auxerre, a cujos méritos deve-se uma refinadíssima produção, culminando no maravilhoso *Busto Relicário de San Gennaro* [imagem abaixo], encomendado pelo próprio soberano em 1304 para a catedral de



**ETIENNE GODEFROY,
GUILLAME VERDELAY E
MILER D'AUXERRE**

*Busto relicário de
San Gennaro, 1305*

ouro, prata, pedras preciosas
e esmaltes

70,0 x 60,0 cm

Cappella del Tesoro di San Gennaro,
Nápoles

Foto: Solange Souza

Nápoles (CASTRIS, 1986, pp. 164-6). A contribuição desses mestres provençais determinou uma guinada na arte da ourivesaria não só de Nápoles e do sul da Itália, mas de toda a Europa. Multiplicaram-se as oficinas, com produção de altíssimo nível. Em 1347, a rainha de Nápoles, Joana d'Anjou, concedeu aos mestres artífices em ouro e prata o direito de eleger quatro mestres artífices por tempo determinado, que podiam convocar em assembleia os inscritos na Corporação dos Ourives, com a finalidade de se reunirem e discutirem os problemas da arte e da categoria. Apenas depois de cerca de um século, porém, que, sob o reinado dos aragoneses, foi-lhes reconhecida uma estrutura jurídica com plena autonomia (CATELLO, 1973, p. 34).

Ferrante de Aragão emitiu um verdadeiro Estatuto para a Nobre Arte dos Ourives, que foi ratificado, em 1505, por Fernando, o Católico, estatuto que então se manteve totalmente inalterado por mais de três séculos (ASSANTE, 1991, p. 218). O documento estabelecia as qualidades e a pureza do metal, decretando um custo mínimo, quatro *carlini*, para a prata a ser trabalhada. Estabeleceram-se também regras precisas para os mestres em prata e para os representantes da arte, pela primeira vez chamados de *cônsules*, cuja função consistia em apor o sinete da cidade a todos os objetos preciosos e em garantir, com a aplicação de seu instrumento de punção, que o título,¹ isto é, a qualidade do metal precioso, correspondia ao que era determinado pelas normas. Os *cônsules*, além de proceder à vistoria das oficinas, podiam aplicar multas aos mestres artesãos que estivessem fora das normas e o valor arrecadado era destinado aos pobres da Praça dos Ourives.

Outra forma de beneficência era o chamado *diritto del puntillo*:² uma espécie de taxa, no valor de dois *tornesi*, que os *cônsules* podiam cobrar pelas peças que receberiam a punção e o sinete, então distribuída entre os artesãos necessitados. Logo essa

1 “Define-se como título da prata de uma liga a relação entre o peso da prata pura ou fina contida na liga e o peso total da própria liga (p.ex.: para prata 925/ milésimos, entendem-se 925 gr. de prata pura contida em 1000 gr. de liga total). O título, ou seja, a concentração dos elementos presentes numa liga, é expressa em milésimos e quilates” (PINTON, 1999, p. 99).

2 Em 6 de abril de 1480, Fernando de Aragão estabeleceu as medidas que deviam ser utilizadas no reino; o decreto previa os seguintes valores para o ouro, prata e a seda: uma libra = 12 onças = 320,758999 gramas; uma onça = 30 *trappesi* = 26,729916 gramas; um *trappeso* = 20 *acini* = 0,890997 grama; um *acino* = 0,044550 grama. Para os diamantes e as jóias: uma onça = 130 quilates = 26,729916 gramas; um quilate = 4 grãos = 0,205615 grama; um grão = 16 décimo-sextos = 0,051404 grama; um décimo-sexto = 0,006425 grama. O título dos metais preciosos era expresso, até 1818, com a onça dividida em 24 quilates de 8 oitavos para o ouro e com a libra dividida em 12 onças de 20 esterlinas para a prata; depois de 1818 e como hoje, o título começou a ser expresso em milésimos. Em 1840, Fernando II promulga a lei métrica que entrou em vigor em 1º de janeiro de 1841, e a partir de 1861 torna-se obrigatório o sistema métrico decimal de pesos e medidas. No que se refere às moedas em uso, até 1784 as unidades de contagem mais utilizadas eram: o ducado (de prata), que valia 19,65824 gramas de prata fina e era equivalente a 5 *tari*, a 10 *carlini* e a 100 grãos = 4,3685 liras italianas, o *tari* (de prata) equivalia a 1/5 do ducado e a 20 grãos = 0,8737 lira italiana; o grão (de cobre) equivalia a 1/20 do *tari* e a 1/10 do ducado = 0,437 lira italiana; o *carlino* (de prata) equivalia a 1/2 *tari* e, portanto, a 1/10 do ducado e a 10 grãos = 0,4368 lira italiana. De 1784 a 1814, o ducado de 100 grãos passou a 4,2487 liras italianas; essa última subdivisão, estabelecida pela lei de 14 de agosto de 1814 e confirmada pela lei de 20 de abril de 1818, vigorou legalmente até 1861. Com o Régio Decreto de 17 de julho de 1861 o valor do ducado foi fixado em 4,225 liras italianas, e em 1990 o valor (estimado) era de cerca de 25 mil liras italianas. (MARTINI, 1883; ROSSI, 1987, pp. 191-192)

arrecadação cresceu a ponto de permitir a fundação de montepios e caixas de poupança para os artesãos pobres; no caso destes últimos, o dinheiro podia ser usado pelas viúvas e filhas “virgens” (CATELLO, 2005, p. 11).

Foi durante o período do vice-reino, porém, que a arte em prata explodiu em Nápoles, com um desenvolvimento tão importante que levou a duas medidas históricas: o vice-rei cardeal Antonio Zapata, em 1621, emitiu um decreto determinando que todos os artífices em prata em Nápoles e no raio de quarenta milhas ao seu redor submetessem suas peças ao punçãoamento perante os cônsules; em 1683, o vice-rei Gaspar de Haro, marquês de Carpio, determinou que as atividades dos ourives se concentrassem numa área da cidade, nas proximidades da Igreja do Carmo e da Praça do Mercado, a pretexto de supervisionar o material precioso. Na verdade, a finalidade era controlar o peso político crescente dessa nova classe.

A decisão do marquês de Carpio se enquadrava num programa de intenso combate ao banditismo e, dessa maneira, fazia parte de uma série de iniciativas voltadas para o controle do território. Assim foi que ele deu impulso a uma zona da cidade, conhecida como *dos Ourives*, existente ainda hoje e que já nos inícios do século XVII contava com 350 oficinas, com atividades cada vez mais florescentes, capazes não só de produzir artefatos de grande valor, mas, acima de tudo, de criar uma fértil escola de artesãos e de artistas. Os conventos e igrejas da Nápoles seiscentista tinham uma profusão de objetos de prata, candelabros, preciosos artefatos de uso litúrgico, estátuas de santos padroeiros, crucifixos e cálices, graças a uma clientela rica como o clero, que se tornou mais poderoso após a Contrarreforma (MATTEI, 1979), mas também graças ao povo que, movido pela fé, despendia somas notáveis. Basta pensar que apenas os conventos em Nápoles possuíam pratarias no valor de oito milhões de ducados (ABBATE, 2002).

Evidentemente, a produção em prata não se limitava aos objetos litúrgicos e estátuas de prata que, logo após a peste de 1656, tiveram grande incremento para os votos do povo. A aristocracia também contribuiu para o florescimento de mestres artesãos e para a produção de objetos em prata de grande importância artística. As encomendas eram suntuosas e às vezes extravagantes, visto que possuir artefatos de prata significava “ostentar” uma posição social elevada.

No século XVII, 70% da prata importada pela Espanha eram trabalhados em Nápoles e exportados não só para todo o reino, mas para toda a Europa. A produção napolitana em prata atingia tais volumes que, para garantir a qualidade e a autenticidade, o vice-rei Francesco Benevides, conde de Sant’Esteban, emitiu em 19 de agosto de 1690 a regulamentação LVII “De Monetis”, em vigor até a abolição das corporações



GIAN DOMENICO VINACCIA

*Frontaleira do altar-mor da
Capela de San Gennaro, 1695*

prata

Cappella del Tesoro
di San Gennaro, Nápoles

Foto: Solange Souza

dos ourives, determinada por Gioacchino Murat em 1808, que assinalou uma etapa importante na história da marcação dos artefatos de prata napolitanos.³ A regulamentação estabelecia, antes de mais nada, que “os trabalhos devem ser de 10 onças de prata de copela e 2 onças de liga para cada libra e devem ser marcados com três marcas, isto é, uma com o nome e sobrenome do artífice que faz o trabalho, outra do cônsul com o ano em que foi feito o dito trabalho e a outra da Rua dos Ourives, contendo uma coroa e sob ela a data, marcas que deverão ser feitas na presença e na oficina do cônsul anual” (CATELLO, 1996).

Nas oficinas dos séculos XVII e XVIII, a arte era transmitida de pai para filho e muitas vezes os anos e anos de aprendizagem não bastavam para se tornarem “mestres”, mas são muitas as célebres famílias de artesãos em prata, como os Treglia, Avitabile, Bonacquisto, Carpentiero, Del Giudice, que doaram a Nápoles autênticas obras-primas. O que, porém, tornou único o fenômeno da arte em prata napolitana foi a feliz união entre a sensibilidade plástica de grandes escultores e a perícia técnica dos mestres em prata. Com efeito, estes tiveram seus modelos nos mais importantes escultores e arquitetos da época, como Naccherino, Fanzago, Finelli, Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, e também em pintores da estatura de Luca Giordano e Francesco Solimena (CATELLO, 1982, pp. 45-62).

Artistas como Gennaro Monte, Gian Domenico Vinaccia, Domenico Marinelli e Matteo Treglia foram criadores de autênticas joias universais da arte. A estátua de *San Michele Arcangelo* [Imagem ao lado] é um exemplo da síntese perfeita entre pintura, escultura e arte em prata. Realizada em 1691, com desenhos do escultor Lorenzo Vaccaro e transposta em prata por Giovan Domenico Vinaccia, ela foi encomendada pela Confraria dos Setenta e Dois Sacerdotes da paróquia de San Gennaro all’Olmo, para cumprir uma promessa que fora feita por ocasião do terremoto de 1688. A obra, que conjuga uma magnífica qualidade escultórica e uma extraordinária técnica de ourivesaria, foi, de fato, doada à Capela de San Gennaro e hoje está exposta no Museo del Tesoro di San Gennaro.

³ *Atti della Giornata di studio per la Puglia*. Bari: Schena Editore, 2007.



**GIAN DOMENICO VINACCIA
E LORENZO VACCARO**

San Michele Arcangelo, 1691
[São Miguel Arcanjo]

prata, bronze, bronze dourado
e cobre dourado

190,0 x 105,0 x 82,0 cm

Museo del Tesoro
di San Gennaro, Nápoles

Foto: Museo del Tesoro di San Gennaro
por gentil cessão da Deputazione

Outra obra de altíssimo valor, *As quatro partes do mundo*, um centro de mesa em prata, que o conde de Sant’Esteban encomendou em 1692 a Lorenzo Vaccaro para doá-lo ao rei Carlos II, tornou-se célebre não só pela sua beleza, mas também pelo seu altíssimo custo de 95 mil ducados, e agora está conservada na catedral de Toledo. A magnífica fronteira de prata do altar-mor da Capela de San Gennaro [Imagem página 30], moldada por Domenico Marinelli e executada em prata pelo artífice Gian Domenico Vinaccia, de Massa Lubrense, na província de Nápoles, é provavelmente uma das obras-primas em prata mais importantes do mundo e atesta a colaboração entre grandes artistas da época. A fronteira, que reevoca o Translado dos ossos de San Gennaro de Montevergine a Nápoles, ocorrido em 13 de janeiro de 1497, foi iniciada em 1692 e concluída em 1695.

Em meados do século XVIII, a produção em prata na região de Nápoles sofreu uma inflexão, devido ao surgimento da moda das chinesices e, em especial, da difusão da porcelana, introduzida em 1734 por Carlos de Bourbon.

A Real Fabbrica de porcelana de Capodimonte resulta justamente de uma iniciativa do rei espanhol. Graças à obra dos trabalhadores, que uniram domínio técnico e sensibilidade artística derivada das antigas tradições locais, produziram-se peças de porcelana de beleza e qualidade superior às de Meissen (MARRONE, 1984, pp. 28-269).

A argila utilizada, importada da Calábria (Fuscaldò e Porghelia), permitia a confecção de uma massa “macia”, devido à ausência de caulim, e a obtenção de uma maravilhosa cor branca, translúcida e de granulação finíssima. O esmalte empregado era muito denso e gerava efeitos de luz uniforme, com tons cromáticos muito delicados.

Os objetos produzidos, representando pássaros, animais silvestres, grupos de pessoas, eram muito originais. Tratava-se de uma produção artística que se distinguia das suas contemporâneas pela elegância das figuras e pelo refinamento das cores, em especial nas séries florais. Em pouco tempo, a porcelana de Capodimonte ganhou fama na Europa (ROMANO, 1959, p. 26). A inflexão, porém, foi realmente leve e limitada no tempo, pois a demanda por pratarias veio sobretudo da nova classe burguesa, fosse por espírito de emulação da aristocracia, fosse por razões de investimento.

Em 1798, Fernando IV, para aumentar as reservas do Reino em vista da aliança com a Inglaterra e da iminente guerra contra a França de Napoleão, emitiu um decreto determinando a venda de todas as pratarias de uso litúrgico ou ornamental, para destiná-las à fundição nos fornos da Casa da Moeda; foram poupados apenas os objetos em prata da capela do Tesoro di San Gennaro e dos santos padroeiros de “cada lugar” (COLLETTA, 1837).

Em 1808, ano em que o Reino meridional passou de José Bonaparte a Joaquim Murat, este implantou novos dispositivos na regulamentação da arte, abolindo a corporação dos artífices em prata e introduzindo em suas obras a marca com a cabeça da sereia Partênope vista de frente (RUSSO, 2007, p. 35).

Em 1815, os franceses, deixando o Reino, despojaram as igrejas de todos os objetos em ouro e prata que haviam restado, poupando apenas – e novamente – a Capela de San Gennaro. Dezesete anos depois, acrescentou-se a letra “N” somente para as manufaturas executadas no Reino de Nápoles e, a partir de 1839, Fernando II determinou que a cabeça de sereia fosse substituída por uma cruz para as obras litúrgicas. Essas disposições permaneceram inalteradas até a unificação da Itália. Após a primeira metade do século XIX, porém, com a mudança das tecnologias e a introdução de novas máquinas de produção em série, a grande estação da arte napolitana em prata, de tradição barroca, rococó e do início do neoclassicismo, podia-se dizer encerrada (CATELLO, 1996).

As técnicas

Pelo que é possível reconstituir, as oficinas dos artífices em prata eram semelhantes em quase todos os centros da Itália, geralmente caracterizando-se por uma plataforma de trabalho, com uma bancada destinada à execução de pequenos objetos, e paredes onde ficavam ferramentas de toda espécie: pinças, morsas, bigornas, martelos de diversos tipos, buris e cinzéis.

A isso acrescentavam-se moldes em gesso, como mãos, pastorais etc., às vezes de certo interesse escultórico. Em algumas oficinas também havia tornos, peneiras, prensas, laminadoras e, num canto, a fornalha, utilizada para diversos fins: desde a fundição e a douração até o aquecimento da lâmina para trabalhar a chapa. A prata em estado puro, chamada “prata de copela”, não podia ser trabalhada devido ao seu excesso de ductilidade. Por causa dessa sua característica, era necessário amalgamá-la com cobre, que conferia dureza e determinava a qualidade do “título”. Este era menor nos objetos executados em fusão e não em chapa, técnica que demandava maior ductilidade. As principais técnicas de produção, rotineiramente aplicadas pela oficina do artesão em prata, eram o repuxado [*sbalzo*] e o cinzelamento, a incisão, a limagem, a martelagem, a perfuração e o *cut-card* (FRANCHI, 2005), a fundição com cera (à *cire perdue*) ou areia jateada, a esmaltagem, o nigelo.

Repuxo e cinzel

O repuxado e o cinzelamento em ourivesaria normalmente aparecem combinados. O repuxo é feito no verso da chapa previamente desenhada, criando um baixo-relevo, enquanto o cinzelamento se realiza na parte da frente, para definir a forma previamente esboçada pelo negativo.

As operações de repuxado e cinzelamento se dão utilizando uma barrinha de aço de ponta rebotada, arredondada ou biselada (a forjadura específica depende da natureza da marca que será produzida na chapa), devidamente manejada pelo artesão. O cinzelador bate nessa barrinha com um martetele (um martelo especial de cabo longo e fino). Com uma martelagem constante, a hábil mão do artesão guia o cinzel.

A percussão do ferro sobre a lâmina produz o lavor de relevo plástico ou de definição da forma, graças à maleabilidade da chapa posta numa bancada de trabalho. Geralmente essa bancada tem um formato semiesférico e sobre ela aplica-se uma camada de piche como superfície de apoio. O cinzelador pode manipular a lâmina graças à natureza especial do piche, comparável a uma espécie de resina que endurece após o aquecimento, conservando um equilíbrio perfeito entre resistência e maleabilidade.

O formato semiesférico da estrutura onde fica o piche, apoiada sobre uma base circular, ademais permite que o operador gire o artefato, assim operando sobre toda a superfície e em todos os detalhes dos volumes, garantindo dessa maneira um controle constante da complexa lavra. A operação de cinzelamento também é necessária para dar acabamento aos objetos previamente fundidos, com a finalidade de ressaltar os detalhes obtidos na modelagem anterior (FRANCHI, 2005).

Incisão

A incisão é uma técnica totalmente diferente do repuxado e do cinzelamento, embora também seja utilizada para decorar as superfícies das chapas, mas com marcas gráficas

em vez dos volumes plásticos obtidos com as outras duas técnicas. Executada com instrumentos pontiagudos ou cortantes chamados buris, a incisão consiste em obter figurações e decorações por meio da remoção do metal. Por sua característica peculiar de obter grafias complexas, ela é usada tanto em grandes objetos de prata quanto em peças miúdas de ourivesaria, usualmente em engastes de anéis e medalhões.⁴

Martelagem

Pelo termo martelagem (ou moldagem da chapa com martelo), entende-se o procedimento que permite forjar manualmente uma chapa, isto é, moldá-la e conferir-lhe forma e volume. Nos objetos volumosos, essa técnica permite obter a construção de estruturas de grandes dimensões – como no caso de estátuas de prata –, e deve ser considerada uma técnica de rara habilidade, visto que somente um complexo conhecimento da natureza do metal e uma longa prática constante e duradoura permitem empregá-la com destreza (FRANCHI, 2005).

Limagem

A lima é um dos instrumentos básicos na oficina do ourives em ouro e prata. Pode-se contar cerca de vinte tipos de limas, cada qual com forma e finalidade próprias. O instrumento é utilizado para dar acabamento às superfícies, alisá-las após a operação de martelagem, dar acabamento a elementos fundidos antes da montagem, definir formas usando-a como ferro de escultura. É frequente, em alguns objetos de prata, notar as marcas de limagem, quando o instrumento foi utilizado para imprimir uma marca de natureza estética (FRANCHI, 2005).

Perfuração e *cut-card*

A técnica de perfuração geralmente é utilizada na ourivesaria para criar motivos decorativos em chapas de ouro e prata. Os dois procedimentos mais usados são a perfuração vazada e a perfuração revestida. No primeiro, cria-se um vazio passante e tem-se um efeito similar ao rendado. É preciso dar especial atenção ao acabamento das margens dos orifícios, que não podem ser cortantes. Limas e cinzéis são utilizados para a eliminação das rebarbas, deixando os contornos arredondados. Na perfuração revestida, aplica-se por pressão uma chapa metálica lisa no vazio criado pela perfuração vazada. Tem-se uma evolução da técnica de perfuração no método do *cut-card*, nascido na segunda metade do século XVII. Este consiste na aplicação de alguns elementos “recortados” sobre um fundo de metal. Tal decoração, executada segundo métodos precisos, requer grande habilidade na prática de soldagem, pois a liga de solda, nos pontos de união, não pode invadir os espaços poupados pela perfuração (FRANCHI, 2005).

⁴ Associazione Progetto Museo (F.A.). Nápoles, 2002.

Fundição

É uma técnica antiquíssima, na qual os artesãos em prata mostram especial perícia. Ela consiste em extrair de um molde de argila uma forma de gesso chamada “aos pedaços”, por ser composta de partes desmontáveis, para que se possa abri-la e extrair o original. Espalmando uma fina camada de cera líquida sobre as superfícies internas da forma e recompondo-a, obtém-se o molde em cera, oco por dentro. Depois de retirá-lo, o molde em cera recebe acabamento, pois, quanto mais perfeito, melhor será o resultado final.

A cavidade da cera é preenchida com material refratário, composto de uma mistura de gesso e pó de tijolo chamada “luto” (“lama”), e preparada para a fase seguinte com a inserção de pequenos pregos, as “armaduras”, e finos bastõezinhos de cera, os “respiradouros”, que permitem a saída do ar. Terminada essa fase preparatória, procede-se ao revestimento do molde com a “lama” e, depois de deixá-lo secar ao ar, ele é levado ao forno. Com o uso das armaduras, unindo a massa interna de “lama” à massa externa, impede-se que, depois de derretida a cera, ocorram deslocamentos que poderiam comprometer o trabalho.

Pela “boca de entrada” feita especialmente para esse fim, insere-se a prata, que então ocupa o lugar do molde de cera, preenchendo todos os interstícios. Depois quebra-se a massa externa de “lama” e completa-se o trabalho com os cinzéis.

PAOLO JORIO

O MUSEO DEL TESORO
DI SAN GENNARO

Quando, num dia de novembro de 2006, acompanhei Dino Risi (premiado diretor e roteirista italiano), então nonagenário, pelas salas do Museo del Tesoro di San Gennaro, onde apresentaríamos à imprensa a versão restaurada de seu filme *Operação San Gennaro*, o diretor confessou, num cândido sorriso, que jamais estivera em Nápoles antes de rodar aquele filme que viria a ser parte da história do cinema italiano.

Apesar disso, talvez inconscientemente, Dino Risi, mais do que qualquer outro, havia conseguido encerrar num filme a essência da relação do povo napolitano com San Gennaro e a eterna devoção que os napolitanos nutrem pelo seu santo padroeiro.

Passeando entre as maravilhas expostas no nosso museu, captei o olhar surpreso e emocionado do diretor milanês, consciente de que se encontrava pela primeira vez diante do verdadeiro tesouro de San Gennaro, muito diferente dos objetos brilhantes, mas falsos, utilizados nas cenas do seu filme. A sua curiosidade quase infantil foi saciada somente quando lhe descrevi com riqueza de detalhes cada obra-prima exposta e sua história. Os rubis, as esmeraldas e os diamantes cintilantes, encastoados no ostensório doado pela rainha Maria Teresa da Áustria e magistralmente executado em 1837 pelo ourives De Angelis, os camafeus de coral aplicados com a malaquita sobre a píxide de ouro doada pelos Saboia em 1931, os desenhos em baixo-relevo em ouro puríssimo no cálice doado pelo papa Pio IX em 1849 e as inúmeras outras obras-primas extraordinárias expostas naquelas salas, provavelmente tornaram-no ainda mais consciente de que o filme contara uma história secular que não podia ser relegada a um canto do folclore, como tantas vezes acontece. Com efeito, séculos e séculos de dinastias, de autoridades togadas, de carestias, de guerras e eventos trágicos jamais alteraram a relação especial entre os napolitanos e San Gennaro: na verdade, até a reforçaram. Não poderia ser de outra maneira se considerarmos que a belíssima Cappella del Tesoro di San Gennaro, no interior da catedral, joia universal da arte, nasceu graças a um voto da cidade.

Em 1526, Nápoles se encontrava devastada pela guerra entre a França e a Espanha, pela peste e por uma terrível erupção do Vesúvio, e os napolitanos, já extenuados, fizeram a San Gennaro a promessa de que, se pusesse fim àqueles flagelos, construiriam em sua homenagem uma capela maior e mais suntuosa do que a que já existia numa estreita ala da catedral. As súplicas ao bispo mártir surtiram os efeitos esperados e então decidiu-se que a execução seria confiada aos representantes dos Sedili, o antigo governo da cidade, que formaram um comitê de assessoria, incumbido de construir a nova capela com o dinheiro doado pelo povo e com os enormes recursos financeiros, postos à disposição pelas famílias nobres integrantes do comitê.

Assim nasceu a Deputazione della Cappella di San Gennaro [Detalhes nas páginas 38/39], uma instituição laica ainda hoje existente, que construiu a capela, conservou as



**Fachada da Cappella
del Tesoro di San Gennaro**
Cappella del Tesoro di San Gennaro,
Nápoles

Foto: Solange Souza

ampolas sagradas com o sangue de San Gennaro, tomou sob sua guarda as inúmeras doações que desde 1305 eram destinadas ao santo e, acima de tudo, encomendou muitas obras-primas para a decoração da própria capela. Formou-se assim um dos tesouros mais importantes do mundo que, graças à Deputazione, ainda hoje em dia se conserva incólume. Muitas das obras-primas expostas, de fato, foram salvas e preservadas dos contínuos saques e expropriações da época, conseguindo chegar ilesas até nós, testemunhas de uma história exemplar de finíssimo artesanato que vem desde o século XIV. Hoje é possível admirar essas obras de arte únicas no mundo no Museo del Tesoro di San Gennaro, que abriga um itinerário de sete séculos de doações feitas por papas, imperadores, reis, rainhas e homens ilustres.

Mas o museu, aberto há dez anos, não é apenas um local onde é possível presenciar ao vivo o extraordinário testemunho da grande história da arte manufatureira e da ourivesaria em ouro e prata de Nápoles, mas é também e principalmente uma central de eventos para a valorização e promoção do território que tem precisamente em San Gennaro o epicentro da história napolitana. É um centro espiritual com o qual se identificam mais de 25 milhões de devotos do santo padroeiro de Nápoles espalhados pelo mundo, mas também um ponto de referência artístico-cultural porque a arte que se desenvolveu ao redor da figura do santo é sem precedentes. O modelo do Museo é moderno e flexível, baseado na essencialidade e capaz, de apresentar núcleos de objetos sempre diferentes.

**Interior da Cappella
del Tesoro di San Gennaro**

Cappella del Tesoro di San Gennaro,
Nápoles

Foto: Solange Souza



Um percurso artístico, cultural, cronológico único no mundo, que representa um extraordinário testemunho da história da arte manufatureira e da ourivesaria em ouro e prata de Nápoles entre os séculos XIV e XX. As obras estão reunidas por tipologias, favorecendo um efeito cenográfico de conjunto, ressaltado ainda pela sábia iluminação que exalta a cintilação do metal sem afetar o seu valor plástico. Um museu emocional, portanto, um fascinante itinerário que permite ao visitante admirar os principais testemunhos da arte em prata napolitana e usufruir os ambientes discretos e apartados da sacristia.

O percurso se articula ao longo de salas onde estão apresentadas diversas tipologias de objetos: desde os de uso litúrgico diário – como cálices, píxides, candelas – aos paramentos de altar propriamente ditos, até as estátuas e os bustos relicários que – típica expressão da devoção direta e espontânea do povo – eram levados em procissão durante determinados festejos, com a presença de grandes multidões, prontas a pedir a intervenção do santo a fim de afastar calamidades, pestes e carestias.

O extraordinário e exclusivo patrimônio artístico-cultural exposto no Museo del Tesouro di San Gennaro é enriquecido por obras-primas de rara beleza e inestimável valor, doados principalmente por soberanos. De fato, foram numerosas as dinastias que reinaram em Nápoles ou se hospedaram na cidade partenopeia e, no decorrer dos séculos, deixaram traços visíveis de sua passagem por meio de dons preciosos.

PÁGINAS SEGUINTES

Cappella dell'Immacolata

Cappella del Tesoro di San Gennaro,
Nápoles

Foto: Solange Souza





A Capela da Imaculada, a antessacristia e a sacristia da Cappella del Tesoro di San Gennaro, fechadas ao público por mais de quatro séculos, finalmente tornaram-se acessíveis graças ao percurso pelo museu. Depois de visitar as suas salas de exposição, é, de fato, possível ter acesso a esses espaços, que ao longo dos séculos estiveram, em todos os seus detalhes, sob os cuidados da Deputazione.

A Capela da Imaculada

Rica em ornatos de estuque e finos mármore, a partir de 1663 a capela foi decorada com afrescos por Luca Giordano, mas o grande pintor napolitano não levou a cabo o trabalho, depois concluído por Giacomo Farelli, um de seus melhores discípulos, que após a sua assinatura na imagem central da *Immacolata Concezione* [imagem páginas 40/41]. O ciclo de afrescos articula-se numa série de espaços delineados por uma das mais extraordinárias decorações em estuque realizadas em Nápoles durante o século XVII. As nervuras das abóbodas são formadas por sucessões de anjinhos, de bastos cabelos encaracolados, que se apresentam de frente, mostrando corpos plenos e torneados, verdadeiras obras-primas dos decoradores Andrea Falcone e Giovan Battista D'Adamo. Antes da última restauração de 2002, o forro da capela parecia ser branco; durante as obras de restauração, porém, afloraram resíduos dourados, razão pela qual se decidiu remover o reboco branco, aplicado provavelmente numa reforma do século XIX, assim recuperando os ornamentos originais, feitos precisamente com pó de mármore e estuque dourados.

Sobre o altar, está colocada a pintura em cobre com a *Cura da possuída*, executada por Massimo Stanzione em 1643, a qual inicialmente deveria substituir uma primeira versão, num dos altares da Capela do Tesoro di San Gennaro, feita por Domenico Zamperi, dito Domenichino, jamais concluída devido à sua morte súbita. Mais tarde, por volta de 1840, a versão original e inacabada de Domenichino voltou a ocupar seu lugar na Capela, enquanto a segunda versão, obra do cavaleiro Massimo Stanzione, foi transferida para a sua atual localização.

Diante da pintura de Stanzione foi colocada uma recente aquisição da Deputazione, uma pintura em tela de Pacecco de Rosa representando San Gennaro que intercede junto à Imaculada, enquanto num canto ao fundo aparece um trecho de Nápoles, com o mar e o Vesúvio fumegante.

Ao que parece, a Capela da Imaculada sempre abrigou um oratório¹ ornamental do século XVIII, com um pequeno Menino Jesus e outras estatuetas de anjinhos entalhadas em madeira de timo. A natividade dos séculos XVII e XVIII é “um extraordinário exemplo de elemento de devoção familiar de grande beleza, extrema elegância e grande valor artístico inserida no circuito do Museo del Tesoro di San Gennaro” (CERINO, 2005).

1 *Scarabattola*: Também no masculino *scarabattolo*, termo utilizado no século XVII para designar um oratório envidraçado, que expõe imagens e objetos sacros, em especial imagens de presépio.

A beleza dessas sacristias é determinada não só pelas preciosas decorações e ornamentações, mas também pela atmosfera própria que se respira nos diversos ambientes, cada um decorado com materiais diferentes: é como percorrer as oficinas de três artesãos, expondo obras de lavras distintas. Depois da riqueza plástica da Cappella del Tesoro di San Gennaro na abóbada, destacam-se na antessacristia os afrescos na abóbada feitos pelos pintores Francesco e Nicola Rossi em 1744. Uma técnica muito próxima à dos chamados quadraturistas napolitanos², que encontra grande riqueza de exemplos no Arquivo Histórico do Banco de Nápoles; eles apresentam o homem como protagonista simbólico da sua história num palco ideal, tendo como adorno cenografias e bastidores teatrais. O esplêndido lavabo em mármore, executado em 1615 por Francesco Valentino, foi posteriormente enriquecido por um casal de golfinhos desenhados pelo escultor Dionisio Lazzari em 1668. As pinturas nas paredes foram realizadas em 1742 pelo pintor Vincenzo Fato, da Apúlia, e representam O hidrópico, A ressurreição de Lázaro, O cego de nascença e As bodas de Canaã.

A *Sacristia de Luca Giordano* é, por sua vez, inteiramente revestida por armários desenhados pelo mesmo Lazzari, executados para guardar o *Tesouro* e os aparatos litúrgicos. Os afrescos dos cobres acima dos armários, com a *Virgem Maria*, *São José*, *Sant'Ana* e *São Joaquim*, são de 1668, obra de Luca Giordano que executou também duas peças ovais em cobre: o *Calvário* e o *Getsêmani*. Outros quatro óvalos em cobre, o *Nascimento*, a *Epifania*, a *Disputa* e a *Circuncisão*, foram pintados por Vincenzo Fato em 1742. Por fim, os últimos óvalos, a *Trindade* e a *Anunciação*, são em tela, feitos por Paolo de Maio.

Deve-se notar a requintada e elegante decoração da abóbada branca, com os sinuosos telamões em estuque, obra do escultor Andrea Falcone (1668), que culminam no centro do forro da sacristia num afresco de Luca Giordano, representando San Gennaro, onde desponta a rara assinatura do próprio autor, Jordano F. [“Jordano Fecit”]. A restauração reconstituiu a antiga luminosidade da cornija desse afresco, que aparecia em branco, mas é totalmente dourada.

A cópia restaurada do filme *Operação San Gennaro* então foi exibida nas salas do Museo del Tesoro di San Gennaro. Dino Risi declarou que jamais imaginara que seu filme permaneceria para sempre no imaginário coletivo.

² Nota do editor: *Quadratura* refere-se à pintura em afresco que representa uma pintura fictícia. O termo provavelmente deriva da operação preliminar da “quadrícula” que o artista realiza sobre a superfície a ser pintada. A *quadratura* se desenvolveu especialmente a partir da segunda metade do século XVI devido à exigência de decorar grandes murais no interior de igrejas, palácios, vilas e de superar os limites arquitetônicos reais por meio de técnicas ilusionistas que ampliavam indefinidamente o espaço. CHAPARRO, Gema Gómez; MUÑOZ, M^a. Antonia Zalbidea; PIÁ, Inmaculada Cleavel. *Los Lunetos de la iglesia de los Santos Juanes: su proyección arquitectónica y su ejecución pictórica*. Arché Publicación del Instituto Universitario de restauración del Patrimonio de la UPV. Número. 2, 2007, p. 41. (Tradução livre)

PAOLO JORIO

UM POVO DE
SANTOS DE PRATA

Há um tempo suspenso entre as certezas, entre a paz da alma e o inquieto viver, entre a escuridão das velas e a luz da arte, entre o sol e a noite, entre o que foi e o que jamais será, entre a esperança e o desespero, entre a vida e a morte. Há um local único no mundo, um local da alma, onde o sagrado se funde com o profano, onde tudo é o contrário de tudo, o subterrâneo se confunde com os tons fortes das cores da luz e não só metaforicamente. Esse tempo suspenso e esse local da alma têm um nome: Nápoles!

Alguém tentou me convencer de que se trata simplesmente de contradições genéticas, de características que já são congênitas de um povo afeito, por sobrevivência, a afirmar e a renegar a si mesmo. Mesmo tendo provavelmente um substrato de verdade, a afirmação é, em todo caso, simplista porque não leva em consideração, também por mera ignorância ou apenas por superficialidade, o aspecto antropológico, nem a conformação geofísica da cidade. Sem dúvida é verdade que os napolitanos tiveram de se adaptar e sobreviver a diversas dominações, mas também é verdade que esse povo nasceu sobre o fogo incandescente do magma do Vesúvio, e não só metaforicamente, assim, de um lado, trazendo dentro de si o mistério da energia vulcânica, imprimindo uma ação explosiva que provém com força do centro da terra, e, de outro, uma potência implosiva que necessariamente deve resfriar, solidificar, sedimentar a incandescência dos materiais. Nos equilíbrios instáveis da própria natureza, sintetizados nesse local geográfico pelo aspecto paradisíaco com o azul do mar, o sol, a beleza insuperável das costas e das ilhas e pelos círculos infernais magmáticos sobre tudo o que parece languidamente acomodado, o napolitano não descobriu um modo de sobreviver, mas sim procurou o modo de viver, encontrou o verdadeiro sentido da vida.

Uma civilização antiga sempre em equilíbrio entre o movimento telúrico e os desmoronamentos dinásticos, mas que conseguiu encontrar paixão, entusiasmo, criatividade, inteligência, vida entre o sol esplendoroso e a escuridão da noite profunda, assimilando e externando aparentes contradições, mas que representam o verdadeiro equilíbrio entre os elementos em contínuo movimento. Uma escritora francesa de origem suíça, Anne-Louise Germanie Necker, baronesa de Staël-Holstein, conhecida pelo nome de Madame de Staël, escreveu que *essa área era a região do universo onde os vulcões, a história, a poesia mais traços deixaram*. E tinha razão! Uma enorme erupção de caráter explosivo formou uma paisagem deslumbrante, um anfiteatro sobre o mar onde está assentada Nápoles, a que o filósofo alemão Walter Benjamin deu o cognome de *a cidade porosa*. Uma cidade que, como uma esponja, absorve, enxuga, se dilata, se encharca, entendida como uma unidade de homens e de pedras, onde nenhuma forma, social ou arquitetônica, é concebida em caráter definitivo. Há uma efemeridade perene, um contínuo devir, um transitar de um estado ao outro que é justamente o contrário de um todo concluído. Por outro lado, como se poderia pensar que há algo de definido e de definitivo numa terra onde, de um dia para outro, surgiram e desapareceram praias, formaram-se novos

montes, mares e ilhas, lagos encastoados, enseadas submersas e cidades como a antiga Baía ou o templo dedicado a Serápides em Pozzuoli, onde o tufo amarelo napolitano tornou-se o material com o qual foram edificadas as habitações, os castelos, cemitérios, muralhas, onde foi cavado o primeiro aqueduto do mundo.

A estratificação cultural e arquitetônica da cidade partenopeia, porém, não é fruto apenas de um jogo natural das coisas, mas também da vontade dos napolitanos de não querer apagar suas raízes e seu passado, vontade talvez inconsciente, mas tão evidente no sagrado e no profano. Basta entrar no antigo coração da cidade em via San Gregorio Armeno, uma rua realmente singular e intrigante, como tantas coisas napolitanas, para descobrir tudo isso. Nessa ruela curta e estreita que liga os antigos decúmanos gregos, Spaccanapoli e Via dei Tribunali, parece estar sintetizada toda a história de Nápoles, desde sua criação até os dias de hoje. Cada canto, cada pedra, nos mostra a cidade nobre e a cidade plebeia. Bem no alto dessa rua, junto ao bulício do coloridíssimo mercado dos pórticos de via Tribunali e sob a antiga igreja de San Lorenzo, as escavações trouxeram à luz o núcleo da cidade grega, a Neápolis, a Cidade Nova, e, graças a um processo de estratificação único no mundo, hoje é possível ler a história milenar da cidade: do primeiro assentamento grego à cidade romana com o mercado de peixes e a casa de pães, da cidade medieval dos Anjou à dos Aragão e depois dos Bourbon. Uma cidade sobre a outra: em seis ou sete metros estão condensados mais de dois mil e quinhentos anos de história.

Tudo parece nos conduzir à essência das raízes de Nápoles, mas, para entender plenamente a importância dessa ruela, ainda falta uma pequena peça, pois essa rua acolhe uma antiga tradição cultural. Com efeito, San Gregorio Armeno é, acima de tudo, a rua do presépio popular napolitano, essa extraordinária expressão artística partenopeia que desde o início do século XIV modelou, esculpiu, criou os pastores representando o nascimento de Cristo. Ainda hoje, as antiquíssimas paredes dessa rua, que viram nascer e florescer a arte do presépio, perpetuam a tradição secular dos artistas que deram rosto e vida a incontáveis “personagens” e que animaram os fabulosos “escolhos” (as cenografias de cortiça e musgo) do século XVIII.

Percorrer as vielas escuras do centro antigo de Nápoles é como viajar por uma galeria de personagens caros à tradição partenopeia, mas pertencentes por direito ao universo da arte, pois fazem parte essencial da extraordinária intensidade artística que a cidade partenopeia sempre produziu. A escultura em madeira em Nápoles, de fato, se impôs como arte autônoma, destacando-se do espaço perspectivo e ilusório da pintura e da imobilidade da escultura e dos baixos-relevos de mármore e, no século XVII, tornando-se capaz de dar vida e forma aos policromáticos personagens inseridos num espaço bem definido: o presépio, cuja origem deve ser procurada, antes de mais nada, na contraditória psicologia partenopeia. Tudo como se fosse um filme e numa panorâmica, com formas, cores, pesquisas cenográficas e espaciais,

**GIUSEPPE E
GENNARO DEL GIUDICE
E GIUSEPPE SANMARTINO**

Tobiolo e l'angelo, 1797
[Tobias e o anjo]

prata fundida, repuxada
e cinzelada, bronze dourado

177,0 x 105,0 x 76,0 cm

Museo del Tesoro di
San Gennaro, Nápoles

Foto: Museo del Tesoro di San Gennaro
por gentil cessão da Deputazione



mas também roupas refinadas, ornamentadas com rendas, ouro, prata e ourivesarias preciosas. O presépio napolitano dos séculos XVII–XVIII inseriu o evento sagrado do nascimento de Jesus no âmbito profano de uma cidade cosmopolita, luminosa e pitoresca, como era a Nápoles da época. Uma fotografia tridimensional de uma capital com as cores e as pessoas que povoavam as vielas e as ruas, a vida pulsante das praças, os mercados ao ar livre ricos e coloridos. Uma sobreposição cultural sem precedentes, que se soma à sobreposição arquitetônica da cidade.

É uma arte que depois evolui, refina-se, integra-se com um outro processo artístico que apenas na aparência está desvinculado dela: a arte em prata e ouro. Era precisamente no antiquíssimo armazém da via San Gregorio Armeno que, no século XVIII, ficava a oficina do artista Giuseppe Sanmartino, o gênio da escultura napolitana, criador da mais fascinante série de figuras de presépio em madeira jamais criada, e também o realizador do extraordinário *Cristo velado* em mármore da Capela de San Severo e o idealizador de uma das obras em arte mais importantes do Museo del Tesoro di San Gennaro: *Tobiolo e l'angelo* (dito *São Rafael*). Num mundo tão complexo e de difícil compreensão, onde sagrado e profano se mesclam e se fundem cotidianamente, onde a fronteira entre a vida e a morte é muito maleável, estende-se sobre tudo e sobre todos a sensualidade, o erotismo da arte partenopeia nascida entre as vielas escuras, que nos reconduz às raízes profundas da magia, dos mistérios, dos metais magmáticos que plasmaram e forjaram os napolitanos, em especial as mulheres napolitanas. Encantadoras, sensuais, sedutoras e passionais a ponto de se imolarem em nome de um amor traído, como ocorre no mito da Sereia Partênope. A sensualidade desenfreada dos ritos orgiásticos dedicados a Príapo, o deus da fecundidade, e a virgindade da Madonna de Piedigrotta, o erotismo arrebatador das mulheres representadas por

Caravaggio ou por Micco Spadaro e a etérea leveza das freiras do claustro das Trentatre (Trinta e três), a ancestral sensualidade das cantigas das lavadeiras do Vomero e a paixão profunda das chamadas “parentes” de San Gennaro são símbolos que estão espalhados pelo mundo, mas se encontram encerrados nesta cidade.

Tal condensação de emoções, de turbulências do espírito, de eterna precariedade produziu excessos frequentemente negativos, mas também uma insólita genialidade capaz de forjar uma formação cíclica constante de grandes artistas, músicos, pintores, escultores, entalhadores, bordadores que legaram à humanidade obras-primas de inestimável valor. E nenhuma outra cidade no mundo, a não ser Nápoles, poderia se permitir realizar, formar e manter intacto um dos patrimônios artísticos mais importantes do mundo, dedicado ao seu santo padroeiro católico. É um tesouro que não pertence à Igreja nem ao Estado, e sim ao seu povo, há séculos representado pela Deputazione.

Esse patrimônio é o tesouro de San Gennaro. Estar diante dele é como imaginar ter uma máquina do tempo à disposição, para percorrer um arco de sete séculos. Trata-se de uma estratificação cultural e artística sem precedentes que, a partir do ano de 1305, com o busto relicário em ouro e pedras preciosas doado pelo rei Carlos II de Anjou, materializou-se até nossos dias num tesouro de valor inestimável, constituído de 21.610 obras-primas e, segundo especialistas, superior em importância e riqueza ao tesouro da coroa da Inglaterra e ao do czar da Rússia.

É provável que o famoso milagre da liquefação do sangue de San Gennaro, que uma parte da cultura representada por autores como Dumas sempre relegou a mero episódio da superstição popular, tenha ofuscado o excepcional movimento artístico que se desenvolveu ao longo de setecentos anos, também em nome e por causa de San Gennaro, a quem foi confiada a tarefa de proteger Nápoles contra as catástrofes naturais e as erupções do Vesúvio. Não é por acaso, portanto, que as obras-primas pertencentes ao tesouro tenham sido realizadas pelos artistas mais importantes da época, que a maioria delas seja de manufatura napolitana e que tenham sido encomendadas e doadas não só por reis, rainhas, imperadores, papas e homens ilustres, mas também pelo próprio povo. Essas obras-primas documentam a extraordinária capacidade de escultores e artífices em prata napolitanos que souberam conciliar técnica e criatividade. Um percurso artístico, cultural, cronológico que representa um testemunho único da história da arte manufatureira e da ourivesaria em ouro e prata napolitana, que se estende entre os séculos XIV e XX. E não é por acaso que, entre cálices, píxides, cestinhos, candelabros, pratos, joias e finíssimos ostensórios pertencentes ao tesouro de San Gennaro, também tenha surgido um povo de santos.

Nada menos que 54 santos de prata são os padroeiros escolhidos pelos napolitanos, convencidos de terem tantos problemas que San Gennaro sozinho não conseguiria protegê-los.

Os bustos e as estátuas relicárias dos santos padroeiros são fruto de um trabalho em equipe de mestres altamente qualificados em seus setores. A estátua de *San Michele Arcangelo* [Imagem página 32], da altura de um homem, é um exemplo extraordinário de síntese entre pintura, escultura e arte em prata. Executada em 1691, a partir do desenho do escultor Lorenzo Vaccaro e transposta em prata por Giovan Domenico Vinaccia, ela foi encomendada para cumprir uma promessa feita por ocasião do terremoto de 1688. A obra, que conjuga uma soberba qualidade escultórica e uma extraordinária técnica de ourivesaria, foi doada à Cappella del Tesoro di San Gennaro e hoje está exposta no Museo del Tesoro di San Gennaro. É difícil, se não impossível, dar preferência a uma obra apenas, sendo assim, não podemos esquecer o etéreo busto de Santa Irene, o busto tranquilizador de Santo Emídio, o refinamento de *Sant'Agostino Confessore* [página 95], a delicadeza de *Santa Maria Maddalena* [página 91], a austeridade de *San Domenico* [página 87], o triunfo de *Sant'Ignazio di Loyola* [página 89], a expressividade de *Santa Candida Iuniore* [página 69], a beleza de *San Gregorio Armeno* [página 81], a graça de *Santa Chiara* [página 59], a imponência da estátua em tamanho natural representando a *Santa Immacolata* [página 55]. 54 obras de arte, plasmadas por mãos experientes em enfumaçados locais de trabalho, cada uma com sua própria história e a cada qual o povo confiou uma tarefa de proteção muito específica. A *Santa Irene* [Imagem abaixo], por exemplo, os napolitanos confiaram a tarefa de afastar os raios, os quais, assim, entram em sua mão direita levantada. A espetacularidade do conjunto escultórico

CARLO SCHISANO

Santa Irene, 1733

prata fundida e gravada,
cobre dourado

140,0 x 118,0 x 80,0 cm

Museo del Tesoro di
San Gennaro, Nápoles

Foto: Museo del Tesoro di San Gennaro
por gentil cessão da Deputazione





DOMENICO DE ANGELIS

Sant'Emidio, 1735

prata fundida, repuxada e
cinzelada, bronze dourado

148,0 x 94,0 x 88,0 cm

Museo del Tesoro di
San Gennaro, Nápoles

Foto: Museu del Tesoro di San Gennaro
por gentil cessão da Deputazione

fundido em prata e depois cinzelado pelo escultor e artífice em prata Carlo Schisano, em 1733, consiste na presença de um anjinho em cobre dourado, na parte de baixo, que sustenta uma paisagem de Nápoles. Trata-se de um relevo com reconstrução urbanística, onde é possível distinguir alguns locais emblemáticos da cidade: o castelo de Anjou, o campanário da igreja do Carmine e o castelo Sant'Elmo. Na escultura também em prata, *Sant'Emidio* [Imagem acima], envolto num manto litúrgico ricamente cinzelado, com a cabeça coberta pela mitra e um belo pastoral na mão direita, estende a mão esquerda num gesto de proteção à cidade, abalada por um terremoto; entre as rochas surge uma figura masculina, lançando chamas pela boca, que representa o Vesúvio. Ao admirar cada objeto, é preciso sentir a força energética e artística liberada por aquelas vielas, onde gerações inteiras de artesãos deram forma e vida a obras-primas não só de técnica, mas também de emoção.

Os 54 bustos relicários emergem entre a serpenteante multidão policromática durante a procissão de maio na histórica e antiga Spaccanapoli, como se formassem um presépio, entre as pétalas de rosas lançadas das sacadas. Cada uma dessas obras expostas no Museo del Tesoro di San Gennaro não é apenas um belo objeto, mas traz em si o próprio hálito das vicissitudes de um povo, cujo destino e caráter foram profundamente forjados pelos caprichos de um dos vulcões mais perigosos do mundo. Como um espelho da alma, o tesouro de San Gennaro, de fato, reproduz as contradições, mas também a melhor essência

e a profunda autonomia laica da cidade partenopeia, ao longo dos séculos capaz de recusar todos os integralismos; de recusar desdenhosamente os processos da Santa Inquisição, mesmo em pleno domínio espanhol; de acolher etnias e costumes diferentes, e não só por ser cidade portuária; de não se deixar esmagar pelas dominações; em suma, de viver.

A ligação histórica de Nápoles com seus santos padroeiros, porém, não se resume à extraordinária história da fé de um povo, pois representa a riqueza interior de uma cidade e, embora possa parecer paradoxal, as estátuas de prata finamente cinzeladas, esculpidas e entalhadas pelos mais importantes artistas napolitanos narram uma história muito diferente da triste crônica do cotidiano. É a história de um povo de santos invocados pelos napolitanos, mas que, exatamente como Nápoles, não têm uma imagem definida, mas apresentam milhares, milhões de rostos.

Num paralelismo que parece fortuito, mas que, pelo contrário, está intimamente entrelaçado, os rostos dos bustos e das estátuas de prata, tal como os de Nápoles, têm múltiplas valências, carregando elementos simbólicos fortes e antigos. É a beleza de Platão sem rosto e sem tempo, sempre igualmente bela, de qualquer ponto de vista que se olhe, mas sem formas definidas, porque a beleza não tem rosto, não tem mãos, não tem nada das imagens sensíveis ou das palavras. É o rosto de Emmanuel Lévinas, que inicia e torna possível todo discurso e é o pressuposto de todas as relações humanas: “nós chamamos de rosto o modo como se apresenta o outro. Esse modo não consiste em se mostrar como um conjunto de qualidades formando uma imagem. O rosto do outro a cada instante destrói e ultrapassa a imagem plástica que me apresenta”. É o rosto do *mythos* dos gregos, do relato sagrado sobre as origens do mundo, nascido para narrar de modo fabuloso a origem do universo e do homem, a alternância das estações, os fenômenos naturais, a vida, a morte e a dor, o destino que aguarda a humanidade e tudo o que a cerca. Mas é também o mito do eterno retorno de Mircea Eliade, cujo pressuposto é a anulação da história, onde tudo recomeça ciclicamente porque, inexistindo um tempo determinado, não existe passado nem futuro, tudo é presente. É o rosto da atopia grega, da deslocação, que nos fala de uma dimensão do ser que não conhecíamos, que amplia os nossos horizontes, mas ao mesmo tempo é uma rota de fuga da vida cotidiana para outra dimensão do ser.

Que um, dez, cem, mil, milhões de rostos possam se iluminar num novo dia, pois os rostos de Nápoles não são apenas os das pessoas, dos velhos, das crianças, mas representam as inumeráveis almas da cidade, que mergulham nas sombras escuras dos milênios como as estrelas no universo.

Definir os rostos desse povo de santos, e, portanto, de Nápoles, seria como pretender contar todas as estrelas do universo.



OBRAS
ITALIANAS

A Virgem Santa é representada de corpo inteiro, sobre uma nuvem de onde brota a lua crescente e sai a cabeça do dragão que Ela pisa com seu pé esquerdo. O corpo está delineado numa leve torção e numa delicada contraposição, que se centra na perna esquerda e se articula com o braço direito, que se ergue em frente e em direção ao esquerdo, enquanto este se estende para baixo, estando a perna direita levemente dobrada à altura do joelho; a cabeça está ligeiramente inclinada para trás e curvada para a direita, para ressaltar o olhar dirigido para o alto e para concluir o movimento rotatório da composição. Esse movimento, é ressaltado pelas vestes da Virgem, especialmente pelo manto que acompanha o movimento espiralando-se sobre o corpo: desce pelos ombros, onde está fechado sobre as omoplatas, com amplo andamento dos adedos na direita para se envolver nos flancos e se reabrir nas pernas. O manto é repuxado com um motivo de flores e estrelas de seis pontas e vem guarnecido por uma franja que decora as fimbrias; a túnica, por sua vez, traz um motivo apenas floral e uma faixa com decorações mistilíneas na orla inferior, sendo estreitada na cintura por um largo cinto e ornamentada no peito por faixas presas por um grande alfinete, que serve de relicário; a veste íntima é lisa, trabalhada com efeitos opacos para representar a consistência do tecido, e se entrevê nos braços que saem das mangas curtas da túnica; o véu, enfim, também é liso, com uma fina passamanaria nas bordas. Um grande coroa de estrelas adorna a cabeça e completa a escultura, apoiada numa base alta com pés em voluta, realizada em prata e bronze dourado, cujos lados mostram carpelos de inspiração vegetal, folhas e pequenas palmas. A base é completada por dois pequenos anjos tridimensionais, que não são fixos e sim removíveis.

A iconografia da Virgem Santa, com a presença da coroa de estrelas, da lua crescente e do dragão-serpente, é visivelmente a da Imaculada Conceição, tal como viera a se configurar no século XVII, reelaborando o tema apocalíptico da “Senhora vestida de sol”. Mas, em particular, pela atitude das mãos e do rosto voltado para o alto, a imagem mostra influência da iconografia da Nossa Senhora da Assunção, em que a Virgem é caracterizada por essa gestualidade, totalmente diferente da prevista pela iconografia canônica da Imaculada Conceição, em que a Virgem Santa aparece com a cabeça inclinada para baixo e as mãos cruzadas no peito, unidas em prece.

A combinação entre as iconografias da Imaculada Conceição e da Nossa Senhora da Assunção é bastante corrente nos séculos XVII e XVIII, por exemplo em Nápoles é muito difundida em algumas pinturas com diversas associações entre as duas, e se baseia na propagação devocional de um conceito mariano de densidade bem maior, segundo o qual a assunção da Virgem tem como base a própria concepção imaculada, na medida em que, não tendo sido tocada pelo pecado original, sua carne, a partir da qual, entre outras coisas, o Redentor adquiriu forma humana, não estava sujeita à corrupção. Assim, a Virgem Santa se tornou também uma metáfora do destino último da Igreja e de todos os fiéis.

GIULIANO FINELLI
ONOFRIO D’ALESSIO
GIACOMO COLOMBO
GIUSEPPE TREGLIA
TOMMASO TREGLIA

Immacolata Concezione, c. 1628
(1635 ante), 1646, 1677, 1717-1719

[Imaculada Conceição]

prata fundida, repuxada e cinzelada;
cobre dourado

220,0 x 110,0 x 80,0 cm
(Base 37,0 x 82,0 x 73,0 cm)

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Museo del Tesoro di San Gennaro/Divulgação





A realização da *Immacolata Concezione* da Cappella del Tesoro di San Gennaro tem uma longa e complexa história que, entre outras coisas, é tida como exemplo modelar da cooperação de vários artífices para a realização de uma obra em prata, ao longo de várias épocas distintas. De fato, em 1636 ou antes de 1635, ou até mesmo em 1628, foi confiado a Giuliano Finelli, então presente em Roma antes de receber em 1634 as encomendas para a capela, o encargo de preparar o molde escultórico, a partir do qual Onofrio d’Alessio fundiu em prata apenas a cabeça e as mãos, talvez em 1646. Em 1677, depois de uma proposta para completar a escultura em cobre, decidiu-se realizar o corpo em papel machê prateado, pois, naquele ano, a capela recebera de Michele Dato a doação de um preciosíssimo colar – o colar de San Gennaro –, que foi posto no pescoço da Virgem Santa. Seguiram-se outras tentativas de conclusão definitiva, cabendo então a Francesco D’Angelo o encargo de terminar a escultura com molde de Finelli, o que não ocorreu por legítimo impedimento do prateiro, e depois o de preparar um novo molde em cera, executado por outros artistas romanos, e chamando-se Francesco Solimena para formular um juízo. Apenas em 1717 confiou-se o encargo a Giuseppe e Tommaso Treglia, para concluir a escultura segundo o molde existente; no entanto, devido ao parecer formulado por Giacomo del Po, que antes permitira o uso do molde antigo, mas depois propôs que fosse refeito, chamou-se Giacomo Colombo para realizar um outro molde. Giuseppe Treglia morreu no mesmo ano da encomenda e seu irmão Tommaso punccionou sozinho as chapas da obra definitiva. A base, por fim, foi acrescentada posteriormente, recuperando-se a do busto de *Sant’Ignazio di Loyola*, realizado em 1754 por Giacinto Buonacquisto para a própria capela.

Giorgio Leone

Clara, jovem de origem nobre, sentiu-se arrebatada e fascinada por aquele ideal de renúncia e pobreza professado por São Francisco de Assis, a tal ponto que, aos dezoito anos de idade, deixou a família para segui-lo e se tornou freira, renunciando a tudo e vestindo apenas o áspero hábito cinzento que lhe fora dado pessoalmente pelo pobrezinho de Assis. Fundou uma nova ordem de religiosas chamadas “Clarissas”, que viviam apenas de esmolas, em extrema pobreza, rejeitando bens e rendas, num pequeno convento junto à igreja de São Damiano – que o próprio Francisco lhes preparara –, tornando-se abadessa em 1215. Após sua morte em 1253, graças à difusão de sua fama de santidade foi canonizada em Anagni em 1255 pelo papa Alexandre IV.

A santa, na escultura apresentada na exposição, apoia-se sobre uma base retangular com pés em voluta e rica decoração, vestindo o hábito da ordem. Olha para o alto, com ar de êxtase, o rosto arredondado cercado pela touca monástica; o hábito é adornado por um manto em arabesco com ricos motivos florais – remetendo, de um lado, à origem nobre e, de outro, aos brocados seiscentistas –, que desce em amplas pregas geométricas, caindo suavemente sobre a base. Traz na mão direita um ostensório em forma de píxide, finamente decorado, que se tornou um de seus mais frequentes atributos no século XVII, certamente após os ventos de renovação religiosa trazidos pelo Concílio de Trento, remetendo ao fato de que ela se distinguiu especialmente pelo culto da Eucaristia. A ela liga-se o miraculoso episódio da fuga dos sarracenos, que haviam sitiado Assis em 1243. A mão esquerda, por sua vez, está levemente estendida à frente e talvez devesse portar um lírio, outro elemento simbólico da santa.

O historiador e pintor napolitano Bernardo de Dominici, em seu livro *Vidas dos pintores, escultores e arquitetos napolitanos (1742-44)*, indicava o artista Lorenzo Vaccaro como autor da estátua de Santa Clara e de outras esculturas do Museo del Tesoro di San Gennaro; assim, devido a esse informe, a escultura é tradicionalmente considerada da lavra de Vaccaro. O biógrafo o descreve como escultor em prata muito requisitado, a quem os membros da Deputazione do tesouro confiaram inicialmente a execução da frontaleira do altar-mor, encomenda esta que lhe foi tirada no último instante por Vinaccia. Ademais, a colaboração de Vaccaro com conhecidos artífices em prata da época já é ponto pacífico na crítica especializada. Com efeito, deve-se também levar em conta que os escultores, para executar seus moldes, precisavam recorrer a uma oficina organizada, isto é, a mestres em prata, devido à exigência da assinatura de um prateiro, condição indispensável para se ter o direito de executar um trabalho. Após a análise de todos esses elementos e, não menos importante, avaliando também a alta qualidade escultórica, o estudioso italiano Elio Catello, em 1977, acatou as notícias transmitidas pelo historiador napolitano, embora com a devida cautela, por duas razões: tanto porque a informação não encontrava corroboração documental, quanto pelo fato de que várias notícias dadas pelo biógrafo em relação à estatuária em prata se mostravam confusas e contraditórias.

SEBASTIANO MOSCA

Santa Chiara, 1652

[Santa Clara]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
bronze dourado e gemas

114,0 x 73,0 x 58,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Museo del Tesoro di San Gennaro/Divulgação





Retornando à questão em 2000, estudiosos, mesmo reconhecendo a elevada qualidade escultórica dessa *Santa Chiara*, não constataram características próprias de Vaccaro; assim, formularam a hipótese de que poderia se tratar da estátua em prata encomendada ao artífice prateiro Sebastiano Mosca pela abadessa do Mosteiro de Santa Clara, finalizada em 14 de março de 1652, se se puder atribuir ao busto a mesma provável data do ostensório na mão da santa – a qual se infere a partir do selo “NAP” com coroa, sem milésimo, que também se encontra impresso em outras estátuas da mesma capela de San Gennaro e sobre uma cruz e um cálice dos Fillipini di Guardia Sanframondi, datados de 1654.

Santa Clara foi declarada padroeira da cidade de Nápoles apenas em 30 de julho de 1689, e é só a partir de então que adquiriu o direito de ingressar nas fileiras dos santos patronos da cidade, cujas estátuas estão conservadas precisamente na capela do Museo del Tesoro di San Gennaro. É por isso que Catello considera que a estátua executada por Mosca em data anterior fora levada para a capela.

A base em que está o busto não é a original; foi realizada posteriormente para outra estátua. Com efeito, ela apresenta dimensões maiores e características do pleno século XVIII; e traz a marca “F.F” do artífice prateiro, que também se encontra numa cruz datada de 1722, e a garantia consular, obrigatória após 1690, de Carlo Frezza, que ocupou o cargo de cônsul em 1760 e 1766.

Francesca Pasculli

Filipe Neri, nascido em Florença em 1515 e falecido em Roma em 1595, inicialmente viveu em Roma como laico, trabalhando como preceptor, mas logo começou a trabalhar entre os jovens, no germe daquela que viria a se tornar a Congregação do Oratório, e fundou uma fraternidade de laicos que se reuniam para orar e dar assistência a doentes e peregrinos. Segundo as biografias, em 1544 – portanto, bem antes de ser ordenado sacerdote em 1551 –, Filipe viveu um estado de êxtase de amor divino junto às catacumbas de São Sebastião: segundo ele mesmo relata, foi tomado por “uma efusão de Espírito Santo”, que lhe causou a dilatação do coração e das costelas, como foi confirmado à sua morte, e que, segundo algumas testemunhas do processo de canonização, deixou-lhe um estranho calor na altura do peito.

O busto de *San Filippo Neri*, da capela do Museo del Tesoro di San Gennaro, apresenta o santo na atitude característica das iconografias tardo-barrocas na linhagem de Gian Lorenzo Bernini. Ele usa o hábito sacerdotal: batina, sobrepeliz, estola e casulo; vira a cabeça para a direita, enquanto a mão esquerda segura o coração ardente, posto no peito, e com a direita, afastada do busto e aberta para fora, na atitude de mostrar e comentar o amor de Deus expresso pelo coração flamejante, aludindo à intensa experiência mística de 1544 e ao fervor de servir a Deus. O coração é um escrínio relicário em prata perfilado com pedras preciosas vermelhas e chamas em cobre dourado. A oratória do gesto do santo é amplificada pelo movimento dos panos, em muitas pregas, que criam um extraordinário efeito pictórico dando destaque à figura e garantindo sua plena inserção no espaço circundante. O rosto de São Filipe, retomado pela iconografia derivada de sua máscara mortuária, revela interesses realistas muito bem executados; o panejamento também mostra a grande perícia e refinamento técnico do artífice.

De início, esse extraordinário busto de *San Filippo Neri* foi atribuído a Domenico Marinelli, mas, posteriormente, as análises de Francesco Strazzullo levaram a atribuí-lo ao artífice em prata Onofrio D’Alessio, autoria que, desde então, não foi mais contestada. Além disso, os documentos de arquivo, também mostram que em agosto de 1675 a obra estava conservada num caixote na sacristia da capela, o que permite recuperar um precioso termo *ante quem* para sua execução, que certamente deve ter sido encomendada logo depois que o santo foi consagrado como padroeiro de Nápoles. Em 1792, enfim, o busto foi objeto de uma restauração feita por Giuseppe Del Giudice, o que explicaria as duas marcas gravadas na base que, não são as originais. Existe uma cópia do busto, feita no final do século XVIII em papel machê prateado, que se encontra na sacristia da igreja dos Gerolamini.

ONOFRIO D’ALESSIO

San Filippo Neri,
documentado entre 1668 e 1695
[São Filipe Neri]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
bronze dourado

130,0 x 75,0 x 63,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Museo del Tesoro di San Gennaro/Divulgação

Cecilia Renzelli



De origens nobres, Caetano de Thiene nasceu em Vicenza em 1480. Tornando-se clérigo, mais tarde o papa Júlio II o nomeou secretário particular e, portanto, protonotário apostólico. Desenvolveu naqueles anos um papel fundamental para a renovação dos costumes do clero, inicialmente criando com Pietro Carafa, futuro papa Paulo IV, a Companhia do Divino Amor e alguns anos depois, em 1524, com o mesmo Carafa e com Bonifacio Colli e Paolo Consiglieri, a Congregação dos Clérigos Regulares chamados teatinos, pregando uma reforma de assistência e apostolado entre os pobres.

Em 1533, Caetano chegou à cidade partenopeia por ordem de Clemente VII, onde prosseguiu com suas atividades, encerrando sua existência em 1547. Será canonizado por Clemente X em 1671, mas sua fama era tão difundida entre os napolitanos que, naquele mesmo ano, quiseram incluí-lo entre os santos padroeiros da cidade. É justamente a essa data que remonta a encomenda de uma estátua em prata do santo – que se somará às outras conservadas na capela do Museo del Tesoro di San Gennaro – ao prateiro de confiança dos teatinos, Arcangelo Lombardo, a ser executada seguindo o molde do escultor Aniello Falcone, determinada e custeada por Anna de Guevara, princesa de Montesarchio, como se revelou a partir das pesquisas feitas no Arquivo Histórico do Banco de Nápoles. Contudo, a escultura em exposição não corresponde à acima mencionada: o busto, por razões a serem ainda apuradas, foi refeito, junto com as obras para a casa de San Paolo, por Gian Domenico Vinaccia, o mesmo artífice prateiro que em 1692 receberá a encomenda, em detrimento de Vaccaro, da fronteira do altar-mor da capela do Museo di San Gennaro.

Vinaccia foi um personagem multifacetado do ambiente artístico napolitano do final do século XVII, onde desenvolveu não só atividades de arquiteto, mas também de escultor e artífice em prata, sendo ele proveniente de uma linhagem do ramo e prosseguindo a atividade de uma das famílias mais conhecidas de ourives napolitanos, originária de Massa Lubrense. Suas realizações de maior relevo se concentram no campo de artefatos sacros em prata, com obras destinadas às mais importantes igrejas, além da capela do Museo del Tesoro di San Gennaro. Suas atividades se enriqueceram com o convívio com outras personalidades de destaque no mundo artístico daqueles anos, e sua última década foi marcada pelos efeitos de seu encontro com Luca Giordano – ocorrido na igreja de San Giuseppe dei Ruffi –, o qual lhe fornecerá desenhos para pratarias de uso laico, e com Lorenzo Vaccaro, na área de objetos sacros, cujas características também se manifestam nesse busto.

LORENZO VACCARO

GIAN DOMENICO VINACCIA

San Gaetano da Thiene, 1685
[São Caetano de Thiene]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
bronze dourado e pérolas

100,0 x 85,0 x 63,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro
por gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Museo del Tesoro di San Gennaro/Divulgação



De fato, na escultura destaca-se a estruturação plástica, a desenvoltura da pose, o vivo naturalismo na representação do rosto, onde se mostram as marcas do tempo e se podem apreciar alguns detalhes, como o rebuscamento no desenho ondulado da barba, bem como a estrutura das mãos, onde se chegam a ver inclusive as veias. A cabeça é circundada por uma auréola. O santo emana uma profunda espiritualidade, expressa pelos olhos erguidos ao céu e pela mão direita no gesto de tomar a palavra; com a esquerda, traz junto a si o livro aberto da regra da ordem, onde se lê a divisa “SERVATE ET (FACITE)”. Veste o hábito, constituído por uma túnica representada por um panejo quase palpável, elaborado em repuxo; acima, o manto termina com um pequeno folho decorativo, enquanto a estola é recamada com um motivo floral, que se alarga ao descer e se redobra na base, esta última não original. Tal forma de representar o panejo, quase palpável, retoma a da estola e da sobrepeliz inflada e desfiada do *São Francisco Saverio* em bronze, que fora executado pelo artífice quase vinte anos antes.

Francesca Pasculli



No *Martirologio romano*, dia 4 de setembro celebram-se duas santas napolitanas com o nome de Cândida: uma delas viveu no século I, e as informações a seu respeito provêm da biografia de Aspreno (santo que foi o primeiro bispo de Nápoles), o qual relata que a mulher já idosa foi a primeira a encontrar o apóstolo Pedro, quando este desembarcou em Nápoles durante sua viagem a Roma, e foi por ele batizada; a outra remete à descoberta de um sepulcro na igreja de Santo André, em 1525, onde havia uma inscrição narrando as virtudes de uma mulher de nome Cândida.

Cândida foi indicada padroeira de Nápoles em 1699, junto com Maria Egípcíaca, adquirindo o direito de ingressar nas fileiras dos santos padroeiros da cidade, cujas estátuas estão conservadas na capela do Museo del Tesoro di San Gennaro, onde, reunidos numa corte mística ideal, encontravam-se os sete antigos protetores de Nápoles.

O historiador napolitano Bernardo De Dominici, em seu livro *Vidas de pintores, escultores e arquitetos napolitanos* (1742-44), informa sobre a participação de Lorenzo Vaccaro na elaboração de moldes escultóricos para os artífices em prata, o que provavelmente constituiu a principal atividade de sua oficina a partir dos anos 1790. O biógrafo napolitano lhe atribui a paternidade de diversas estátuas em prata, entre elas uma *Santa Candida*, executada por Domenico Antonio Ferro e Gennaro Parascandolo sob encomenda da família Brancaccio. Essa atribuição do molde a Vaccaro é confirmada pelas pesquisas de arquivo. De fato, na declaração de “fé de verdade” do notário Aniello Manzo, de Nápoles, em 9 de maio de 1696, consta que o prateiro Giovanni Palermo recebeu a encomenda para a execução da estátua de Santa Cândida Brancaccio para a igreja e o hospital de Sant’Angelo em Nilo, “conservada a forma do molde a ser feito pelo senhor Lorenzo Vaccaro”. O mesmo documento continha a cláusula especificando que, em caso de descumprimento do artista, os comitentes estariam liberados para “mandar qualquer outra pessoa fazer a referida estátua”. À luz desse documento, a crítica considera que, de fato, foi isso o que aconteceu e a estátua da Santa Cândida foi executada por outros mestres prateiros, utilizando o molde de Vaccaro encomendado pelos comitentes. Com efeito, o autor Antonio Bellucci encontrou a notícia de uma estátua da santa, com o mesmo peso da atual, concluída em 1699 por Gennaro Parascandolo e por Domenico Antonio Ferro, este provavelmente na qualidade de fundidor, visto que a estátua foi inteiramente obtida pela fundição do molde escultórico – detalhe este que, como a crítica tem mostrado, é um caso raríssimo na tradição napolitana dos séculos XVII e XVIII para os meios-bustos com panejo.

A santa se apoia numa base hexagonal e traz uma veste de rica decoração floral, constituída por um drapejo macio, preso na cintura por um cinto que forma um leve bufô no lado esquerdo. A cabeça está envolvida por um véu decorado no lado externo com o mesmo motivo floral do hábito; no centro do peito, tem-se a portinhola com as relíquias contornada por um motivo de folhas. O movimento do panejo da veste,

LORENZO VACCARO

DOMENICO ANTONIO FERRO

GENNARO PARASCANDOLO

Santa Candida Iuniore, 1699

[Santa Cândida]

prata fundida e cinzelada

100,0 x 70,0 x 60,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Museo del Tesoro di San Gennaro/Divulgação





acentuado pelo movimento esvoaçante do véu levemente erguido no ombro esquerdo, e a ligeira inclinação diagonal do busto contribuem para dar movimento ao conjunto. A pose do busto é equilibrada pelo gesto das mãos, a direita dobrada sobre o peito, a esquerda – sobre a qual pousa o olhar – levemente fechada como se segurasse algo.

A alta qualidade do molde preparatório e a comparação com outras obras provenientes da oficina de Vaccaro, como as *Allegorie della Predicazione* e a *Profezia* para a capela de São João Batista na Cartuxa de San Martino – concluídas em 1708 por Domenico Antonio Vaccaro após a morte do pai, com o qual colaborava ativamente desde muitos anos antes – confirmam a paternidade de Vaccaro.

Em 1842, o busto foi restaurado pelo artífice prateiro napolitano Vincenzo Caruso, por encargo do príncipe de Ruffano di Gerardo, chefe da família Brancaccio, como se lê na fímbria do véu da santa (“Por ordem de S.E. o príncipe de Ruffano d. Gerardo, Chefe da Família Brancaccio, restaurada a dita estátua pelo prateiro Vincenzo Caruso”); em 1997, passou por nova restauração a cargo de Daria Catello.

Francesca Pasculli

Santo Antônio Abade, chamado também de Santo Antônio, o Grande, foi um eremita egípcio que viveu entre os séculos III e IV, considerado o fundador do monarquismo cristão, bem como o primeiro dos abades: daí o epíteto que o caracteriza na hagiografia ocidental.

Sua vida foi escrita por Atanásio, bispo de Alexandria, que o conheceu pessoalmente e juntos se distinguiram na luta contra o arianismo, heresia que negava a natureza divina de Cristo e sua participação no mistério da Trindade. Existem muitas lendas em torno da figura de Santo Antônio Abade, entre elas as lendas relacionadas às visões dos demônios da luxúria que ele conseguiu derrotar e outras que, reforçando seu poder sobre os demônios, narram como ele foi até o inferno para disputar a alma de alguns mortos e, com a ajuda de um porquinho que provocou tumulto entre os demônios, conseguiu retirar as almas disputadas, acendendo seu bastão com o fogo do inferno para clarear o caminho do regresso. O bastão em forma de “tau” – última letra do alfabeto hebraico e, portanto, alusão às coisas últimas e ao destino –, o fogo e o porquinho com o sininho são os símbolos mais comuns da iconografia do santo.

Santo Antônio é representado em busto inteiro, com o corte na altura dos quadris, vestindo uma batina com cogula e capuz, escapulário e longo manto; na mão esquerda segura um livro aberto, sobre o qual se apoia uma chama, e na direita traz o canônico bastão, com o sininho igualmente usual pendente na extremidade; livro, chama, colar e bastão são realizados em cobre dourado e criam um belo efeito de contraste com a prata do busto e da base, onde outras decorações douradas completam o conjunto. O rosto está levemente erguido e virado para sua esquerda, de modo que, articulando-se com a mão esquerda mantida à frente e o braço direito para trás, confere vigor ao movimento suave do corpo, acompanhado pelos panejos; a batina é lisa, sem ornamentos, mas o restante das vestes traz uma densa decoração com fundo vegetal, que cria uma cintilação luminosa de notável intensidade.

Quanto à execução do busto, ainda hoje os estudiosos estão divididos entre uma atribuição a artífices prateiros napolitanos com desenhos de Lorenzo Vaccaro, completados pelo filho Domenico Antonio, com uma datação em 1707, e uma atribuição a Domenico Ferraro, que o teria executado entre 1839 e 1872, anos que se deduzem da punção sobre a base, certamente realizada por ele, intervalo este que pode ser estreitado para os anos de 1850 a 1860, que são aqueles em que Ferraro trabalhou para a Cappella del Tesoro di San Gennaro.

LORENZO VACCARO

DOMENICO FERRARO

Santo Antonio Abate,
1707; 1850–1860

[Santo Antônio Abade]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
bronze dourado

145,0 x 100,0 x 70,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Solange Souza

Cecilia Renzelli



A lenda do soldado mártir com corpo de efebo despertou o interesse de pintores e escultores de todas as épocas, o que levou os artistas a se concentrarem sobre a iconografia do santo com bela anatomia, em detrimento da do militar em idade madura. Nos primórdios de sua representação, São Sebastião era representado como homem maduro, de idade avançada, com ou sem barba, vestindo o uniforme de soldado romano; depois do Renascimento, ele se tornou equivalente aos deuses e heróis gregos celebrados pela sua beleza. Segundo uma lenda do século VIII, o mártir teria aparecido em sonhos ao bispo de Laon, na França, com os traços de efebo, e assim pintores e escultores passaram a representá-lo como um belíssimo jovem nu.

O tema se prestava a uma livre interpretação do primeiro martírio das flechas, sem levar em conta a morte do santo após o flagelo, permitindo ao artista seguir sua inspiração de se dedicar a um prazeroso virtuosismo anatômico, aplicado a um tema religioso. É, de fato, um dos poucos nus de formas tão sinuosas e sensuais a ser admitido no interior de recintos sagrados como as igrejas. A simplicidade do tema – um homem nu amarrado a uma coluna ou a um tronco de árvore – era um atrativo principalmente para os escultores.

A excepcional escultura em prata, isenta de punções, conservada no Museo Diocesano, mas proveniente da Catedral de Aversa, mostra o santo de busto inteiro, com corte na altura dos flancos, com as costas apoiadas ao tronco de uma árvore. A mão direita roça a têmpora em gesto logo antes do desmaio, enquanto a esquerda está dirigida a um hipotético espectador, como que pedindo auxílio.

O busto, moldado e bem acabado, apresenta na altura da cintura formas quase femininas, mostrando-se em toda a sua perfeição. Os braços vigorosos, o ventre esculpido, as veias das mãos expressam todo o gosto classicista do artista, o qual parece seguir também a expressividade e a intensa plasticidade dos movimentos, próprias do século XVII.

O rosto do jovem, no limite da perfeição física, encerra em sua intensa representação toda a dramaticidade composta do sofrimento. Os cabelos ondulados contornam o rosto levemente inclinado para trás e para a esquerda, permitindo assim a visão da árvore em cobre dourado e, dessa forma, dando equilíbrio a toda a composição.

O artista também modula o cromatismo da composição, dourando o ramo às costas do santo e reutilizando a douradura no panejo do tecido que cinge o baixo ventre e se adapta à base.

Já em 1709, Padre Costa mencionara o busto de Aversa, que foi doado pelo bispo de Aversa, Innico Caracciolo. Os estudiosos Elio e Corrado Catello remontam

LORENZO VACCARO

San Sebastiano, 1709

[São Sebastião]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
cobre dourado, base de madeira entalhada

125,0 x 100,0 x 80,0 cm

Museo Diocesano,
Cattedrale San Paolo, Aversa

© Giulio Archinà



a paternidade da obra a Lorenzo Vaccaro, com a colaboração de Domenico Antonio, mas especificam que se mantém desconhecido o nome de quem traduziu o desenho para a escultura e a prata.

Assim, é importante assinalar a presença de Simone Cimmino nos anos do bispado de Caracciolo, ao qual coubera justamente a encomenda de um busto representando *San Gimignano*, com molde de Domenico Antonio Vaccaro, para o mosteiro de Santo Spirito em Aversa. Por fim, ocorre naturalmente uma comparação com o *San Sebastiano* igualmente belo da cidade de Guardia Sanfrondi, província de Benevento, roubado e jamais recuperado, que fora executado em 1727 por Gaetano Starace a partir do molde do pintor Paolo De Matteis. Pelas claras semelhanças nos movimentos e na solução final de ocultar com o panejo a separação entre o busto e a base, pode-se supor que o pintor, que também se dedicava à escultura, havia admirado o busto de Vaccaro e tentara, porém com menos eficiência, expressar a dramaticidade do evento.

Cecilia Renzelli



O busto de *San Giovanni Battista* foi encomendado em 1718 pela *Universitas Terrae Angriae* e, como mostra a punção, foi realizado no ano seguinte pelo artífice em prata napolitano Nicola Avitabile, do qual há notícias de 1707 a 1726, com molde do escultor Giacomo Colombo.

O santo é representado com uma fina auréola em bronze e cabelos encaracolados esvoaçantes. O rosto, muito expressivo, apresenta uma leve barba, os lábios entreabertos e o olhar levemente voltado para a direita. A mão esquerda segura uma cruz com cártula, refeita pelo prateiro Michele Pane depois de 1832, tendo o original se perdido; sob ela, outrora, abrigava-se o cordeiro, outro símbolo iconográfico do santo, antes de ser roubado nos anos 1980; a mão direita, por sua vez, está erguida no gesto típico de quem conversa ou inicia um discurso com ímpeto e inspiração. São João está envolto numa capa executada em cobre dourado, que chama a atenção devido ao contraste com a superfície de prata do busto e apresenta um rico pregueado de primorosa realização, enquanto sob a capa seu corpo seminu vem parcialmente coberto por um manto que remete à pele de camelo com que o santo se recobria e sobre ele foi inserido o medalhão relicário.

A rica base oval segmentada se sustenta em quatro pilares de bronze com volutas de acabamento, ricamente decorada com motivos vegetais, realizados com cinzel sobre chapas de prata. No lado anterior dessa base há uma cártula que, cercada por uma elegante moldura de bronze dourado, traz a seguinte inscrição: “UNIVERSITAS TERRAE ANGRICAE TEMPORE SINDACATUS MAGNIFICI LAURENTII ROSSI ET ECONOMATUS MAGNORUM MARCI PISACANE ET FRANCISCI BONELLI AD MDCCVIII”.

O culto de São João Batista é muito vivo na cidadezinha de Angri, cuja igreja matriz também é dedicada ao santo: o busto em prata era levado em procissão junto com a antiga estátua de madeira do santo, ela também conservada na igreja de São João, mas, desde o último pós-guerra, decidiu-se que ele ficaria exposto no altar-mor durante a novena em homenagem ao santo padroeiro.

Maria Anna Marino

GIACOMO COLOMBO

NICOLA AVITABILE

San Giovanni Battista, 1718-1719
[São João Batista]

120,0 x 105,0 x 85,0 cm

prata fundida, repuxada e cinzelada,
cobre dourado e suporte de madeira

Collegiata San Giovanni Battista, Angri

© Giulio Archinà



São Gregório Armênio foi declarado padroeiro da cidade de Nápoles em 9 de janeiro de 1676, como registra Antonio Bulifon, livreiro e editor francês que vivia na Itália, nos *Diários* na data de 11 de janeiro de 1676. A estátua foi executada em 1728 pelo artífice em prata Giovan Battista d'Aula, seguindo o molde de Bartolomeo Granucci, arquiteto e escultor, aluno de Lorenzo Vaccaro, um dos expoentes do tardobarroco napolitano. Sobre o prateiro d'Aula têm-se notícias para o período de 1702 a 1736, anos em que foi eleito cônsul diversas vezes. Em 1725, d'Aula está trabalhando, junto com Lorenzo Cavaliere e Giuseppe Palmentiero, na execução dos vinte e quatro ricos *Esplendores* para ornamentação da Basílica de Dom João V, rei de Portugal. O timbre do artesão se encontra impresso sobre uma cruz na catedral de Ruvo di Puglia, cidade da província de Bari (região da Apúlia), executada em 1703; sobre um porta-paz da Congregação de Santa Maria de Constantinopla em Ischia (ilha da região da Campânia, perto de Nápoles) de 1713; e sobre a estátua de São Caetano na igreja metropolitana de Cápua (região da Campânia), executada depois de 1733, ano em que o santo foi eleito patrono da cidade.

Em comparação à estátua de São Gregório, conservada na catedral de Nardò (cidade da província de Lecce, na Apúlia), executada por Ferdinando Sanfelice e Giovanni Battista Forieri em 1716, o busto da capela do Museo del Tesoro di San Gennaro aparece como obra de alto nível escultórico e de forte caracterização fisionômica.

O *San Gregorio* de Nardò é apresentado com uma iconografia mais detalhada, como o Iluminador, patriarca de San Leonzio, com os símbolos tradicionais como a tiara, o livro das célebres homilias, a cruz potente do rito bizantino, a palma em memória de sua perseguição e a mão direita dando a bênção. O *San Gregorio* napolitano, por seu lado, não traz emblemas patriarcais: o busto se apoia sobre uma base decorada com motivos vegetais e racemos; a capa litúrgica, enriquecida com decorações florais, apresenta um rico panejamento que recai sobre a base, e a barba é representada de modo mais livre e solto.

Maria Anna Marino

BARTOLOMEO GRANUCCI

GIOVAN BATTISTA D'AULA

San Gregorio Armeno, 1728
[São Gregório Armênio]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
bronze dourado

100,0 x 90,0 x 80,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro
por gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Museo del Tesoro di San Gennaro/Divulgação



Santa Domingas é celebrada no *Martirologio romano* em 6 de julho. Nessa santa mártir, devemos provavelmente reconhecer a jovem mártir grega chamada Ciríaca, cujo nome foi a seguir latinizado como Domingas, presa na época de Diocleciano e levada à Nicodêmia junto com os pais, onde foi torturada por Maximiano. Indultados e desterrados para as fronteiras do Eufrates, a jovem foi supliciada, mas seus torturadores se converteram; então ela foi conduzida à fogueira, mas as chamas não lhe queimaram o corpo; foi jogada como alimento aos lobos, os quais, porém, diante dela se amansaram; por fim, decidiram decapitá-la. Seu corpo foi transportado pelos anjos para Tropea, onde foi adotada como protetora da cidadezinha e considerada nativa dali. Há notícias de culto a ela também em outras cidades da Calábria, como Fiumefreddo Bruzio, onde consta ter existido uma antiquíssima igreja dedicada a ela, passando em 1202 para os Florenses, em Gerace, que adotara justamente o nome de Santa Ciríaca, e para a Reggio Calabria.

A escultura em questão representa a santa apoiada sobre uma base poligonal que, caracterizada por uma refinada decoração com elementos vegetais e por duas molduras em bronze dourado, mostra uma relíquia no centro da fachada anterior, enquanto na fachada posterior há uma inscrição com a dedicatória: “S. Domenica Vergine e martire patrizia patrona e protettrice della città di Tropea A.D. 1738” (“Santa Domingas Virgem e mártir patrícia, padroeira e protetora da cidade de Tropea, 1738 d.C.”).

Santa Domingas está com o olhar voltado para cima; seu rosto é arredondado, delimitado pelos cabelos reunidos atrás da nuca, que descem pelas costas, adornados com o diadema no centro da fronte, que remete à sua origem patrícia. Usa uma veste finamente pregueada, enriquecida por um cinto decorado com pedras ornamentais, que fazem jogo com as pedras do colar que adorna o pescoço. Sobre as vestes há um rico manto arabescado com finos motivos vegetais e florais, assim remetendo, de um lado, a suas origens nobres e, de outro, aos brocados em voga no século XVIII. O manto, passando pelo braço esquerdo, rodeia suas costas e envolve o corpo da santa, criando um belo drapeado na parte da frente que confere movimento à estátua e garante a sua inserção no espaço circundante. Santa Domingas, de fato, está com o braço direito estendido, marcando uma diagonal imaginária com a cabeça levemente virada para a esquerda e assim criando uma contraposição entre o gesto da mão e o volver dos olhos; na mão esquerda, ela traz os símbolos do seu martírio: o livro, a cruz e a palma. Embaixo à direita, estão dois pequenos lobos em bronze dourado, em referência ao episódio de sua vida, enquanto à esquerda está a reprodução em miniatura da cidade de Tropea, da qual é protetora.

Na estátua vem impressa a marca camerária “NAP”, com a coroa e os números mal impressos, mas que podem ser reconstituídos com o auxílio da inscrição na base,

FRANCESCO AVELLINO

GAETANO AVELLINO

NICOLA AVELLINO

Santa Domenica di Tropea, 1738

[Santa Domingas]

prata repuxada, gravada e cinzelada,
bronze dourado

161,2 x 82,0 x 57,2 cm
Museo della Cattedrale, Tropea

© Giulio Archinà





o selo consular “PFC”, pertencente ao mestre prateiro Pietro Fera, que ocupou esse cargo em anos variados entre 1725 e 1738, e a punção “FA” do artífice prateiro, que deve ser identificado como Francesco Avellino, patriarca de uma das mais prestigiosas famílias de artífices da arte em prata partenopeia entre o final do século XVII e ao longo de todo o XVIII.

Segundo um documento de arquivo localizado pelos estudiosos italianos Elio e Corrado Catello, porém, haveria indicações de que a estátua foi executada por Gaetano e Nicola Avellino; assim, os estudiosos supõem que o timbre se refere ao patriarca titular da oficina, isto é, Francesco Avellino, tal como era costume fazer naqueles anos em Nápoles, nas oficinas de ourivesaria constituídas por grupos familiares inteiros, como os De Blasio, os Manzone, e Giordano, dirigidas pelo patriarca, a quem cabia o direito de punccionar o trabalho da oficina. Em todo caso, pode-se reconhecer a arte de Francesco Avellino na maneira como se obtêm efeitos pictóricos por meio do contraste entre a prata e o cobre dourado, que se encontram também no altar de Sacramento di Palo del Colle, executado justamente por Francesco.

Francesca Pasculli

No busto em prata de São Domingos, estão presentes os tradicionais símbolos iconográficos do santo: o livro, em alusão à pregação e à regra da ordem fundada por ele; o cão com a tocha na boca para irradiar luz pelo mundo, símbolo da visão de sua mãe Joana, antes de seu nascimento; o templo lateranense, representado entre os braços do santo, evocando um episódio da sua vida, qual seja, quando estava em Roma à espera da confirmação da regra e o papa Inocêncio III sonhou que Domingos conseguia trazer a salvo a Basílica vacilante, sustentando-a com as mãos. Outros elementos típicos representados são a estrela na testa, que irradiava uma luz sobrenatural, e o lírio na mão direita, agora perdido, símbolo de sua castidade. A obra não traz punção e por muitos anos não se tiveram notícias sobre o artífice prateiro, mas os dados estilísticos levam a atribuí-la a meados do século XVIII. Nos documentos do arquivo do Museo del Tesoro di San Gennaro, faz-se menção apenas a uma primeira estátua executada em 1658 pelo artífice Alfonso Balsamoe Carlo Avellino, restaurada por Antonio Perella em 1701.

Nos anos 1980, porém, estudiosos iniciaram uma pesquisa sobre a obra e atribuíram o busto de *San Domenico* a Giuseppe Sanmartino, importante escultor napolitano e autor, entre outras coisas, do *Cristo Velato* (1753), obra em mármore conservada em Nápoles na Cappella Sansevero. Hoje em dia, essa hipótese é comumente aceita pelos pesquisadores, sobretudo depois que o historiador e crítico Teodoro Fittipaldi a atribuiu sem hesitações ao escultor napolitano. Posteriormente, os estudos conduzidos por Elio Catello trouxeram notáveis contribuições ao conhecimento de Sanmartino, esclarecendo diversos aspectos das atividades que desenvolveu para os artífices em prata, além de seu trabalho em mármore. Identificaram, por exemplo, que sua primeira obra documentada foi um molde em argila para um *San Vincenzo Ferreri*, depois executado em prata por Francesco Manzone.

Além de Manzone, Sanmartino estava ao lado de prateiros como Biaggio e Filippo del Giudice, com os quais realiza a *Santa Maria Maddalena Penitente* da capela do Museo del Tesoro di San Gennaro, também presente nesta exposição. De acordo com os estudiosos, para dirimir qualquer dúvida sobre a atribuição de *San Domenico* a Giuseppe Sanmartino, basta compará-la com as oito grandes estátuas em mármore que Sanmartino executou na capela de San Cataldo na catedral de Taranto, cidade da região de Apúlia. O busto napolitano, de fato, é muito próximo ao do *San Domenico* de Taranto, chegando a parecer uma transposição em prata.

São Domingos foi declarado um dos padroeiros de Nápoles em 1641. A proposta dos dominicanos de lhe conferir a posição de santo patrono da cidade não foi aceita, e somente em 29 de janeiro de 1656 a Congregação dos Ritos confirmou o patronato de San Gennaro, São Januário, sobre a cidade e reino de Nápoles.

GIUSEPPE SANMARTINO

San Domenico, c. 1750

[São Domingos]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
cobre e bronze dourado

92,0 x 80,0 x 70,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Museo del Tesoro di San Gennaro/Divulgação

Francesca Pasculli



“Santo Inácio, eleito em 1628, tomou posse do Patronato em 1754. Pesa l. 100 e o. 9; vale duc. 1560”: assim o padre Antonio Bellucci, arquivista do Tesoro, descrevia em 1915 o busto representando o santo, e assim também escrevia em 1987 Luigi Stabile, em sua *Guida storico-artistica della Real Cappella monumentale e del Tesoro di San Gennaro*.

O busto original, que traz a punção do artífice prateiro Giacinto Buonacquisto, foi encomendado pelos jesuítas e entregue ao Tesoro no mesmo ano de sua eleição como santo padroeiro, isto é, em 1754.

Santo Inácio de Loyola, fundador da Ordem dos Jesuítas, nasceu em Azpeitia, nos países bascos espanhóis, por volta de 1491. A Companhia de Consagrados, na qual se transferiu após sua conversão, nasceu com outros jovens nobres espanhóis em 1534, em Paris, onde fora estudar, e foi aprovada por Paulo III em 1540. Inácio tornou-se o primeiro Preposto geral da Companhia de Jesus e incentivou seus companheiros a se tornarem missionários pelo mundo todo, criando escolas, institutos, colégios e seminários. Morreu em Roma em 1556 e foi canonizado em 1622.

Sant'Ignazio di Loyola, neste busto, está representado segundo a mais típica iconografia jesuíta: vestido com paramentos litúrgicos, entre os quais desponta a bela casula repuxada com grandes flores, ele aparece apontando, num gesto declamatório da mão direita, o crucifixo que mostra na mão esquerda erguida. O rosto, modelado sobre o verdadeiro retrato do santo, evidencia extraordinárias modelações realistas, quase como um retrato traduzido em prata. A seu lado, apoiado sobre a base de bronze, está um pequeno anjo que indica nas páginas de um livro aberto o mote inaciano: *Ad Majorem Dei (gloriam)*. A base em bronze dourado substitui a original, hoje colocada sob a estátua da *Immacolata*.

O busto do Museo del Tesoro di San Gennaro sempre foi elogiado pela crítica especializada, devido à consumada perícia de sua execução e à bela expressividade do personagem, das quais Giacinto Buonacquisto já dera provas, um quarto de século antes, com a realização do busto de *San Felice*, hoje depositado no Museo Diocesano de Nola, na região da Campânia.

GIACINTO BUONACQUISTO

Sant'Ignazio di Loyola, 1754
[Santo Inácio de Loyola]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
bronze dourado

120,0 x 110,0 x 76,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Solange Souza

Cecilia Renzelli



Entre as melhores peças do artesanato setecentista em prata da capela do Museo del Tesoro di San Gennaro, encontra-se, sem dúvida, o busto de Santa Maria Madalena realizado por Filippo Del Giudice sobre moldes de Giuseppe Sanmartino. Sobre as lâminas repuxadas, de fato, estão impressos o timbre de 1757 e a punção do artífice prateiro, constituído pelas iniciais F.D.G., que identificam Filippo Del Giudice, pertencente a uma conhecida família de artífices napolitanos em ouro e prata. Giuseppe Sanmartino, por sua vez, foi apontado como autor do molde preparatório apenas em 1980, por ocasião da exposição *Civiltà del Settecento a Napoli*. A atribuição, muito oportuna do ponto de vista estilístico, foi corroborada por estudos posteriores conduzidos por Elio Catello, mostrando que Sanmartino era o escultor de confiança de Filippo Del Giudice e filhos.

A datação da obra coincide com a declaração de Santa Maria Madalena como padroeira da cidade de Nápoles, ocorrida justamente em 4 de setembro de 1757; ocasião para a qual encomendou-se expressamente o busto em prata, que seria colocado na capela de San Gennaro, por conta do mosteiro de Santa Maria Egípcia, em Forcella.

Santa Maria Maddalena, segundo sua iconografia mais difundida, é representada como penitente, com os olhos voltados para a cruz de madeira rústica, realizada em cobre dourado, que segura na mão esquerda, dobrada na altura do peito e voltada na direção do rosto; com a mão direita, sustenta a píxide dos unguentos, também em cobre dourado, aproximando-a ao tórax entre as dobras do rico manto, decorado com florões, um dos quais transborda com elegância sobre a base que estende um medalhão relicário. O manto é usado por cima de uma veste de tecido áspero, de mangas amplas e largo decote que se abre nas costas, por onde descem duas densas melenas onduladas. Trata-se de uma obra admirável pela variedade de técnicas de execução com que foi realizada, mas sobretudo pela expressão suave e pacífica do rosto da santa, típica das figuras femininas de Sanmartino que Del Giudice tão bem soube traduzir em prata.

Filippo Del Giudice trabalhou muito para a capela do Tesoro di San Gennaro, tanto realizando esculturas e obras de grande empenho artístico, com os famosíssimos esplendores, quase sempre com a ajuda dos filhos Giuseppe e Gennaro, quanto dedicando-se à decoração e às alfaias litúrgicas, ocupando-se entre outras coisas das “bases”, da limpeza e do “branqueamento” de várias pratarias, entre elas os próprios esplendores de sua lavra.

Maria Anna Marino

GIUSEPPE SANMARTINO

FILIPPO DEL GIUDICE

Santa Maria Maddalena, 1757

prata fundida, repuxada e cinzelada,
bronze e cobre dourados

122,0 x 82,0 x 90,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Museo del Tesoro di San Gennaro/Divulgação



Muitas vezes confundida com a santa mártir oriunda de uma rica e nobre família patrícia ou com a santa romana homônima, mártir juntamente com Santa Balissa, Santa Anastácia, venerada em Santa Severina, deve ser identificada como a jovem que viveu em Sirmio, na Panônia, durante as perseguições de Diocleciano, indicada como Santa Anastácia Maior.

O culto à santa na cidadezinha de Santa Severina remonta à época da dominação normanda, quando Roberto Guiscardo (de Altavila) doou a relíquia do braço ao arcebispo da igreja de Siberene, antigo nome de Santa Severina, provavelmente para sancionar o reconhecimento da igreja latina, e permanecerá vivo nos séculos seguintes, como mostra a gravura no portal depois que a região escapou aos perigos do terremoto de 1638.

Santa Anastasia, na escultura apresentada na exposição, apoia-se numa base polilobada – que na parte frontal apresenta o escrínio para as relíquias –, com pés em voluta e uma elegante decoração em cobre dourado. Em corpo inteiro, a santa aparece com o olhar voltado para o alto, em atitude de êxtase, a mão direita erguida à altura do cinto, segurando com delicadeza a palma do martírio, enquanto na esquerda sustém ao lado do flanco uma miniatura da cidade de Santa Severina – referência a seu papel como santa protetora da cidadezinha –, posta sobre a Bíblia. A cabeça é embelezada por um véu que deixa entrever os cabelos e pela coroa em cobre dourado. A santa usa uma veste decorada com motivos fitoformes, característicos dos brocados setecentistas napolitanos, com um panejamento sabiamente elaborado numa sucessão de pregas que descem suavemente até a base. A figura também vem enriquecida com um manto arabescado com ricos motivos florais, elaborado com um panejamento bem marcado, quase transmitindo a sensação de rigidez do tecido, que prossegue na parte de trás.

A obra foi realizada em Nápoles em 1792, como atesta a punção “NAP” com coroa e milésimo embaixo, em uso em Nápoles a partir de 1690 com a norma de praxe *De Monetis*, em vigor até 1808, quando Joaquim Murat abole a corporação da nobre arte dos ourives napolitanos. Foi ainda atribuída ao artífice em prata Luca Baccaro, em atividade entre os últimos anos do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX.

Figura pouco conhecida pelos estudiosos, embora amplamente documentada sobretudo no que concerne à estatuária em prata, Baccaro é também o autor do par de anjos fundidos por jateamento, que decoram a coroa da “Iconavetere” (Virgem dos Sete Véus) da catedral de Foggia, da estátua de *Sant’Oronzo* da catedral de Ostuni de 1794 e da estátua de *San Luigi Gonzaga* da capela do Tesoro di San Gennaro, em Nápoles. Cabe dizer que a punção existente na base da *Santa Anastasia* de Santa Severina, com as letras “SB”, é um tanto diferente daquela que se encontra em outras obras; assim, estamos diante de um membro da família, em atividade nos mesmos anos de Luca Baccaro, o qual, para executar essa estátua em prata enriquecida por elementos em cobre dourado que contribuem para lançar luz sobre o conjunto, inspirou-se na figura da santa pintada por Fabrizio Sanfedele na catedral de Santa Severina, entre o final dos anos 1610 e o começo dos anos 1620.

Francesca Pasculli

OFICINA DE BACCARO

Santa Anastasia, 1792 [Santa Anastácia]

prata repuxada, gravada,
cinzelada e com elementos
fundidos, cobre dourado

130,0 x 65,0 x 48,0 cm
(coroa com 11,5 cm
de diâmetro x 7,5 de altura)

Arquidiocese de Crotone,
Museo Diocesano
di Arte Sacra, Santa Severina

© Giulio Archinà



O santo é representado em atitude de inspiração e êxtase, com o rosto voltado para cima, enquanto escreve com pena de ganso um poema num livro, que segura na mão esquerda, a qual também sustenta um coração transpassado, seu atributo iconográfico. O cajado, elemento iconográfico tradicional do santo, queimado pelo ardor místico, e a fivela no peito são em bronze dourado.

Santo Agostinho se tornou um dos padroeiros da cidade de Nápoles em 1771, mas veio a ocupar essa posição apenas em 1836; com efeito, é conhecida a polêmica que surgiu entre os frades e as freiras da ordem agostiniana, debatendo quem deveria se incumbir da execução da estátua: a questão foi resolvida com a encomenda da obra por parte dos padres de Santo Agostino Maggiore alla Zecca.

A estátua foi conduzida à Cappella del Tesoro di San Gennaro em procissão solene no dia 14 de setembro de 1836. Foi executada por Domenico Capozzi, como atesta o timbre identificador “D.C.”. Capozzi era um artífice prateiro ativo em Nápoles de 1820 a 1850, com oficina no Largo degli Orefici, 27. Em 1846, ele entregou ao duque Bagnoli, prefeito de Nápoles, diversas decorações em prata, que realizara por encomenda de Fernando II, para doar à Igreja de San Carlo all’Arena. O timbre do artífice também foi encontrado no busto da estátua de San Falco, realizada por Capozzi em 1842, para a igreja de Santo Antonino em Palena. O *Sant’Agostino* da capela do Tesoro se situa incondicionalmente entre os melhores exemplares da estatuária barroca pela dinâmica torção do busto, pelas dobras do panejo e pelos contrastes de luz e sombra.

Maria Anna Marino

DOMENICO CAPOZZI

Sant’Agostino confessore, 1836

[Santo Agostinho confessor]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
bronze dourado

140,0 x 84,0 x 80,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro
por gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Museo del Tesoro di San Gennaro/Divulgação



Sant'Ana é representada segurando a Virgem Menina, sua filha, no braço esquerdo, enquanto a mão direita estendida à frente, num belíssimo efeito escultórico, e o rosto voltado para o alto expressam gratidão e oferenda a Deus. A santa, de fato, deu à luz a Virgem Mãe de Deus em idade madura, quando todos já a consideravam estéril. Segundo o que narram os evangelhos apócrifos, de onde são extraídas as notícias sobre sua vida, Sant'Ana, ao ver a filha dar seus primeiros passos, tomou-a nos braços e só veio a soltá-la quando pôde pisar no templo ao qual fora prometida. A iconografia do busto da capela do Museo del Tesoro di San Gennaro, assim como a das outras obras que assim tratam a representação da santa, inspira-se nesse relato.

De grande beleza escultórica, o busto em questão foi realizado por Michele Pane pelo molde de Francesco Citarelli, escultor acadêmico napolitano de inspiração classicista, como agradecimento da cidade à santa, a quem se atribui a salvação do terremoto de 26 de julho de 1805, dia a ela dedicado. Contam as crônicas da época: “Todos acreditavam que só restariam pedras, mas, por misericórdia do Senhor e pela intercessão da Santíssima Virgem e de Sua Mãe, morreram apenas quatro pessoas”.

É belíssima a composição do panejo que envolve a meia figura de Sant'Ana, que se diferencia de quase todos os trabalhos mais típicos da arte em prata em sua execução técnica, e mesmo na execução da cabeça da santa, a qual, embora em representação típica, exprime características quase realistas de uma velhice cheia de disposição, sem qualquer traço decadente. A Virgem Menina, porém, é representada segundo uma iconografia bem mais estereotipada, com as mãozinhas unidas no peito num gesto íntimo de recolhimento maduro, como que remetendo às imagens da Imaculada Conceição, a que, aliás, remete a devoção de Sant'Ana, a qual, entre outras coisas, é invocada como santa protetora das parturientes. Pelo lado técnico e estilístico, a execução do planejamento é comum às duas figuras, e nele Michele Pane consegue traduzir o modelo escultórico, desenhar linhas verticais e horizontais que conferem movimento à representação; vê-se grande perícia na técnica com que apresenta os cabelos cuidadosamente penteados de ambas.

Cecilia Renzelli

MICHELE PANE

FRANCESCO CITARELLI

*Sant'Anna con la
Vergine Bambina, 1842*

[Sant'Ana com a Virgem Menina]

prata fundida, repuxada e cinzelada

140,0 x 90,0 x 74,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Museo del Tesoro di San Gennaro/Divulgação



São Pascoal Baylon foi um frei laico alcantarino, que nasceu e viveu na Espanha no decorrer do século XVI, e cujo culto foi muito difundido no sul italiano pelo longo período de anexação de Nápoles ao reino espanhol. Beatificado em 1618, foi canonizado em 1690. Seus restos são venerados em Villareal, onde o santo morreu em 1592, profanados e em parte dispersados durante a Guerra Civil Espanhola. Foi nomeado padroeiro de Nápoles em 3 de abril de 1845 e, no mesmo ano, seu busto em prata foi encomendado a Vincenzo Caruso, um dos artífices prateiros mais conhecidos da época.

São Pascoal Baylon, apresentado em figura parcial até o meio das pernas, está vestido com o hábito da ordem a que pertence: batina estreitada na cintura por um cordão, de onde pende um longo rosário, com algumas contas delicadamente apoiadas na base, com manto curto e capuz. Está representado em sua iconografia mais conhecida, em adoração da eucaristia mostrada num ostensório elevado à sua direita. Fita-o com o olhar extático, num belo movimento da cabeça para trás, enquanto leva as mãos ao peito na atitude de abrir a batina, aludindo ao gesto de mostrar o coração e, assim, melhor apresentar o estado de êxtase causado pela adoração.

Pouco se sabe a respeito dessa bela escultura, que reinterpreta as iconografias barrocas com uma desenvolta engenhosidade diante dos padrões de representação, a ponto de sugerir que o artífice trabalhou com base num modelo exato, criado para essa finalidade por um escultor. A base, com os lados decorados com motivos florais estilizados, também mostra grande refinamento em sua execução.

Em 1835, Vincenzo Caruso executara para a Real Cappella del Tesoro di San Gennaro o busto de São Luís Gonzaga, junto com os artífices em prata Luca Baccaro e Francesco Rossi.

VINCENZO CARUSO

San Pasquale Baylon, 1845

[São Pascoal Baylon]

170,0 x 113,0 x 76,0 cm

prata fundida, repuxada e cinzelada

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Solange Souza

Cecilia Renzelli



A primeira estátua em prata de São Biagio para a Cappella del Tesoro di San Gennaro foi realizada em 1690, ano da eleição do patronato do santo na cidade de Nápoles, com a encomenda e as oferendas dos fiéis da igreja da cidade reunidas em 1653, como se depreende da inscrição na base. Esta estátua foi roubada em 1810, enquanto estava exposta em sua igreja, e em 1856 foi substituída por uma escultura de madeira. A realização da atual estátua em prata remonta a 1856 e sua execução foi possível graças a um legado de “2.000 ducados”, feito em testamento por Francesco Sorrentino; dado este que, consta gravado na capa de asperges do santo e de onde consta que, a esse valor, a “igreja acrescentou dezesseis onças onze de prata além da base”. Os artífices que realizaram a estátua com molde de Francesco Citarelli foram Domenico Ferraro e Alfonso Pompaneio; há documentação de que, naquela época, também estavam executando outros trabalhos para a Cappella del Tesoro di San Gennaro.

Sobre um paralelepípedo como base, em forma octogonal e com pezinhos esféricos, ergue-se o busto de São Biagio. Está trajado com os paramentos litúrgicos da sua dignidade de bispo: batina, apertada na cintura por um cinto; capa de asperges, fechada no peito por um broche que serve de relicário; mitra episcopal. O rosto, com barba, está voltado para o alto e para sua esquerda; a mão direita aberta se estende à frente, enquanto a esquerda está pousada sobre a cabeça de um menino, ajoelhado em oração à sua esquerda, quase acolhido sob a capa de asperges.

A iconografia do santo remete ao milagre de ter salvado um rapaz, que estava se asfixiando devido a uma espinha de peixe que se cravara em sua traqueia. São Biagio, que viveu no século IV, era armênio e praticava a profissão de médico antes de se tornar bispo de Sebaste (cidade armênia); morreu por volta de 316, provavelmente durante uma perseguição local, mas antes passou longo tempo na prisão e foi submetido a inúmeros suplícios.

São Biagio é apresentado em três-quartos em relação ao observador, de modo que o menino rezando pode ocupar a mesma base, e essa disposição permite um certo movimento à escultura que, pelo gesto de estender o braço direito e a mão aberta, bem como pela cabeça e o outro braço ao lado do busto e do corpo do jovem, garante a inserção da figura no espaço. Na visão frontal, porém, o movimento fica tolhido pela excessiva geometrização dos perfis, que parecem se sujeitar a uma moldura ideal, mas adquire maior vigor nas visões laterais, onde os perfis aparecem mais livres e movimentados. A barra da capa de asperges sobre na parte frontal da base, não plenamente inserida na composição, representa com quase toda certeza uma homenagem à tradição da escultura em prata napolitana dos séculos XVII e XVIII.

FRANCESCO CITARELLI

DOMENICO FERRARO

ALFONSO POMPANEIO

San Biagio Vescovo e Martire, 1856

[São Biagio Bispo e Mártir]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
bronze dourado

130,0 x 88,0 x 71,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

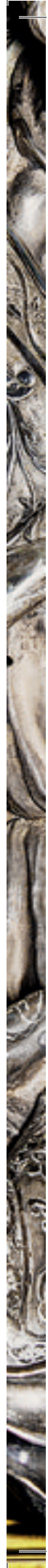
© Solange Souza



A transposição do molde de Francesco Citarella, um dos escultores napolitanos de maior influência acadêmica, apresenta uma preciosa técnica de ourivesaria, em que os artífices Domenico Ferraro e Alfonso Pompaneio mostram um pleno conhecimento do patrimônio ornamental oitocentista, como se vê nas decorações vegetais da capa de asperges e dos tradicionais sistemas de repuxe e cinzelamento, que geram numerosos reflexos do material, permitindo que a luz deslize ou se detenha sobre ele.

A base é seiscentista e apresenta belos ornamentos de inspiração ainda renascentista, repuxados sobre plaquetas quadrangulares e retangulares, subdivididas por elementos em bronze, como os perfis superior e inferior, entre os quais se distinguem as cabeças de anjo colocadas nas quinas dos cantos arredondados.

Giorgio Leone





Entre as melhores obras em prata realizadas em Nápoles no século XIX, encontram-se as dezesseis estátuas executadas para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, realizadas entre 1813 e 1902. Entre as quais *San Rocco* é, do ponto de vista estilístico, certamente uma das mais interessantes.

São Roque nasceu em Montpellier, na França, entre 1346 e 1350. Seu culto difundiu-se no século XV especialmente na Europa Ocidental; desde a Idade Média, é um santo muito invocado como protetor contra o terrível flagelo da peste, de grande popularidade, e cuja proteção gradualmente passou a ser invocada também contra as grandes catástrofes, como terremotos, epidemias e doenças graves. O próprio santo caiu vítima da peste e foi obrigado a se retirar para o campo; lá, sozinho e abandonado, teve como companheiro um cão que, durante sua doença, trazia-lhe diariamente um pedaço de pão que subtraía à mesa de seu dono.

Como lembrança da viagem a Roma, o *San Rocco* de Nápoles é representado segundo a iconografia tradicional, com trajes de peregrino, o joelho direito apoiado no chão, o alforje a tiracolo, na mão esquerda o bastão representando o bordão do Peregrino, nas costas o pequeno manto com a concha pregada na parte anterior direita e, por fim, o cão com um pedaço de pão na boca.

O estudioso Antonio Bellucci refutou a atribuição de Pietro Tagliatela ao escultor Ligata e, em nova atribuição aceita ainda hoje, confiou a concepção da obra ao escultor Ernesto Calì, nascido numa família de escultores de origem siciliana, mas atuantes em Nápoles no século XIX, que executou o molde em 1839. A estátua foi realizada em prata por Mariano Florio em 1856, como atesta a punção M.F e mostram os documentos de arquivo, ao preço de 1.765 ducados.

O artesão em prata Mariano Florio nasceu em Nápoles em 1802 e foi timbrador na agência de certificação de Nápoles entre 1836 e 1842. Encontrou-se também o timbre do mestre num conjunto de talheres de prata, cafeteira e açucareiro, executado por volta de 1840 para o príncipe Nicola Pignatelli de Monteleone e agora exposto no Museo Pignatelli Cortez de Aragão na Riviera di Chiaia, em Nápoles e, enfim, num candeeiro de uma coleção particular.

São Roque foi incluído entre os padroeiros de Nápoles em 24 de agosto de 1856, por instâncias da Arquiconfraria do Rosário, realizando assim o desejo comum dos napolitanos, que em diversas ocasiões tinham invocado a proteção do santo como, por exemplo, durante a peste de 1656 e a epidemia de cólera de 1854.

ERNESTO CALÌ

MARIANO FLORIO

San Rocco, 1856

[São Roque]

prata fundida, repuxada e cinzelada,
bronze dourado

178,0 x 90,0 x 106,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Solange Souza

Maria Anna Marino



Santa Rita de Cássia foi declarada padroeira de Nápoles em 1928. Segundo a tradição, a santa, mesmo sentindo-se inclinada para a vida religiosa, casou-se em obediência aos pais com um homem que logo revelou um caráter brutal e violento, com o qual concebeu dois filhos; convertido pelo exemplo dela, depois foi morto por uma vingança entre famílias rivais. Os filhos juraram retribuir essa violência, contra a opinião da mãe que os exortava ao perdão; não conseguindo dissuadi-los de tal propósito, Rita rogou a Deus que os fizesse morrer. Ocorrendo a morte dos filhos, Rita pediu às freiras agostinianas de Santa Maria Madalena em Cássia para ingressar em seu convento, mas enfrentou muitas recusas, até que conseguiu entrar durante a noite, com o auxílio de seus santos padroeiros: São João Batista e Santo Agostinho.

No convento levou uma vida exemplar, baseada na obediência e na humildade, mas sobretudo numa especial devoção pela Paixão de Cristo, assim sendo privilegiada com um estigma especial na testa, que perdurou até a sua morte. A releitura moderna dessa hagiografia mostra uma figura feminina fortemente centrada sobre a busca da paz entre as rixas entre famílias, que deviam existir na região da Úmbria quatrocentista, e sobre a espiritualidade vivida na obediência e na humildade, coparticipante do amor de Cristo.

A Santa das Rosas – tal como Santa Rita de Cássia é chamada na devoção popular, devido ao miraculoso florescimento de um galho seco de roseira que a abadessa lhe ordenou regar diariamente, desde que entrou no convento, e também devido à floração igualmente prodigiosa do roseiral na casa paterna, que se deu no mês de janeiro, quando ela estava próxima da morte – é representada nesta escultura segundo sua iconografia mais usual na estatuária sacra: de pé e com o crucifixo nas mãos, para o qual aproxima o rosto, para evidenciar a íntima união espiritual que gerou o estigma do espinho cravado na testa.

A estátua, que é uma autêntica escultura em prata, destaca-se da produção quase em série a que pertence, graças à solidez plástica dos volumes e ao equilibrado movimento do corpo, que revela a grande habilidade gráfica do autor. As dobras do hábito monacal agostiniano, de fato, não escondem a anatomia, mas revelam-na com sabedoria, assim como a ampla touca e o pesado véu, que cingem a cabeça da santa, ressaltam o movimento da cabeça para o exterior, com suavidade, mas também com firmeza, o qual permite tornar incessante o momento de êxtase que emana da oração. Essa expressividade artística, unida à perícia técnica, permite superar aquelas latentes referências estilísticas ao *liberty*, corrente artística ainda viva em Nápoles naqueles anos, que, aqui nesta obra, percebem-se no delicado e sinuoso movimento dos braços e das mãos, e principalmente na decoração da base.

LUIGI DE LUCA

Santa Rita de Cascia, 1928

[Santa Rita de Cássia]

prata repuxada, gravada, cinzelada
e com elementos fundidos e cobre dourado

180,0 x 76,0 x 84,0 cm

Museo del Tesoro di San Gennaro por
gentil cessão da Deputazione, Nápoles

© Solange Souza

Giorgio Leone



ANGELO OSWALDO DE ARAÚJO SANTOS
PRESIDENTE DO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS

SAGRADA ARTE DA PRATA E DO OURO

A reunião de obras características da Itália meridional e de um conjunto representativo da arte mineira do Setecentos sublinha, em primeiro lugar, a vocação desses dois territórios culturalmente riquíssimos para a exuberante interpretação estética de seus valores espirituais. No reino de Nápoles e na capitania das Minas Gerais, prata e madeira mediaram a expressão barroca com que italianos e brasileiros traduziram, em períodos históricos muito próximos, seu trânsito nas glórias do mundo. O legado dessa efervescência artística sugere um diálogo que ilumina e amplia a percepção do fenômeno criativo, seja ao largo do mar Tirreno, seja nos cumes do Espinhaço sul-americano.

As oficinas de prateiros que se espalharam pelas cidades meridionais, a partir da intensa atividade concentrada em Nápoles, criaram uma arte peculiar e característica daquela região italiana. Minas Gerais se particularizou no Brasil como berço da primeira manifestação de arte original do país nascente, ditada, sobretudo, pelo virtuosismo de seus mestres no domínio da madeira.

A imensa produção de ouro proveniente das galerias e dos aluviões da capitania mineradora, entre o final do século XVII e o início do XIX, não atendeu localmente a arte da ourivesaria. Esta se incluía entre os ofícios proibidos pela metrópole, no afã de manter o estatuto colonial e a absoluta dependência da corte. Já a prata, inexistente no território, alcançou, por isso mesmo, valor simbólico extraordinário, tendo exercido forte fascinação sobre os moradores das Minas, que aguardavam, com ansiedade, as peças vindas de Lisboa.

Os objetos de ouro mais importantes de que se tem notícia em Minas desapareceram da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, em 3 de setembro de 1973, sem que até hoje se tenha qualquer esclarecimento sobre o paradeiro das 16 peças então furtadas do museu eclesiástico. Teriam sido confeccionados em Portugal, encomendados para a celebração do Triunfo Eucarístico, festival barroco ocorrido em maio de 1733 para marcar a reabertura da matriz ouro-pretana, após grandes obras de ampliação e embelezamento.

A presença de objetos de prata, como castiçais e talheres, é amplamente notada em inventários e relações de bens do século XVIII. Nas igrejas matrizes das paróquias, suntuosas banquetas procedentes de Portugal engalanavam o altar-mor, e não raro constituíam-se em ofertas do monarca lusitano em prol do esplendor do culto. O Museu Arquidiocesano de Mariana mostra a portentosa banqueta de prata do altar-mor da primeira sé catedral de Minas Gerais, criada em 1745. A arquidiocese de Diamantina guarda outro conjunto esplêndido, doado pelo rei português Dom João V à Matriz de Santo Antônio do antigo arraial do Tijuco.

O conjunto formado por crucifixo, castiçais, palmas e sacras distinguia sobremaneira o aparato celebrativo. Lampadários destinados à chama votiva da Eucaristia, replicados nos altares laterais, bacia e gomil para o “lavabo” em atos solenes, navetas e turíbulos incensórios, hissopes, tecas e porta-pazes, resplendores e coroas, salvas e patenas, candelabros e vasos sagrados completavam o numeroso acervo argênteo. Um dos conjuntos mais representativos pertence à Matriz de Santo Antônio da Ponta do Morro, na cidade de Tiradentes.

Cruzes processionais e varas tanto para o púlpito quanto para a distinção dos membros das irmandades seculares também deveriam ser de prata, denotando a opulência das respectivas ordens terceiras e confrarias. Na Semana Santa, elas deixam os dispositivos museográficos para serem utilizadas nas procissões de Ouro Preto e São João del Rei.

Tem-se registro de um mestre prateiro atuante nas Minas Gerais. Trata-se do francês Jean de Lannes, que se instalou em Ouro Preto, no primeiro quartel do século XVIII. Dele descende a família Lana, e de suas mãos saiu um cálice que o professor Pietro Maria Bardí teve a sensibilidade de reconhecer como uma das melhores peças da prataria da era colonial.

Mas houve um admirável prateiro nascido em Minas. Natural da Vila do Príncipe do Serro do Frio, hoje cidade de Serro, Valentim da Fonseca e Silva radicou-se no Rio de Janeiro – onde morreu em 1813 –, tendo ali deixado obra excepcional em termos de talha e escultura, ao se valer tanto da madeira quanto do metal, como demonstra o significativo lampadário de prata integrante do acervo do Museu Histórico Nacional. Mestre Valentim contribuiu para valorizar “a competente formosura” da cidade dos Vice-Reis, tendo criado peças metálicas para vários de seus chafarizes públicos. Também na Bahia desenvolveu-se a arte da prata, com uma produção que contemplou as demandas das vilas do ouro e dos diamantes, por intermédio de remessas trazidas pelo Rio São Francisco e Rio das Velhas ou pelo Caminho Novo da Mantiqueira, desde o Porto da Estrela, na Guanabara.

A matéria do artista mineiro foi fundamentalmente a madeira. Teve papel semelhante ao que a prata assumiu, de modo singular, no reino de Nápoles, e ao que ao mármore coube na pátria de Michelangelo. A riqueza arbórea da Mata Atlântica, que recobria grande parte do território aurífero, propiciou aos entalhadores e escultores setecentistas a possibilidade plena de expressão de seu talento. Nela se encontravam as variedades de jacarandá. As matas de cerrado e de campos de altitude igualmente ofereceram espécies favoráveis à escultura, como a braúna.

O cedro brasileiro, em especial, fez Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, deslocar-se para a região de Rio Espera, a fim de escolher as melhores peças para o retábulo-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Foi com esse cedro que o artista produziu sua obra prima, as 66 figuras dos Passos da Paixão do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo.

Mestres portugueses, como Francisco Xavier de Brito, atuante no Pilar ouro-pretano no final da primeira metade do Setecentos, e Francisco Vieira Servas, que morreu em 1811 aos 91 anos, foram logo seguidos por notáveis artistas locais. Aleijadinho é o autor dos 12 profetas em pedra sabão no adro do Santuário de Congonhas, além dos importantes trabalhos nos frontispícios das igrejas de São Francisco de Assis de Ouro Preto e de São João del Rei e do Carmo de Sabará, mas é na madeira que se sublima a sua genialidade. Destaca-se, de igual modo, o Mestre de Piranga. Anônimo que atuou na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, demolida na cidade de Piranga, e em várias capelas do Vale do Rio Piranga, é conhecido pela designação do topônimo, já que não foram encontrados documentos esclarecedores de sua identidade.

O renascimento do barroco em Portugal e no Brasil, impulsionado pelo sucesso da mineração, desenhou o estilo Dom João V, que reinou de 1706 a 1750, fazendo do joanino a marca do apogeu do ciclo do ouro. O Pilar de São João del Rei e o Pilar Ouro Preto testemunham a exuberância estilística do período, tal como a Capela de São Francisco da Penitência, no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, na qual Xavier de Brito imprimiu a força de sua talha, antes de passar para as Minas. Um novo drama se instalou na produção artística da colônia. No “pathos” da obra de arte, transpareceu toda a angústia barroca do conflito entre a fortuna fácil e a brevidade da vida, o risco da perda material e a ameaça da condenação eterna.

Na segunda metade do século dourado, a influência do rococó se irradiou, como um desdobramento do barroco, sob os impulsos da luz e da cor tropicais. Ao longo do reinado de Dom José I, em meio à alegria ameaçada pela efemeridade da fortuna, as linhas galantes do rococó reconfortaram a sociedade mineradora no decurso do

declínio, empurrando os padrões neoclássicos para os confins do século XIX. Falecido em 1830, o pintor Manuel da Costa Ataíde consagrou o estilo em suas telas e na ornamentação de altares, oratórios, imagens e forros de naves.

Os artistas mineiros souberam fundir as mais diversas contribuições, desde o gótico ao maneirismo, para que, sob o primado do barroco, exprimissem as imagens de uma arte não mais copiada do modelo europeu, porém reveladora de uma nova identidade cultural. O naturalista francês Auguste Saint-Hilaire, que percorreu Minas em 1818, anotou que Aleijadinho, falecido quatro anos antes, era “um escultor que nunca viajou e não teve exemplos que o instruísem”. O que, segundo o historiador inglês John Bury (texto de 1951), é um paradoxo reforçado pela variedade por vezes desconcertante da obra do artista. O gosto da voluta, alimentando os caprichos da dobra, e a tensão expressionista por sobre a prodigalidade dos recortes dirigiram a mão do escultor no sentido de gestos inéditos.

Aleijadinho atingiu essa autonomia, de modo impactante, ao definir seus estilemas para além dos apelos que lhe chegavam do paradigma barroco trazido por seu pai e tios, formados no gosto seiscentista do estilo nacional português, e do rococó recolhido nas estampas de livros, gravuras piás e missais também vindos da Europa. Ao virtuosismo da talha, aliou-se o requinte do estofamento e da policromia, e o virtuosismo do douramento, como se observa na *Sant’Ana* do Aleijadinho, procedente do Museu do Ouro, de Sabará, e no São Joaquim, do Museu Arquidiocesano de Mariana.

O douramento era indispensável à ornamentação das esculturas em madeira ou em pedra. A par da policromia, com tintas obtidas a partir de pigmentos minerais e espécies da flora, as imagens costumavam receber sofisticado tratamento por parte dos douradores. Com a técnica toda especial de bater a barra de ouro até produzir a delgada lâmina, os chamados bate-folhas forneciam a matéria prima para a delicada operação. Assim, o ouro se fez presente na escultura em madeira e redimensionou os seus efeitos plástico-visuais.

O historiador francês Germain Bazin diz que Deus apareceu pela última vez na arte do Ocidente por obra de um mulato aleijado nos sertões das minas de ouro do Brasil. Parece que Deus não mais se foi daqui, retido pelas legiões celestes que se espalharam pelas montanhas e vales da “formosa província”. A religião estava plasmada na vida individual e social de tal maneira que tudo girava em torno da legião dos santos. Como deuses lares dos antigos romanos, acompanhavam todos os momentos vividos sob o temor da condenação eterna a cada desvio inevitavelmente cometido.

Santos de madeira pintada ou sem policromia, de calcita ou pedra sabão, santos da devoção familiar e patronímicos dos lugares, santos de roca ou de vestir, com perucas e atributos de prata, santos de oratórios, nichos, retábulos ou andores, os santos são personagens onipresentes na formação histórica de Minas Gerais.

Testemunhos do ciclo do ouro, eles contracenam à perfeição com os santos de prata italianos no espetáculo barroco que jamais termina. Bazin se refere ao balé no adro dos Profetas, à frente do Santuário de Congonhas do Campo, no topo do Morro do Maranhão. Balé que se refaz na fascinante coreografia em ouro e prata dos santos napolitanos e mineiros. E são esses passos sem fim da arte das Minas Gerais que alcançam o Anjo, de Alfredo Ceschiatti, mestre da Pampulha e de Brasília, e chegam ao São Francisco da Agonia, de Maurino de Araújo, fruto do gesto insurgentemente revigorado da talha ancestral. A escultura em madeira é a sagrada arte de Minas.



OBRAS
BRASILEIRAS

Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, é o autor da escultura policromada de São João Nepomuceno que integra a exposição permanente do Museu Arquidiocesano de Mariana, instalado na bela Casa Capitular da primeira Sé Catedral de Minas Gerais.

São João Nepomuceno era checo, nasceu em 1330 e morreu em 1383. A tradição conta que o rei Venceslau IV quis que ele, diretor espiritual e confessor da rainha, lhe revelasse os segredos de Joana da Baviera. Mas Nepomuceno resistiu à pressão do monarca e, mesmo sob tortura, não quebrou o voto de sigilo do confessor. Seu corpo logo apareceu nas águas do rio Moldávia, de onde foi retirado e levado em procissão para sepultamento numa igreja. Tornou-se o mártir da confissão e protetor dos confessores. Sua imagem inclui-se no acervo da maioria das igrejas mineiras do período colonial.

A escultura apresenta os traços típicos da arte do Aleijadinho, na singularidade da expressão do rosto e do movimento corporal. Reveste-se de douramento em pastilhos, com policromia caracterizando o paramento sacerdotal.

ALEIJADINHO

(Antônio Francisco Lisboa, dito)

São João Nepomuceno, séc. XVIII

madeira policromada e dourada

90,0 x 40,0 x 30,0 cm

Museu Arquidiocesano
de Arte Sacra de Mariana
Arquidiocese de Mariana,
MG, Brasil

© Studio Cerri



Sant'Ana mestra e a jovem filha, Maria, mãe de Jesus, representam uma iconografia privilegiada em Minas Gerais do século XVIII. Nascida nos evangelhos apócrifos, a figura da avó de Cristo se impôs, nos primórdios do ciclo do ouro, como referência à civilização dos novos territórios coloniais, no sentido da consolidação da família e da educação. *Mater et magistra*, Ana foi onipresente nas Minas do ouro, com lugar reservado nos altares dos templos e nos oratórios familiares, dando nome a cidades e fazendas, rios e morros.

Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, fez uma de suas obras primas ao entalhar em madeira a imagem que recebeu rica policromia e elaborado estofamento. A delicadeza galante do gosto rococó conduz o gesto sempre preciso do escultor, no sentido de uma autonomia estilística que não teve rival.

A postura nobre e solícita da mãe educadora, olhos de vidro, a opulência das vestes com douramento e pastilhos nas bordas, o hierático espaldar da cadeira, o escabelo para o pé e a candidez da menina Maria particularizam essa obra, pela qual o Aleijadinho alcançou um dos pontos mais altos de sua trajetória na escultura.

A imagem procede da Capela do Pilar de Sabará e se acha exposta permanentemente no Museu do Ouro, vinculado ao IBRAM, um dos acervos significativos do período colonial mineiro, instalado na antiga Casa de Intendência da Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará.

ALEIJADINHO

(Antônio Francisco Lisboa, dito)
(atribuído)

Sant'Ana Mestra, séc. XVIII

madeira policromada

94,0 x 60,0 x 44,0 cm

Museu do Ouro

Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM

Ministério da Cultura – MinC

© Daniel Mansur



Foi na Vila Nova da Rainha, hoje cidade de Caeté, que Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, apareceu pela primeira vez num grande canteiro de obras. Quando se ornamentava a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso, por volta de 1758, o jovem aprendiz ali atuou, ao lado do pai, o mestre-de-obras português Manuel Francisco Lisboa, juntamente com o mestre José Coelho de Noronha.

O segundo altar lateral direito da nave ostenta os estilemas que o artista conservaria para sempre, na elegância da talha e nas feições dos pequenos anjos que adornam os remates das colunas. Anjos que se tornaram quase uma assinatura do Aleijadinho.

A imensa nave impressiona pela altura do pé direito, incomum nas igrejas mineiras, e acolhe algumas esculturas primorosas do Aleijadinho, nas quais se acentuam os olhos amendoados à chinesa e penteados igualmente concebidos à maneira oriental. Santa Luzia é uma jovem e graciosa romana, mostrando dois olhos sobre uma salva que leva à mão, principal atributo de sua iconografia, já que é a protetora da visão.

Aleijadinho traduz a pureza da mártir na suavidade da fisionomia e faz sobressair uma jovial elegância na vestimenta de Santa Luzia, com um toque especial no sofisticado arranjo dos cabelos.

ALEIJADINHO
(Antônio Francisco Lisboa, dito)

Santa Luzia, séc. XVIII

madeira policromada

86,0 x 43,5 x 36,0 cm

Paróquia Nossa Senhora
do Bonsucesso, Caeté, Minas Gerais
Arquidiocese de Belo Horizonte

© Studio Cerri



Aleijadinho esculpiu em cedro os pais da Virgem Maria, avós de Jesus Cristo. Segundo tradição procedente de evangelhos apócrifos, o pastor Joaquim, já idoso, e sua mulher, Ana, tiveram uma filha que iria conceber do Espírito Santo, desposar o carpinteiro José e dar à luz o Salvador.

A delicadeza do artista na concepção da *Sant'Ana* do Museu do Ouro encontra vigoroso contraponto nesta iconografia de São Joaquim, preservada no museu que reúne obras primas da Arquidiocese de Mariana, primaz de Minas Gerais.

A obra foi criada para altar da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Congonhas do Campo. Impressiona pelas barbas densas e onduladas, o desdobramento anguloso do manto, as botas de cano alto, o gesto teatral dos braços. O calcanhar esquerdo soerguido enfatiza a busca de movimento que envolve a peça. Traz policromia e douramento com pastilhos na borda do manto.

ALEIJADINHO
(Antônio Francisco Lisboa, dito)

São Joaquim, séc. XVIII

madeira policromada e dourada

77,0 x 40,0 x 21,0 cm

Museu Arquidiocesano de
Arte Sacra de Mariana –
Arquidiocese de Mariana,
MG, Brasil

© Studio Cerri



Imagem de roca ou de vestir, São Raimundo Nonato foi feito para nicho do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, dita popularmente Mercês de Baixo, em Ouro Preto. No nicho simétrico, encontra-se a imagem de São Pedro Nolasco. Ambos são patronos da Ordem dos Mercedários para a Redenção dos Cativos, ligada ao culto de Nossa Senhora das Mercês. O Museu Aleijadinho compreende as igrejas de São Francisco de Assis, Mercês e Perdões e Santuário de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, sendo este a sede da paróquia.

São Raimundo Nonato fundou a Ordem dos Mercedários, no século XIII, no Reino de Aragão, na Espanha. O regime de escravidão vigente no Brasil fez com que a Senhora das Mercês se tornasse orago de muitas igrejas em toda a Capitania das Minas Gerais. Os escravos se viam projetados nos cativos libertos na Europa por intercessão dos Mercedários à Virgem e os pardos celebravam a liberdade de que a maioria desfrutava. Em Ouro Preto, há também a Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, na Paróquia do Pilar, chamada Mercês de Cima.

Documentos informam que Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, trabalhou na Igreja das Mercês e Perdões. A ele são atribuídas as imagens de roca de São Raimundo Nonato e São Pedro Nolasco. O estilo do grande mestre se manifesta de fato eloquentemente, embora haja historiadores que reconheçam nessas duas imagens a autoria de Padre Félix Antônio Lisboa meio-irmão do Aleijadinho, ativo escultor em Ouro Preto, no final do século XVIII e início do XIX.

ALEIJADINHO

(Antônio Francisco Lisboa, dito)

São Raimundo Nonato, séc. XVIII

madeira entalhada e policromada

144,0 x 41,0 x 31,0 cm

Igreja N. S. das Mercês
e Bom Jesus dos Perdões,
Ouro Preto, MG

© Studio Cerri



Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, teria criado um presépio, conjunto escultórico que registra o nascimento de Jesus em Belém da Judeia, para a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, sua grande realização como arquiteto e escultor.

Dessa *Natividade* restam apenas quatro peças. Pelas características de que se revestem, são reconhecidas como obras de autoria do Aleijadinho, vistas na sala dedicada ao mestre, no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Trata-se de *Pastor em Adoração* e *Camponês*, ambas em madeira policromada, e dois *Reis Magos*, que constituem santos de roca ou de vestir e portam indumentária de tecido.

Pastor em Adoração é uma das mais notáveis entre as obras máximas de Aleijadinho no Brasil. O jogo cinético como que a propulsionar a flexão do corpo que se ajoelha junto à resplandecente manjedoura – presumida por esse olhar fascinado e as mãos postas –, ressalta o movimento incisivo do escultor na encantadora composição. O efeito anguloso das dobras e a atitude contemplativa do pastor, numa aura de êxtase, sustentam a beleza plástica da obra e enfatizam a mestria do artista.

A policromia é atribuída ao pintor Feliciano Manuel da Costa, filho do poeta e inconfidente Cláudio Manuel da Costa, atuante em Vila Rica de Ouro Preto no final do século XVIII e início do XIX, tendo falecido em 1814.

ALEIJADINHO
(Antônio Francisco Lisboa, dito)
(atribuído)

FELICIANO MANUEL DA COSTA
(atribuído)

Pastor em Adoração, c. 1794

madeira policromada

35,5 x 25,0 x 30,5 cm

Museu da Inconfidência,
Ouro Preto, MG

© Aldo Araújo



São Pedro Nolasco viveu entre 1189 e 1258, em Aragão, Espanha. Fundador da Ordem dos Mercedários, juntamente com São Raimundo de Penaforte, dedicou-se aos estudos filosóficos e é o patrono das leis canônicas. Chegou a ser preso, na Argélia, ao se trocar por prisioneiros cristãos. O culto da Senhora das Mercês, intensamente difundido em Minas Gerais, batizou matrizes, capelas, ermidas, cidades e acidentes geográficos, e projetou o vulto de São Pedro Nolasco. Enraizada na Península Ibérica, a devoção das Mercês e de seus santos expandiu-se pela América Latina. A Virgem das Mercês (*Mercedes*, em espanhol) ou das Graças, padroeira dos cativos cristãos em poder dos sarracenos e mouros, tornou-se protetora dos pardos no Brasil.

Os negros livres ou escravos recorreram a Nossa Senhora do Rosário, a quem tomaram por madrinha, enquanto os pardos ou mulatos elegeram a proteção da Senhora das Mercês, identificando-se com os dois cativos libertos que geralmente ladeiam a imagem da Virgem nos retábulos a ela consagrados, como se vê na Igreja das Mercês e Perdões, em Ouro Preto.

Para o retábulo-mor desse templo, Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, fez duas imagens de roca ou de vestir, São Pedro Nolasco e São Raimundo Nonato. Nolasco acolheu Nonato em sua Ordem, daí aparecerem sempre juntos. A fatura é representativa da arte do Aleijadinho, havendo especialistas que cogitam a autoria do padre Félix Antônio Lisboa, meio-irmão do grande mestre.

ALEIJADINHO

(Antônio Francisco Lisboa, dito)

São Pedro Nolasco, séc. XVIII

madeira entalhada e policromada

140,5 x 37,0 x 32,0 cm

Igreja N. S. das Mercês
e Bom Jesus dos Perdões,
Ouro Preto, MG

© Studio Cerri



O Museu de Sant'Ana se abre na cidade de Tiradentes, por iniciativa da colecionadora Angela Gutierrez, criadora do Museu do Oratório, em Ouro Preto, e do Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte. Ela reuniu cerca de trezentas imagens da mãe de Maria, número que revela, na importância e na qualidade do conjunto, a força dessa devoção no Brasil colonial e a criatividade com que incontáveis artistas a ela se entregaram.

Enquanto em outras regiões brasileiras prevaleceu a versão iconográfica da Sant'Ana Guia, na qual ela aparece como a caminhante que conduz pela mão a jovem filha, futura mãe de Jesus, em Minas Gerais predominou a Sant'Ana Mestreira. É assim que ela sobe aos altares principais das igrejas setecentistas e protege os lares, nas cidades ou no mundo rural.

A obra que aqui representa a Coleção Angela Gutierrez evidencia a imponência característica dessa iconografia. O porte hierático da matrona que ensina, a cadeira majestática em que se assenta, o escabelo sobre o qual repousa o pé, a candura da discípula, dócil e atenta, a movimentação do panejamento das vestes profusas, a composição do conjunto, de modo a dominar a cena em que o encontrará o espectador-devoto, fazem da imagem uma referência significativa do museu implantado no prédio da antiga cadeia de Tiradentes.

ANÔNIMO

Sant'Ana Mestreira, séc. XVIII

madeira policromada
e atributos em prata

96,0 x 64,0 x 26,5 cm

Coleção Angela Gutierrez

© Studio Cerri



São Francisco de Borja, nobre espanhol, era neto do papa Alexandre VI Borja e primo do imperador Carlos V. Viúvo, ingressou na Companhia de Jesus e tornou-se o terceiro superior geral dos jesuítas. Foi especialmente venerado em Portugal e no Brasil. Depois do terremoto de 1º de novembro de 1755, que arrasou o centro urbano de Lisboa, a coroa portuguesa solicitou às igrejas paroquiais que promovessem o culto de São Francisco de Borja, escolhido padroeiro do reino contra os tremores sísmicos.

Foi assim que a Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica de Ouro Preto (hoje basílica) encomendou a imagem do santo, que mereceu estar, por longos anos, no nicho direito do retábulo-mor do templo. O autor anônimo apresenta Francisco de Borja com a face enrugada e o corpo em pleno movimento, em postura característica das esculturas barrocas. De maneira a impactar a contemplação, a obra foi concebida para ocupar aquela posição superior ao plano do olhar dos fiéis.

A festa de São Francisco de Borja, em 30 de setembro, era custeada pelo Senado da Câmara de Vila Rica, tal a sua importância no contexto da época. Entalhada num tronco de madeira, a imagem teve seu interior escavado, a fim de perder peso e poder ser levada em andor nas procissões. Muitos viram nessa “caixa” local propício para esconderijo secreto de preciosidades. Trata-se do típico “santo do pau oco”, tão conhecido nas Minas Gerais como peça ideal para o contrabando de ouro.

ANÔNIMO

São Francisco de Borja, séc. XVIII

madeira entalhada
e policromada

116,0 x 61,0 x 48,0 cm

Basílica Nossa Senhora
do Pilar, Ouro Preto, MG

© Studio Cerri



Santa Bárbara, virgem e mártir do século III, nasceu em Nicomédia, Turquia. A devoção, espalhada pela Europa, cruzou o Atlântico e se disseminou nas terras brasileiras, conquistando incontáveis devotos em Minas Gerais. Protetora contra os males das tempestades, raios e trovões, foi escolhida como padroeira dos trabalhadores das minas, pelo que sua imagem se fazia onipresente nos lares e nas lavras da região aurífera.

A escultura em madeira policromada pertence ao Museu de Arte Sacra da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. O panejamento anguloso remete a várias obras de autoria de Antônio Francisco Lisboa, bem como o arranjo do penteado, a posição dos pés e as feições do rosto sugerem comparações com trabalhos do Aleijadinho e de sua oficina. A atribuição pede estudos mais aprofundados.

As características do estilo do mestre se ressaltam no todo da peça. A pintura galante reporta-se ao gosto rococó da época, e os brincos de crisólitas (também chamadas “Minas Novas”) são elementos recorrentes em imagens da Virgem Maria e de santas mulheres, na iconografia mineira do ciclo do ouro.

ANÔNIMO

Santa Bárbara, séc. XVIII

madeira entalhada e policromada

72,0 x 38,5 x 23,0 cm

Igreja Nossa Senhora
do Rosário, Ouro Preto, MG

© Studio Cerri



Mais que um estilo de arte, o barroco tornou-se um estilo de vida, nas Minas Gerais do ouro. Espetáculo que passa, a vida urbana foi encenada pela sociedade mineradora no princípio do século XVIII com tal requinte que Simão Ferreira Machado, autor do livro *Triunfo Eucarístico* (1734), observou que “mais que esfera da opulência”, Vila Rica de Ouro Preto era “teatro da religião”.

Nas soleníssimas procissões de *Corpus Christi*, com as ruas engalanadas em todas as vilas da Capitania das Minas, um portentoso desfile seduzia o olhar barroco dos mineiros. Os vereadores membros do Senado da Câmara tinham posição especial no préstito e junto a eles sempre estava uma imagem de São Jorge. Militar da Capadócia, entre o mito e a fé, foi ele tomado como protetor dos exércitos e dos poderes constituídos, como indica o medieval Castelo de São Jorge, em Lisboa. Montando cavalo ajaezado com luxo, conduzido por um pajem ricamente vestido, São Jorge era símbolo da força da fé contra o dragão do mal e recolhia o respeito e a admiração do público.

Na Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, a imagem de São Jorge que participava dessas procissões, no início do século XIX, está hoje no Museu do Ouro. Antiga sede da Intendência do Ouro, ali se guarda a memória histórica dos sabarenses. A museografia evoca a morada de um rico senhor de mina, remetendo aos usos e costumes da sociedade mineradora.

ANTÔNIO PEREIRA DA COSTA

JOAQUIM GONÇALVES DA ROCHA

São Jorge, 1816

madeira policromada

220,0 x 90,0 x 50,0 cm

Museu do Ouro

Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM

Ministério da Cultura – MinC

© Daniel Mansur



Francisco Vieira Servas nasceu em Portugal, em 1720, e foi sepultado, em 17 de julho de 1811, na Matriz de São Domingos do Prata, Minas Gerais. Longevo, trabalhou intensamente como escultor e entalhador, sendo responsável por alguns dos mais belos e imponentes retábulos das igrejas coloniais. Na Sé Catedral de Mariana, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, também em Mariana, e na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará, destacam-se altares de sua autoria.

Vieira Servas evoluiu dos padrões joaninos do barroco revitalizado no segundo quartel do século XVIII (1725-50) para as linhas do rococó vigentes no terceiro quartel (1750-75), alcançando a influência do neoclassicismo no final da centúria. Sua escultura é uma composição harmônica de formas que almejam a leveza e a graça, tanto quanto a talha viril alude à elegância arquitetônica do retábulo, pronta para receber o rico revestimento dourado.

Nossa Senhora da Conceição ostenta o perfil gracioso com que Vieira Servas particulariza suas imagens. A terminação em vírgula da cabeleira dos três querubins vistos no globo da peanha, a simetria rigorosa no desenho do rosto da Virgem e os recortes triangulares na extremidade do manto são características inconfundíveis.

FRANCISCO VIEIRA SERVAS

Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII

madeira policromada e dourada
atributos em prata dourada

62,0 x 27,0 x 74,0 cm

Coleção Angela Gutierrez,
Ouro Preto, MG

© Studio Cerri



Mestre de Piranga é a denominação conferida por historiadores da arte ao anônimo responsável por extenso conjunto de esculturas sacras assinaladas por características formais e estilemas que configuram, inconfundivelmente, a mesma autoria. Piranga é o nome do rio e do vale, ao sul de Ouro Preto e Mariana, no qual se situa uma série de cidades e pequenas povoações detentoras de igrejas e capelas contendo obras do referido mestre.

Na cidade de Piranga, na qual se criou a primeira paróquia de Minas Gerais, pelo bispo do Rio de Janeiro, nos primórdios do ciclo do ouro, há inúmeras obras a ele atribuídas. No entanto, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em cujo interior se concentrava o seu maior conjunto de talha e escultura, foi demolida e pulverizada na década de 1960.

Fala-se num possível atelier. Mas as soluções muito pessoais do Piranga revelam a identidade do mestre. Levam-no à profusão das formas, como indica o perisônio que envolve a cinta dos Crucificados, sempre esvoaçante, ou demonstram as volumosas mangas dos hábitos de Santo Antônio.

Nossa Senhora da Conceição, do acervo do Museu Mineiro, evidencia as marcas fundamentais da arte do Mestre de Piranga. Os olhos amendoados na horizontal, as narinas em corte reto, o volume cheio do corpo, o distanciamento dos padrões clássicos pela liberdade de expressão e a peanha profusa indicam que a obra pertence ao legado do mestre cujo verdadeiro nome ainda se desconhece.

MESTRE DE PIRANGA

Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII

madeira, entalhe,
policromia, douramento

113,0 x 45,0 x 30,4 cm

Coleção Geraldo Parreiras
Museu Mineiro

© Studio Cerri



Embora Mestre de Piranga tenha produzido fartamente, deixando legado que impressiona pela homogeneidade das características, de fácil reconhecimento, não se encontrou ainda documento que possa esclarecer a sua identidade. O escultor evolui a partir dos parâmetros da arte barroca para uma interpretação própria, entre o erudito e o espontâneo, que surpreende e fascina.

Nossa Senhora da Piedade está entre os seus temas prediletos. Uma escultura congênera, de grande porte, veio do Museu Regional de São João del Rei, vinculado ao IBRAM, para esta mostra. Esta Piedade integra a Coleção Amigas da Cultura, doada pela associação ao Museu Mineiro.

Stabat Mater: a Mãe dolorosa, sentada, chora, com sofrida expressão contemplativa, tendo ao colo o filho Jesus, que acabara de ser retirado da cruz. As ogivas na altura dos joelhos são uma característica do Mestre de Piranga recorrente em todas as imagens da Piedade e da Soledade. Os cabelos e a barba do Cristo acentuam as marcas do estilo. Uma originalidade aparece na posição do corpo do Senhor Morto sustentado pela mão esquerda da Mãe.

MESTRE DE PIRANGA

Nossa Senhora da Piedade (Pietà), séc. XVIII

madeira policromada

46,0 x 32,0 x 24,0 cm

Coleção Amigas da Cultura
Cedida por comodato ao
Museu Mineiro

© Studio Cerri



As características da arte do Mestre de Piranga manifestam-se em *Anjo Adorador* do Museu Regional de São João del Rei. Trata-se de uma figura inusitada, não pelo partido iconográfico (Xavier de Brito deixou versões eruditas no Pilar de Ouro Preto), mas pelo insólito que o próprio estilo do artista infunde em suas imagens. A força do Piranga vem da originalidade de sua interpretação do fenômeno barroco.

Anônimo que produziu intensamente no vale do rio Piranga, no século XVIII, pode ter sido um autor único ou uma oficina, como querem alguns estudiosos. Não há documentação sobre as obras, pelo que não se elucidou, até hoje, o mistério dessa considerável produção. Nas igrejas da cidade de Piranga e região, identifica-se, com facilidade, a presença do Mestre.

As vestes do anjo têm o corte militar da indumentária recorrente do guerreiro São Miguel Arcanjo. Nas costas da imagem, aparecem os pontos em que seriam encaixadas as asas. Ajoelhado, devia destinar-se ao camarim do trono de um grande retábulo ou a celebrações especiais da Eucaristia. Vermelho e dourado são cores referentes à adoração do Santíssimo Sacramento.

MESTRE DE PIRANGA

Anjo Adorador *Ajoelhado, séc. XVIII*

madeira esculpida e policromada

51,0 x 25,0 x 28,0 cm

Coleção do Museu Regional
de São João del Rei

© Studio Cerri



Mestre de Piranga é o nome pelo qual se identifica o notável escultor e entalhador ativo no vale do rio Piranga, no final do século XVIII. Estudiosos da arte mineira levantaram inúmeras obras particularizadas pelos estilemas do mestre, cuja produção se concentrou nos centros urbanos e povoações rurais na região do alto e médio Piranga. Os Crucificados do Piranga são reconhecidos pelo perisônio esvoaçante que cinge a cintura, o corpo esguio e delgado, a cabeleira basta e ondulante.

Na sua iconografia, Nossa Senhora da Soledade aparece em dimensões variadas, desde pequenas peças ou médias, até às grandes esculturas, como esta, procedente do Museu Regional de São João del Rei. Cotejá-las é perceber o conjunto de características do artista, pelas quais se enfatizam detalhes vistos como sua assinatura na obra. Nesta imagem, destaca-se o efeito do panejamento em ogivas.

O artista quer captar o drama da Mater Dolorosa, que tem o coração abrasado pela dor de ver o Filho crucificado. Formado no espírito barroquista da época, o Mestre de Piranga funde contribuições diversas, entre o erudito plasmado em seu olhar pelo barroco mineiro e o gesto intuitivo da criação. O coração remete à dor de Maria. De acordo com a profecia de Simeão, à porta do Templo de Jerusalém, ela teria o coração como que trespassado por uma espada.

MESTRE DE PIRANGA

Nossa Senhora das Dores (Soledade), séc. XVIII

madeira esculpida e repintada

108,0 x 55,0 x 38,0 cm

Coleção do Museu Regional de São João del Rei

© Studio Cerri



Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim, nasceu em meados do século XVIII na Vila do Príncipe do Serro do Frio, hoje cidade de Serro, na região diamantífera das Minas Gerais. Morreu no Rio de Janeiro, em 1813, tendo deixado inúmeras e variadas obras na sede do Vice-Reinado, na qual se fixou a corte portuguesa, em 1808.

Cercado de admiração e respeito, sua imagem pessoal aparece na tela denominada *Feliz e pronta reedificação da Igreja do antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, começada em 25 de agosto de 1789*, de autoria de João Francisco Muzzi (Museu Chácara do Céu | Coleção Raimundo Ottoni de Castro Maia | IBRAM, Rio de Janeiro). Ele é o mulato que veste uma capa castanha e apresenta ao vice-rei Luís de Vasconcelos o projeto de reconstrução do edifício. Com trabalhos fora da órbita religiosa, atuou não só em igrejas, como em praças, parques e chafarizes do Rio de Janeiro.

Esta escultura em cedro guarneceu nicho superior na fachada da Igreja de Santa Cruz dos Militares, na Rua Direita, hoje Rua 1º de Março, no Rio de Janeiro, de onde foi retirada, já avariada, no princípio do século XX. A juventude do apóstolo mais próximo de Jesus é assinalada com delicadeza. A perda das mãos não afeta o equilíbrio da obra, tendo a águia simbólica do evangelista presente na base, à esquerda. Pela primeira vez, é exposta em Minas Gerais no contexto desta exposição.

MESTRE VALENTIM
(Valentim da Fonseca e Silva, dito)

Apóstolo São João
Evangelista, séc. XVIII

madeira

188,0 x 96,0 x 34,0 cm

Acervo Museu Histórico Nacional
IBRAM | MinC

© Paulo Scheuenstuhl



Em iniciativas inovadoras, que romperam os padrões de seu tempo, Mestre Valentim trabalhou temas profanos, fora do universo religioso, tornando-se responsável pelo embelezamento de chafarizes, parques e praças do Rio de Janeiro, como o Passeio Público. Cultivou o estilo rococó, a partir do qual aprimorou sua originalidade singular, e anunciou o advento do neoclassicismo.

Na escultura de São Mateus, em cedro, o panejamento das vestes é sóbrio e reforça a postura contemplativa do evangelista. A obra fez parte do conjunto que ornamentava a fachada principal da Igreja de Santa Cruz dos Militares, ainda vista no centro do Rio de Janeiro. De lá foi retirada no início do século XX, transferida para a Escola Nacional de Belas Artes e, em 1924, já constava do catálogo do Museu Histórico Nacional. Pela primeira vez, é exposta em Minas Gerais no contexto desta exposição.

MESTRE VALENTIM
(Valentim da Fonseca e Silva, dito)

Apóstolo São Mateus, séc. XVIII

madeira

193,0 x 81,0 x 36,0 cm

Acervo Museu Histórico Nacional

IBRAM | MinC

© Paulo Scheuenstuhl



Descendente de italianos, Alfredo Ceschiatti nasceu em Belo Horizonte, em 1º de setembro de 1918, e morreu no Rio de Janeiro, em 25 de agosto de 1989. Uma viagem à Itália despertou-o para a arte e a criatividade, e, assim, ao retornar ao Brasil, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio.

Em 1940, ao assumir a Prefeitura de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek decidiu criar um polo de lazer e cultura na região do lago da Pampulha. Para tanto, convidou o arquiteto Oscar Niemeyer, por sugestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, primeiro diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. Rodrigo enfatizou o talento de Niemeyer, que participava, ao lado de Lúcio Costa, da equipe de arquitetos que projetou a sede do Ministério da Educação e Saúde, hoje Palácio Gustavo Capanema.

Alfredo Ceschiatti foi o autor dos bronzes para o batistério da Igreja de São Francisco de Assis, integrante do conjunto arquitetônico da Pampulha. Essa edificação reuniu, ao lado de Niemeyer, artistas de notável sensibilidade. Cândido Portinari pintou o afresco do santo de Assis, no interior do templo, e criou o painel de azulejos da fachada posterior, narrando cenas da vida de Francisco. Portinari pintou ainda a Via Sacra. Roberto Burle Marx desenhou os jardins.

Em 21 de abril de 1960, o presidente Juscelino Kubitschek inaugurou a nova capital, e Ceschiatti foi também um dos artistas pioneiros de Brasília. Ele é o autor dos quatro Evangelistas postados à entrada da Catedral, bem como os anjos suspensos na nave, imagens que se tornaram emblemas da cidade. *As Banhistas*, no espelho d'água do Palácio da Alvorada, e a *Justiça*, junto ao Supremo Tribunal Federal, consagram a presença do artista no Planalto.

A obra de Ceschiatti testemunha a continuidade da escultura sacra mineira, no período modernista, numa dimensão que buscou envolver o Brasil por inteiro e se fez símbolo de Brasília.

ALFREDO CESCHIATTI

Anjo, séc. XX

bronze dourado

115,0 x 60,0 x 60,0 cm

Coleção particular,
Ouro Preto, MG

© Studio Cerri



Maurino de Araújo representa a continuidade da arte sacra mineira. Atesta a assertiva do arquiteto e historiador Sylvio de Vasconcellos, no sentido de que o barroco teria impermeabilizado o chão da cultura de Minas, de modo a constantemente gerar novos frutos. Desse subsolo erudito emerge a obra mauriniana, uma síntese da propensão mineira para o drama barroquista.

A escultura manifesta a tensão expressionista herdada de uma tradição que só faz estimular e aguçar a capacidade inventiva do autor. A energia dinâmica de sua talha configura o corpo opulento, a cara oval, em rebatimentos arredondados, a cabeleira basta e os olhos esbugalhados, a inquietação e o espanto das personagens que povoam um mundo sagrado e mítico.

Maurino de Araújo reafirma a importância da madeira na arte de Minas e o primado do barroco, ao conceber a agonia de São Francisco de Assis, um dos santos mais frequentes na sua legião de imagens retiradas do lenho com a sabedoria de um mestre.

MAURINO DE ARAÚJO

Agonia de São Francisco, déc. 1970

madeira policromada

92,0 x 53,0 x 50,0 cm

Coleção Marta Maria Veloso de Souza

© João Liberato



BIOGRAFIAS

COM A COLABORAÇÃO DE ANTONELLA SALATINO

Antônio Francisco Lisboa, dito Aleijadinho

(Vila Rica, atual Ouro Preto,
Minas Gerais, c. 1730 – Idem, 1814)

Antônio Francisco Lisboa é o artista colonial mais prestigiado pela historiografia. Conhecido como o “Aleijadinho”, era filho do mestre-de-obras português Manuel Francisco Lisboa e de uma escrava, tendo aprendido com o pai noções iniciais sobre desenho, arquitetura e escultura. Acredita-se que tenha estudado com o desenhista e medalhista João Gomes Batista, estabelecido em Ouro Preto entre 1751 e 1784, e com os escultores e entalhadores Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha. Aponta-se ainda, como referência para o artista, a presença de gravuras européias, especialmente registros de imagens germânicas, que circulavam no meio mineiro da época. Segundo Rodrigo José Ferreira de Bretas, seu primeiro biógrafo em texto escrito no século XIX, Aleijadinho contrai uma doença degenerativa que deforma e atrofia seu corpo antes dos cinquenta anos, porém mantém-se produzindo. Entre as obras mais importantes, destacam-se os projetos das igrejas de São Francisco de Assis, em Ouro Preto e em São João del Rei; as imagens de cedro dos Passos da Paixão e os doze profetas de pedra-sabão para o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo.

Alfonso Pompaneo

(Nápoles, notícias em 1856)

Artífice prateiro napolitano, do qual não se conhecem dados biográficos. Desenvolveu sobretudo a atividade artística em Nápoles no decorrer do século XIX. Em 1856, trabalhou para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, realizando o busto de São Biagio Bispo e Mártir em colaboração com Domenico Ferraro; a obra, executada a partir de desenho do escultor Francesco Citarelli, custou 2.000 ducados e foi realizada para ser colocada sobre a base do velho busto setecentista de São Biagio, roubado em 1810. Não se conhecem outros objetos sacros que tragam a punção do mestre Pompaneo.

Alfredo Ceschiatti

(Belo Horizonte, Minas Gerais, 1918
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989)

A partir de 1940, Alfredo Ceschiatti estuda escultura com Corrêa Lima na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Na mesma época, frequenta ateliê instalado na Biblioteca Nacional com Bruno Giorgi e José Pedrosa. Por encomenda de Oscar Niemeyer, produz relevo da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte, em 1944. Com essa obra conquistada, no ano seguinte, o prêmio viagem ao exterior no 51º Salão Nacional de Belas Artes,

no Rio de Janeiro, permanecendo na Europa de 1946 a 1948. Lá interessa-se particularmente pela obra de Aristide Maillol. Realiza primeira individual em 1948 na sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil, no Rio. No início dos anos de 1960, leciona escultura e desenho na Universidade de Brasília. Participa de diversas exposições coletivas entre as décadas de 1970 e 1980, no Rio e em São Paulo. Dedicar-se, ao longo de sua produção, a obras idealizadas para espaços públicos, como o Palácio da Alvorada, a Praça dos Três Poderes e o Palácio dos Arcos, em Brasília, para o Memorial da América Latina e a Praça da Sé, ambos em São Paulo, e para a Embaixada do Brasil, em Moscou.

Bartolomeo Granucci

(Nápoles, notícias de 1698 a 1747)

Escultor, projetista e decorador, foi aprendiz na oficina de Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, dos quais se tornou colaborador muito próximo. Segundo alguns estudiosos, Granucci esteve junto com Vaccaro pai, entre 1691 e 1692, na realização das grandes e preciosas esculturas em prata que representam as *Quattro parti del Mondo*, realizadas por encomenda do vice-rei de Nápoles, Francisco de Benevides, posteriormente doadas a Carlos II de Espanha e hoje conservadas no Tesouro da Catedral de Toledo. Em 1698, documentos mostram que Granucci trabalhou com Nicola Mazzone na decoração da cúpula da igreja de Santo Agostinho dos Descalços, obra projetada e dirigida pelo próprio Lorenzo Vaccaro. Em 1708, o artista, provavelmente franqueado e liberado pela oficina de sua formação, foi pago pela Deputazione della Cappella del Tesoro di San Gennaro por ter realizado uma base em cobre dourado, onde estava colocada a cruz com marcheteria em lápis-lazúli, doada à Cappella del Tesoro pelo Banco de Santa Maria del Popolo. A partir de 1790, foi chamado para colaborar com Arcangelo Guglielmini – um dos maiores projetistas napolitanos da época – na vasta obra de reestruturação da igreja de Santo Angelo em Nilo.

A participação de Granucci no projeto consistiu principalmente na decoração da cúpula da abside e, a seguir, na realização de algumas estátuas dos membros da família

Brancaccio; por fim, foi encarregado de executar as duas esculturas que representam *Santa Candida Seniore* e *Santa Candida Iunior* para a fachada externa da igreja.

Em 1716, em colaboração com Domenico Antonio Vaccaro, trabalhou na realização da decoração da fronteira em cobre para o altar da Cappella Frascioni em São Paulo Maior, também em Nápoles. Em 1723, graças à intervenção do pintor Francesco Solimèna, de quem parecia ser muito amigo, Granucci obteve a prestigiosa encomenda dos príncipes Pignatelli para realizar a decoração da capela dedicada à Imaculada, na igreja dos Santos Apóstolos.

Em 1725, o escultor trabalhou na realização do altar do Rosário para a igreja de São Pedro Mártir. Por volta de 1726–27, foi encarregado, em colaboração com Solimèna, da decoração da fachada da igreja de San Nicola alla Carità; em especial, foi-lhe confiada a execução dos dois anjinhos em mármore e de um medalhão em bronze com o busto de São Nicolau, obras que Granucci não concluiu, devido a algumas controvérsias surgidas com os comitentes. Em 1728, foi encarregado pela Deputazione della Cappella di San Gennaro de projetar o busto de *San Gregorio Armeno*, realizado em prata pelo artífice Giovanni Battista d’Aula, presente na exposição. Em 1729, foi encarregado de realizar a ampliação e reforma da pequena Capela de Santa Maria Vertecoeli, seguindo o projeto e conduzindo os trabalhos, que foram concluídos por volta de 1738.

Nos mesmos anos, Granucci trabalhou novamente com Domenico Antonio Vaccaro para a execução escultórica das figuras, na renovação arquitetônica da igreja de São Miguel em Piazza Dante. Em 1737, esteve outra vez envolvido no projeto do ciclo decorativo do teatro San Carlo, realizando o grupo dos anjos que ornamentava o portal maior. Em 1744, o escultor recebeu uma nova e importante encomenda para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, para a realização, em colaboração com o prateiro Filippo del Giudice, de dois monumentais castiçais, definidos como “esplendores”, alcançando um resultado de grandiosa e refinada monumentalidade.

Granucci, realizou diversas decorações cenográficas monumentais, além de desenhos e esboços para festas e cortejos, com decorações de diversos tipos.

Domenico Antonio Ferro

(Nápoles, Itália, notícias em 1699)

Foi artífice em prata ativo em Nápoles na segunda metade do século XVII, inexistindo ulteriores notícias biográficas ou documentais. Na qualidade de fundidor, realizou em colaboração com Gennaro Parascandolo, a partir de desenho de Lorenzo Vaccaro, o busto em prata de *Santa Candida Iuniore* para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, obra concluída em 1699 e presente na exposição.

Domenico Capozzi

(Nápoles, Itália, notícias de 1820 a 1850)

Foi artífice em prata e teve oficina no largo degli Orefici, 27. Executou a estátua de *Sant'Agostino confessore* para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, presente na exposição. Em 15 de fevereiro de 1846, entregou ao duque de Bagnoli, prefeito de Nápoles, as decorações em prata, encomendadas por Frederico II para serem doadas à igreja de San Carlo all'Arena. Em 1842, executou a estátua de *San Falco* para a igreja de Santo Antonio em Palena, província de Chieti, em Abruzzo, de onde se identificou seu timbre. À sua morte, a oficina passou para o filho Michele, também prateiro, patenteado em 1856.

Domenico Ferraro

(Nápoles, 1817 – notícias de 1844 a 1856)

Foi um conhecido artífice em prata napolitano, nascido em Nápoles em 3 de dezembro de 1817, e que os dados documentais conhecidos apresentam como domiciliado à rua dos Ourives, nº. 17. Em 3 de abril de 1844, Ferraro apresentou uma solicitação à Arte para obter o carimbo de marcador da oficina de garantia de Nápoles. Trabalhou para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, realizou a base em prata para a estátua de Santo Antônio Abade e, em 1865, recebeu o encargo para realizar, junto com Alfonso

Pompaneo e sob molde de Francesco Citarelli, o busto em prata de São Biagio Bispo e Mártir, cujo velho molde setecentista fora roubado em 1810. O timbre de Domenico Ferraro foi depois encontrado em muitos objetos profanos e coleções particulares do sul da Itália, bem como num castiçal pertencente à Congregação dos Servos de Maria, na cidade de Sorrento.

Ernesto Calì

(Nápoles, 1821 - ?)

Descendente de uma família de escultores de origem siciliana, ativos em Nápoles no século XIX. Pouco se conhece sobre a atividade do primeiro representante da família, Andrea Calì, que se mudou para Nápoles por volta do final do século XVII. De 1803 a 1808, junto com Angelo Maria Brunelli, Andrea foi titular da cátedra de escultura e restauração na Accademia di Belle Arti. Ernesto, neto de Andrea, nascido em Nápoles em 1821, estudou com os tios Antonio e Gennaro e na Accademia di Belle Arti local, onde obteve vários reconhecimentos oficiais, mas depois desenvolveu suas atividades sobretudo fora de Nápoles, trabalhando entre Roma, Paris e Londres. Em 1839, o jovem Ernesto realizou o molde para o busto de *San Rocco* para a Cappella del Tesoro di San Gennaro; porém esta obra, presente na exposição, foi completada somente em 1856, pelo prateiro Mariano Florio.

Filippo Del Giudice

(Nápoles, Itália c. 1706 – 1786)

Pertencente a uma família de artífices em prata – um certo Antonio del Giudice executou trabalhos para o Monastero della Sapienza em 1569 –, Filippo é documentado em Nápoles de 1739 até 1776. Foi eleito cônsul da arte nos anos 1772-1773 e em 1776. Em 1753, testemunhou em favor dos cônsules no processo entre o prateiro Gaetano Buonomo e a Arte dos Ourives. Naquela ocasião, o artista se identificou como mestre prateiro de 47 anos, portanto, nascido por volta de 1706, e residente nos “Orefici”, nas casas de Filippo Cappa. A sua atividade como prateiro é conhecida principalmente pela execução de dois célebres *esplendores* para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, realizados por Filippo em 1745

sob desenho de Bartolomeo Granucci. O trabalho custou 14.188 ducados e 50 *grana*, tendo sido lavrado um contrato por essa encomenda pelo notário Liborio Capone, na data de 17 de outubro de 1744. Entre suas obras mais conhecidas, além dos citados esplendores, no Tesoro estão o busto de *Santa Maria Maddalena*, presente na exposição, realizado em 1757 sob modelo de Giuseppe Sanmartino, e numerosas alfaías litúrgicas, entre as quais seis coberturas de missais datadas de 1766; a cruz de procissão, um jogo de quadros de altar de 1768 e um busto que representa *San Sebastiano* para a Catedral de Gallipoli, na Puglia; uma grande cruz de altar para uma igreja de Nardò; os castiçais que realizou para a Basílica de São Nicolau, em Bari; a cruz de procissão puncionada em 1758 e realizada para a Igreja de São Gregório Armênio em Nápoles.

Francesco, Gaetano e Nicola Avellino

(Nápoles, notícias na primeira metade do século XVIII)

A oficina prateira dos Avellino foi das mais prestigiosas em Nápoles entre o final do século XVII e ao longo de todo o século XVIII. Conhecem-se muitos documentos sobre Francesco Avellino, entre os quais certamente cabe lembrar os numerosos depoimentos arquivísticos de Palo del Colle onde realizou, entre 1743 e 1748, a frontaleira para o altar da Confraternità del Santissimo Sacramento na catedral da cidadezinha próxima a Bari. A Francesco atribuem-se a cruz do altar da igreja de São Miguel Arcanjo em Procida, puncionada em 1716; um ostensório para a igreja de Maria Santíssima das Graças de Taurinova, puncionado 1725; em 1733, o pequeno trono para a apresentação da eucaristia para a Catedral de Gallipoli; em 1755, por encomenda de Monsenhor Massenzio Filo, realizou o busto de *San Nicola* para a igreja homônima de Castellaneta; além disso, em vários anos, produziu diversas obras sacras em prata para a Catedral de Modugno. Ainda a Francesco foram atribuídas duas bandejas litúrgicas, uma conservada na igreja da Madalena de Morano Calabro e outra mantida no Museo Statale de Mileto, mas proveniente da catedral; e também o belo jarro do Museo della Catedrale de Gerace. Foi eleito cônsul da arte em 1743 e em 1755. Além disso, a marca de Francesco Avellino se encontra

também na bela estátua que representa a mártir patrícia romana *Santa Domenica*, padroeira de Tropea e presente na exposição, embora a obra tenha sido realizada em 1738 e deva ser atribuída aos filhos de Francesco, Gaetano e Nicola, mas o fato se deve ao difundido costume das famílias de prateiros de imprimir sobre as obras tanto os próprios punções quanto a marca do chefe da família, titular da oficina.

Francesco Citarelli

(Nápoles, c. 1790-1871)

Escultor, pintor e desenhista, foi aluno do escultor Francesco Verzella – um dos últimos mestres setecentistas napolitanos –, frequentando sua oficina. Em 1806, inscreveu-se nos cursos da Real Academia de Belas Artes de Nápoles e, em 1813, recebeu uma bolsa de estudos para se aperfeiçoar em anatomia em Florença. Retornando a Nápoles, em 1822 realizou algumas telas para a Cappella della Concezione al Mercato, em que conseguiu fundir, num sábio equilíbrio, a sólida cultura setecentista e as novas e mais modernas tendências neoclássicas.

Em 1824 foi nomeado escultor preparador em cera na Academia e, em 1825, recebeu o encargo de realizar um conjunto de partes anatômicas em cera para o Museu da Escola de Anatomia da cidade partenopeia. Iniciaram-se para Francesco anos de intensa atividade escultórica, executando diversas obras e importantes encomendas; em 1842 foi escolhido, junto com outros artistas, para realizar as decorações da escadaria de honra do Palácio Real de Nápoles, onde se ocupou em especial das esculturas e relevos em mármore que representam troféus de armas e figuras alegóricas. No verão do mesmo ano, o escultor elaborou, por encomenda da Deputazione della Cappella del Tesoro di San Gennaro, o molde para o busto de *Sant'Anna*, fundido a seguir pelo artífice Michele Pane, presente na exposição.

Em 1848, realizou a bela estátua de madeira da *Immacolata* para o homônimo altar na basílica de Santo Antonio Abade em Sorrento e, no ano seguinte, realizou o grupo de esculturas em madeira representando *San Martino e il povero*, para a catedral de Gagnano.

Em 1850, com um cartão que representava *Giacobbe moribondo che benedice i figli*, participou do concurso para a cátedra de pintura na Real Academia de Belas Artes de Nápoles, sendo o vencedor da seleção. A docência na Academia não impediu que o escultor continuasse suas atividades artísticas; pelo contrário, a nomeação aumentou sua fama, granjeando-lhe novas e importantes encomendas.

Em 1853, realizou o grupo de esculturas em madeira representando *San Francesco Saverio e i fanciulli*, para a Confraternità di Sant'Antonio Abate; no mesmo ano, fez os batentes de madeira para a igreja de Santa Maria di Piedigrotta; em 1856, preparou o molde para o busto de *San Biagio* para a Cappella del Tesoro di San Gennaro; em 1857, executou duas esculturas em mármore, que representam *San Gennaro* e *San Giuseppe*, para a igreja do convento de Monteverginella.

A 1859 remontam a escultura de *San Michele Arcangelo* para a igreja de São José de Rufo e o grupo do *Arcangelo Raffaele e Tobia* para Santa Maria della Pazienza. Em maio de 1861, Francesco foi nomeado professor emérito da Academia e, em poucos meses, recebeu a encomenda por parte do rei da Itália, para realizar um cupido em mármore, hoje conservado nas Galerias de Capodimonte.

Francesco se caracterizou também pela intensa atividade de escultor de pequenas peças para presépio. Nessa área, sua obra mais conhecida é, sem dúvida, o grupo da *Sacra famiglia con pastori in adorazione e Re Magi* da igreja dos Santíssimos Severino e Sossio. É de 1869 sua última escultura conhecida, a *Madonna Assunta* de Mecchiodone Matese.

Francisco Vieira Servas

(Comarca de Guimarães, Portugal, 1720
São Domingos do Prata, Minas Gerais, 1811)

Francisco Vieira Servas é primeiro referenciado no Brasil em 1752, em Catas Altas do Mato Dentro, Minas Gerais, onde recebeu remuneração da Irmandade do Santíssimo Sacramento pelos trabalhos realizados na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, junto com Manoel Pinto, Martinho

Gonçalves e Feliciano Pereira, todos oficiais entalhadores. Muitos outros trabalhos são atribuídos a ele, como os retábulos da capela do Seminário Menor de Mariana, o pequeno retábulo da prefeitura de Sabará, além de outros pertencentes à Matriz de Itatiaia, distrito de Ouro Branco. Entre 1772 e 1773, teria executado, com João Antunes de Carvalho, o retábulo-mor do Santuário Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo.

Gennaro Parascandolo

(Nápoles, notícias em 1697 e 1699)

Pertencente a uma ilustre e conhecida família de prateiros napolitanos, Gennaro esteve em atividade em Nápoles entre o final do século XVII e o início do século XVIII. Em 1699, recebeu a encomenda para a realização do busto que representa *Santa Candida Iuniore*, a ser colocada na Cappella del Tesoro di San Gennaro, na galeria dos santos padroeiros da cidade. Ele trabalhou em colaboração com outro artífice, Domenico Antonio Ferro, sobre um molde realizado pelo escultor Lorenzo Vaccaro, realizado por encomenda da importante e poderosa família Brancaccio sediada na praça Nilo. A obra está presente na exposição.

Giacinto Buonacquisto

(Nápoles, notícias de 1729 a 1776)

Foi artífice em prata atuante na cidade e no Reino de Nápoles, e há notícias suas de 1729 a 1776. Descendente de uma antiga família napolitana de prateiros que, com o patriarca Giandomenico, remonta a meados do século XVI. Em 7 de dezembro de 1741, Giacinto ficou encarregado de executar, para a Catedral de Salerno, o *Busto di Gregorio VII*, já trabalhado em cobre com cabeça em prata, por ordem do arcebispo Giovanni Beltramo di Guevara, em 1605. O busto custou 700 ducados e foi pesado na *Reggia Zecca* de Aniello Santoro. A obra foi concluída em 31 de maio de 1742, ano em que Buonacquisto ocupou o cargo de cônsul dos prateiros, como se depreende dos timbres impressos no busto. Buonacquisto foi também o prateiro dos anteparos de castiçais executados em 1748 para o altar da Basílica de São Nicolau em Bari e de uma urna, realizada no mesmo

ano, mantida na sacristia da mesma basílica. Em 1754, executou o busto de *Sant'Ignazio di Loyola* para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, presente na exposição; em 1757, para a mesma Cappella, executou a base em prata e cobre dourado sobre a qual está colocada a estátua da Imaculada; nos mesmos anos, realizou também o busto de *São Felício* para a catedral da cidade de Nola, província de Nápoles. Entre as últimas obras documentadas do mestre, destaca-se o relicário da catedral de Nusco, província de Avellino, região da Campânia, datado de 1776. Buonacquisto foi prateiro de confiança da princesa de Gerace.

Giacomo Colombo

(Este, 1663 – Nápoles, 1731)

Atuante em Nápoles entre o final do século XVII e as três primeiras décadas do século XVIII, foi escultor em mármore, madeira policroma e estuque, além de finíssimo desenhista. Nasceu em Este, província de Pádua em 1663, e em 1678, provavelmente seguindo o escultor Pietro Barberis, transferiu-se para Nápoles.

Segundo as notícias relatadas por Bernardo de Dominici, o pintor napolitano Francesco Solimèna foi padrinho de Colombo e não só o orientou na profissão, mas foi pródigo em conselhos, desenhos e esboços.

Em 1689, Colombo assinou a sua primeira obra meridional, o *crucifixo* para a igreja de São Pedro em Cava de' Tirreni; no mesmo ano, tem-se documentado o ingresso do artista na corporação dos pintores de Nápoles, na qual foi eleito dirigente em 1701.

Em 1695, realizou a bela e encorpada *Madalenna* em mármore, para a homônima igreja de Nápoles, mas sua obra em mármore mais conhecida é, sem dúvida, o grupo das tumbas Ludovisi na igreja do Ospedaletto de Nápoles, que Colombo concluiu em 1701; no mesmo ano, assinou o *crucifixo* em madeira policromada para a igreja de santo Estevão em Capri. Foram anos muito frutíferos para Colombo na produção em madeira; o artista, com o auxílio de uma ativa oficina, produziu muitas obras, para igrejas de Nápoles e para outros centros do

vice-reino. Enviou obras também para a Espanha. Muitas estátuas em madeira de Colombo conservam-se nas regiões Puglia, Basilicata e Calábria.

Notável foi também a atividade de Colombo como escultor de estátuas de pastores para presépio, nas quais revela um refinado conhecimento técnico. Colombo também desenvolveu a atividade de desenhista, realizando modelos e esboços para esculturas em prata, como o modelo para o busto que representa *San Giovanni Battista* da homônima igreja na cidade de Angri, fundido em prata por Nicola Avitabile, presente na exposição.

Gian Domenico Vinaccia

(Massa Lubrense, 1625 – Nápoles, 1695)

Discípulo de Dionisio Lazzari, foi prateiro, escultor e arquiteto e um dos maiores protagonistas do barroco napolitano. Nascido em Massa Lubrense em 13 de março de 1625, desenvolveu suas atividades principalmente em Nápoles. Na capital, realizou para a igreja de Santa Maria della Sapienza o tabernáculo e dois grandes castiçais, bem como os anjinhos e as tocheiras para a Igreja de Santa Maria della Sapienza. Segundo o estudioso De Dominici, Vinaccia executou um monumental saleiro com as quatro partes do mundo, por encomenda do duque Niccolò Gaetano dell'Aquila de Aragão e muitos outros trabalhos com desenho de Luca Giordano. Em 1669, junto com outros mestres, é signatário de novos capítulos para o Conservatório das filhas da Nobre Arte dos Ourives. Em 21 de abril de 1674, coube a Vinaccia um pagamento de 112 ducados por parte do Duque de Flumeri, para a entrega de uma caixinha relicária com a estátua de *Sant'Antonio Abate*, toda em prata.

Em 1º de junho de 1674 entrega à Casa Santa dell'Anunziata o monumento do *Santo Sepolcro*, dois quadros de altar e duas cruzes. Em 1678, trabalhou por incumbência da Cappella del Tesoro di San Gennaro, realizando antes alguns quadros de altar em prata para o altar-mor e para os laterais e, em 1682, recebe o encargo de realizar oito castiçais em cobre. Em 1685, trabalha junto com Lorenzo Vaccaro na obra *San Gaetano da Thiene*, presente na exposição.

Em 1690 desenhou um baldaquim, realizado depois pelo escultor Giacomo Colombo, e executou, para a Confraria dos Carpinteiros, a estátua de *San Giuseppe*. Em 1691, por incumbência dos setenta e três sacerdotes da paróquia de San Gennaro all'Olmo, executou a estátua em prata de *São Miguel* para a Cappella del Tesoro. Em 4 de março de 1692, empreendeu a realização de sua obra mais conhecida, a fronteira em prata do altar-mor da Cappella del Tesoro di San Gennaro, sob desenho de Dionisio Lazzari. Vinaccia morreu em 6 de julho de 1695.

Giovan (ou Giovanni) Battista d'Aula

(Nápoles, notícias de 1702 a 1736)

Artífice em prata atuante na cidade e no Reino de Nápoles, herdeiro de uma ilustre família de ourives e prateiros napolitanos, Giovan foi documentado pela primeira vez ao executar uma cruz e outros trabalhos para a Cartuxa de Padula. Em 1702, foi eleito cônsul da nobre arte dos ourives, e em tal condição Giovan Battista marcou uma cruz datada de 1703, mantida na Catedral de Ruvo de Puglia, província de Bari. Nomeado em 1704 governador da arte, encargo de delicada natureza administrativa, nos anos seguintes foi eleito cônsul diversas outras vezes, o que denota a grande consideração que gozava junto aos mestres prateiros de seu tempo.

Dos dados documentais depreende-se que, em 1706, dividia o cargo com outros prateiros napolitanos, tendo neste ano marcado, como cônsul, a fronteira da Catedral de Brindisi, na região de Puglia, de onde foi extraído seu timbre. A fronteira, encomendada pelo arcebispo Bernardo de Castro ao prateiro napolitano Antonio Alvino, que o executou sob modelo escultórico de um ignorado artista de extração solimenense, infelizmente foi roubada em 1980.

Em 1713 o timbre consular de Giovan Battista (G.B.) encontra-se num beijo da paz conservado na Congregação de Santa Maria de Constantinopla em Ischia e num relicário do *Braccio di santo Stefano* na catedral de Nusco, na Campânia. Em 1716-17, foi novamente cônsul, bem como em 1723,

1725, 1730 e 1736. Em 1739, enfim, G.B. substituiu por quatro meses no cargo consular o prateiro da casa real Lorenzo Cavaliere.

Entre suas melhores obras, está a estátua de *San Benedetto*, realizada em 1716 para o Convento de São Gregório Armênio; a ele também é atribuído um paramento de altar, datado de 1724, para a igreja matriz de Scilla. Com os mestres Lorenzo Cavaliere e Giuseppe Palmentiero, G.B. executou, em 1725, vinte e quatro esplendores de ornamentação para a Real Basílica de D. João V, rei de Portugal. Em 1727 levou a cabo, pela vultosa soma de 560 ducados, o novo *Reliquiario del sangue di San Giovanni Battista*, ainda conservado na Igreja de São Gregório Armênio. No ano seguinte, 1728, com molde escultórico de Bartolomeu Granucci, realizou o busto em prata de *San Gregorio Armeno* para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, presente na exposição. Em 1731 entregou à Igreja da Trinità delle Monache duas grandes cornucópias de prata, hoje infelizmente perdidas.

Giuliano Finelli

(Massa Carrara, c. 1602 – Roma, 1653)

Filho de Domenico, comerciante de mármore, e de Maria Cassione, nasceu em Massa Carrara, provavelmente entre 1602 e 1603. Em 1611, mudou-se para Nápoles, primeiro para a casa do tio paterno Vitale, canteiro e marmoreiro, e depois para a oficina napolitana do escultor florentino Michelangelo Naccherino, onde sua presença é documentada em 1616 e 1618.

Por volta de 1622 transferiu-se para Roma e, pouco tempo depois, ingressou na oficina de Pietro Bernini, colaborando na realização da tumba do cardeal *Roberto Bellarmino* na igreja do Jesus (1623-24); a seguir, começará a trabalhar ao lado de Gian Lorenzo Bernini, participando da execução de diversas obras suas: o *Apollo e Dafne* da Galleria Borghese (1622), a estátua de *Santa Bibiana* na homônima igreja romana (1624-26), o altar-mor de Santo Agostinho (1626-28) e o busto de *Maria Barberini*, outrora no palácio Sciarra.

Em 1628 trabalhos para a Basílica de São Pedro, no Vaticano, sob a direção de Gian Lorenzo Bernini. Colaborou em especial na realização da cobertura do baldaquim de bronze e dos anjos sobre as colunas, preparando moldes das estátuas dos apóstolos *Pietro e Paolo* para a balaústra do altar-mor.

Com a morte de Pietro Bernini, ocorrida em 1629, e após desentendimentos com Gian Lorenzo, Finelli deu início a suas atividades autônomas como escultor em Roma; graças a seus excelentes contatos no mundo artístico romano, começou a receber as primeiras encomendas, entre as quais destacamos a realização da *Santa Cecilia* para a igreja de Santa Maria de Loreto, executada entre 1629 e 1633, o busto do cardeal *Ottavio Bandini* para a capela da família em San Silvestro al Quirinale, no qual trabalhou novamente com o jovem Alessandro Algardi e com Domenichino. Realizou muitos retratos naqueles anos, mostrando grande virtuosismo técnico, unido a uma fina capacidade de penetração psicológica. Em 1634, Finelli retornou a Nápoles e obteve a prestigiosa encomenda para as estátuas de *San Pietro* e de *San Paolo*, a serem colocadas nos lados da entrada da Cappella del Tesoro di San Gennaro na Catedral. Em 1636, recebeu o encargo de realizar as duas figuras ajoelhadas do vice-rei de Nápoles *Emanuel de Fonseca y Zuñiga*, conde de Monterrey, e da esposa, *Leonora de Guzman*, para o coro da igreja dos agostinianos descalços em Salamanca.

Remonta a 1637 a importante e conhecida encomenda para a execução das estátuas de bronze dos *Patronos* de Nápoles, a serem colocadas nos nichos da tribuna da Cappella del Tesoro di San Gennaro. Começou a trabalhar na importante encomenda entre o final de 1637 e o início de 1638, dedicando-se a ela pelo menos até 1647. Por volta de 1651, Finelli foi convidado a Roma, onde sua presença é documentada desde 1652, na direção da execução de algumas esculturas encomendadas pelo rei da Espanha. Morreu em Roma em 16 de agosto de 1653 e foi sepultado na igreja dos santos Lucas e Martina.

Giuseppe Sanmartino

(Nápoles, 1720-1793)

Nascido em 1720 em Nápoles, onde viveu e trabalhou, foi um dos maiores escultores do século XVIII e um dos maiores representantes da cultura artística do Setecentos italiano.

Iniciou sua atividade na oficina de Matteo e Felice Bottiglieri, formando-se num ambiente onde ainda imperava a cultura tardobarroca. Sob a direção de Felice Bottiglieri, um dos maiores moldadores do século XVIII, Sanmartino aprendeu a arte de escultor de estatuetas de pastores de presépio, atividade que inicialmente o tornou conhecido no ambiente artístico partenopeu.

Em 1753, recebeu de Raimondo di Sangro, Príncipe de Sansevero, sua mais conhecida encomenda, a realização da escultura do *Cristo morto* ou *Cristo velato*, para a capela Sansevero, em Nápoles. Na execução da obra, impressionante pela delicadeza e naturalidade, Sanmartino demonstrou, com o virtuosismo da composição, toda a sua perícia e habilidade, imediatamente recebendo os máximos louvores da comunidade artística napolitana.

Em 1758, trabalhou moldes para os baixos-relevos em estuque executados por Gerardo Soliffrano, para o átrio do Palazzo di Sangro Sansevero; no mesmo ano, começou a trabalhar as duas estátuas em estuque, que representam *San Filippo* e *San Giacomo*, colocadas na primeira ordem da fachada da igreja dos santos homônimos; no ano seguinte, esculpiu os *Quattro angeli con simboli di san Francesco Saverio* para a igreja de São Fernando, e moldou também as esculturas para o altar-mor da Igreja de Santa Maria das Graças, em Toledo; a seguir, o artista executou, terminando em 1761, o grupo em estuque que representa *Sant'Agostino che calpesta l'eresia* para a Igreja de Sant'Agostino alla Zecca – ou de Sant'Agostino Maggiore.

Em 1775, completou as duas estátuas de *San Pietro* e de *San Paolo* de Cosimo Fanzago para a igreja dos Jerônimos, realizando para a mesma igreja *Mosè e Aronne*, colocados no portal principal. No mesmo ano, recebeu o encargo de iniciar o *Sepolcro dell'arcivescovo Antonino Sersale*, colocado no lado direito no transepto direito da Catedral de Nápoles. No ano seguinte, trabalhou na realização da tumba de Vincenzo Ippolito na igreja dos Santos Apóstolos e executou as esculturas para o altar da igreja inferior da Consolazione em San Giovanni em Carbonara.

Nesses anos, sob a direção de Luigi Vanvitelli, ocupou-se da decoração da Igreja da Santíssima Anunciada, enquanto realizava a decoração escultórica do altar para a Igreja da Nunziatella. Em 1777, trabalhou, sob desenho de Ferdinando Fuga, as esculturas para a tumba de Filipe, primogênito de Carlos de Bourbon. Em 1787, realizou o *Sepolcro di Carlo Cito Filomarino* para a igreja de Santa Clara.

Suas últimas obras conhecidas são os anjos e as cabeças aladas, esculpidas em mármore para a Igreja de São Lourenço em San Severo, na Apúlia, que remontam a 1793 e fazem parte de três altares em mármore projetados por seu irmão Gennaro.

Entre a sua produção incluem-se também as estátuas de *San Domenico e Santa Maria Maddalena*, presentes na exposição, e *San Raffaele* para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, cujos moldes foram realizados pelo escultor, sendo realizadas e terminadas a seguir. Durante sua prolífica carreira, Sanmartino jamais abandonou a atividade de escultor de estatuetas, realizando ao longo da vida centenas de pastores e figuras de presépios, e algumas das melhores composições de presépio estão expostas no Museo della Certosa di San Martino, em Nápoles.

Giuseppe Treglia

(? - Nápoles, c. 1717/1718)

Artífice em prata atuante no início do século XVIII. Em 1717, recebeu o encargo de completar, para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, a estátua da *Immacolata Concezione*, obra presente na exposição, da qual já existiam as mãos e a cabeça, executadas a jorro sob molde de Giuliano Finelli. Treglia realizou a encomenda em colaboração com o irmão Tommaso. Pelos dados documentais, depreende-se que Giuseppe Treglia morreu no final de 1717 ou no início de 1718.

Luca Baccaro (Vaccaro), família

A família dos Baccaro, às vezes indicada como Vaccaro, foi uma família de prateiros ativos em Nápoles. O maior expoente foi Luca Baccaro, artista atuante no Reino de Nápoles e na Sicília entre o final do século XVIII e o início do século seguinte. Seu timbre foi encontrado na

estátua de *Sant'Oronzo* em Ostuni, província de Brindisi, na Apúlia, em dois preciosos anjinhos para a Catedral de Foggia, também na Apúlia, e na estátua de *San Luigi Gonzaga* para a Cappella del Tesoro di San Gennaro em Nápoles. A um prateiro dos Baccaro, certamente consanguíneo de Luca, foi atribuída a estátua que representa a *Sant'Anastasia* proveniente da catedral de Santa Severina, na Calábria, datada de 1792 e puncionada S.B. .A obra está presente na exposição.

Luigi de Luca

(Nápoles, 1857-1938)

Artífice em prata napolitano, atuou entre as décadas finais do século XIX até quase meados do século XX. Foi o último prateiro a receber a encomenda para a realização dos bustos dos santos padroeiros para a Cappella del Tesoro di San Gennaro. Em 1927, De Luca realizou *Santa Gertrude* e, em 1928, *Santa Rita da Cascia*, presente na exposição.

Lorenzo Vaccaro

(Nápoles, 1655 – Torre del Greco, 1706)

Escultor, pintor e decorador, nascido em Nápoles em 10 de agosto de 1655, Vaccaro foi um dos mais importantes expoentes do tardo barroco napolitano, filho de Domenico, advogado conhecido no fórum napolitano e de Candida Morvillo. Por volta de 1670, foi introduzido na oficina de Cosimo Fanzago, aprendendo do mestre a arte da escultura e do desenho arquitetônico. Em 1676, recebeu a encomenda, de um certo Francesco Rocco, para a realização de uma estátua em mármore, sendo também ativo na Catedral para a realização de uma *Virtude* em estuque a ser colocada na entrada da Cappella del Tesoro di San Gennaro.

Casando-se com Caterina Bottigliero, em 3 de junho de 1678 nasceu o filho Domenico Antonio, também escultor e artista, que mais tarde colaborará com a oficina paterna. No mesmo ano, Vaccaro trabalhou em duas estátuas para a igreja de São Marcelino e Festo. Em dezembro de 1679, realizou os bustos em mármore das *Sereias* para a agulha de São Domingos. Em 1681, trabalhou no busto de *Giacomo Capece Galeota*, a ser colocado no interior da capela da família

na Catedral. Em 1º de dezembro do mesmo ano, Vaccaro se inscreve na Corporação da Capela dos Quatro Santos Mártires Coroados da Arte dos Escultores de Mármore e Marmoreiros na igreja de São Pedro, em Majella; ainda em dezembro, realizou a escultura de *San Nicola* com anjinhos para a igreja de São Nicolau da Caridade.

Em 1682, realizou algumas esculturas para a igreja de São Jorge Maior e trabalhou alguns mármores no palácio do duque de Diano; entre 1683 e 1685, realizou a decoração em estuque nas capelas da Imaculada e de Santa Clara na igreja do Jesus das Freiras, flanqueando a decoração pictórica confiada a Luca Giordano, Francesco Solimena e Paolo de Matteis. Em 1684, realizou algumas estátuas na igreja de Santa Catarina de Siena, e em 1686 desenhou os estuques para a Sacristia de São Paulo Maior.

Em 1687 trabalhou, junto com Antonio Fontana, nas esculturas e nos mármores da igreja dos Morticelli de Foggia. Em 1691, realizou quatro composições em prata com esmeraldas e ébano, representando os *Quattro continenti*, encomendadas a Vaccaro pelo Vice-rei Francisco de Benevides e, posteriormente, doadas a Carlos II, rei da Espanha, hoje conservadas no Tesouro da Catedral de Toledo. No mesmo ano, realizou o molde, sob desenho de Luca Giordano, do *San Michele Arcangelo*, fundido depois pelo artífice em prata Giovan Domenico Vinaccia, para a Cappella del Tesoro di San Gennaro. Para a mesma Cappella, além disso, realizou moldes para outras estátuas dos santos padroeiros, como São Caetano de Thiene (1685, obra na exposição) e Santa Cândida (1699). Em 1694, em colaboração com Domenico Antonio, trabalhou nos anjinhos e entalhes do altar-mor para a Igreja da Anunciada, em Aversa. No ano seguinte, trabalhou no altar-mor da Igreja de São Domingos Maior e foi nomeado governador da Corporação da Arte. Em 1696, realizou com o filho o *baldaquim* em prata para a igreja de Santa Maria Donnalbina; nos mesmos anos, realizou três lápides em mármore numa das capelas da Igreja de Santo Elégio Maior e esculpiu o baixo-relevo que representa o *Martirio di San Gennaro* no Santuario alla Solfatara de Pozzuoli. Em 1698, realizou dois bustos em

mármore na igreja de Santa Maria Succurre Miseris; no mesmo ano, projetou os estuques da sacristia do complexo monumental de Santa Maria dei Monti e, por encomenda da abadessa Caravaglia, esculpiu seis anjinhos para os nichos da pala de altar em Santa Maria Donnaromita.

Em 1700, trabalhou no Palácio Ischitella na Riviera de Chiaia, em Nápoles, para a realização de esculturas em estuque. De 1703 a 1704, trabalhou na Certosa de San Martino, na realização da estátua de Pietro de Pisa com anjinhos, para a igreja de santa Maria Maior em Caponapolie, com desenho de Ferdinando Sanfelice, e nas esculturas da edícula de San Gennaro. Em 1705, realizou o molde em argila de *San Sebastiano*, presente na exposição, encomendado ao artista pelo bispo de Aversa, Innico Caracciolo. Em 10 de agosto de 1706, em Torre del Greco, onde costumava descansar numa propriedade agrícola, Vaccaro foi morto e seus restos foram sepultados na Igreja de Santa Cruz, em Torre del Greco.

Mariano Florio

(Nápoles, 1802, notícias até 1856)

Artífice prateiro nascido em Nápoles em 1802, aparece atuante em sua cidade a partir de 1836, quando foi nomeado marcador na oficina de garantia da cidade partenopeia, função que manteve até 1842. Entre a produção de Florio para pratarias sacras, a obra mais conhecida é, sem dúvida, *San Rocco* para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, que o artista realizou a partir de 1839 sob desenho do escultor Ernesto Calì, concluindo o trabalho em 1856.

Ernesto também trabalhou para a família Pignatelli Cortez de Aragão. O timbre do mestre foi encontrado também num refinado jogo de prata de talheres, cafeteira e açucareiro, executado para a referida família e agora expostos no museu de Villa Pignatelli em Nápoles; seu timbre também consta num par de saleiros, um candeeiro e dois castiçais, conservados em duas coleções particulares distintas. A punção M.F também foi encontrada num ex-voto para a Virgem Dolorosa e em

dois castiçais, obras da produção mais tardia do mestre prateiro, ambas conservadas na igreja paroquial de São Fernando, na província de Reggio Calábria.

Maurino de Araujo

(Rio Casca, Minas Gerais, 1943)

Maurino de Araujo começa a desenhar na infância e, em 1967, esculpe seu primeiro trabalho em madeira. É artista convidado da Bienal Nacional de 1976, em São Paulo. No ano seguinte, representa o Brasil no Festival Internacional das Artes e Cultura Negra de Lagos, na Nigéria. Participa de diversas mostras em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Integra o Panorama de Arte Atual Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1981. Realiza individual no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, em 2005.

Mestre de Piranga

Por falta de pesquisas aprofundadas, sabe-se muito pouco sobre o chamado Mestre de Piranga. Adriano Ramos e Célio Macedo Alves, ao pesquisarem artistas que atuaram na Igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, se depararam com o nome do português José de Meireles Pinto que, em 1781, havia sido responsável pelo retábulo do altar-mor do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Santo Antônio de Pirapetinga, distrito de Piranga. Quatorze anos depois, o altar foi reformado por Antônio Meireles Pinto, possivelmente irmão de José. Os trabalhos de ambos apresentam semelhanças formais em relação às obras atribuídas a Mestre de Piranga.

Valentim da Fonseca e Silva, dito Mestre Valentim

(Serro, Minas Gerais, c. 1745)

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1813)

Em 1748, Mestre Valentim é levado pelo pai para Portugal, lá permanecendo aproximadamente até os 25 anos, onde aprende o ofício de toreuta (escultor e entalhador de pedra, metal ou madeira). Por volta de 1770, ao retornar, se estabelece no Rio de Janeiro, abrindo um oficina. Pertence à Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito. Trabalha na decoração interna da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, com o entalhador Luís da Fonseca Rosa, no Rio de Janeiro, realizando obras entre

1772 e 1800. Na gestão do vice-rei Dom Luís de Vasconcelos e Sousa, entre 1779 e 1790, é solicitado como principal construtor das obras públicas feitas na cidade, incluindo o Passeio Público, elaborado em conjunto com o pintor Leandro Joaquim e os decoradores Francisco dos Santos Xavier e Francisco Xavier Cardoso de Almeida.

Michele Pane

(Nápoles, notícias de c. 1830 a 1881)

Prateiro ativo nos anos 1830 na cidade e no Reino de Nápoles, integrava uma antiga família de ourives; há notícias documentais a seu respeito a partir de 1837, quando foi multado por uma infração à lei orgânica. Seu timbre foi encontrado em diversos objetos, entre os quais um cálice da Abadia de Montecassino, no município de Cassino, na região do Lácio, uma píxide na paróquia da Imaculada em Torre Anunziata e uma outra hoje pertencente à congregação dos Servos de Maria em Sorrento. Em Avellino, o Tesouro da congregação da Assunta conserva uma base realizada por ele.

Pane, em 1842, executou o belíssimo busto de *Sant'Anna* realizado para a Cappella del Tesoro di San Gennaro, presente na exposição. Seu timbre foi encontrado também no busto de *San Sabino* em Atripalda, cidade da região da Campânia.

Nicola Avitabile

(Nápoles, notícias de 1707 a 1726)

Foi artífice em prata atuante em Nápoles e no Reino, com notícias documentais de 1707 a 1726. Eleito cônsul da Corporação de Arteem diversos anos, seu timbre consular foi encontrado em 1707, 1712-1713, 1715, 1717, 1722, 1726. Além disso, sua marca aparece no busto de *San Matteo Apostolo* na homônima igreja da cidade de Agerola, na região da Campânia, bem como no *San Giovanni Battista* da igreja homônima da cidade de Angri, presente na exposição. A obra foi realizada entre 1718 e 1719.

Onofrio D'Alessio

(Nápoles, notícias de 1622 a 1668)

Artífice prateiro no sul da Itália, sobre o qual não se conhecem dados biográficos, desenvolveu predominantemente suas atividades artísticas em Nápoles durante o século XVII.

Em 1662, foi encarregado de realizar as portinholas dos altares-mores da Cappella del Tesoro di San Gennaro, finalizados e dourados nos medalhões por Gennaro Monte. Para a mesma capela, recebeu o encargo de realizar, entre 1668 e 1695, o busto do padroeiro *San Filippo Neri*, obra presente na exposição.

Sebastiano Mosca

(Nápoles, notícias em 1662)

Foi artífice em prata atuante em Nápoles, sobre o qual não se conhecem dados biográficos. Os dados documentais indicam que, em 24 de março de 1652, recebeu da abadessa do Convento de Santa Clara o pagamento para executar uma estátua em prata que representa a padroeira da ordem. Em 1689, Santa Clara se torna padroeira de Nápoles; os documentos mostram que a escultura representando a santa, presente na exposição, estava na Cappella del Tesoro di San Gennaro.

Tommaso Treglia

(Nápoles, notícias de 1713 a 1719)

Prateiro atuante no Reino de Nápoles e na Sicília no século XVIII. Em 1717, junto com o irmão Giuseppe, recebeu o encargo da Cappella del Tesoro di San Gennaro para completar a estátua da *Immacolata Concezione*, presente na exposição, da qual existiam a cabeça e as mãos realizadas a jorro por Onofrio D'Alessio sob molde de Giuliano Finelli. Em 1718-1719, tendo seu irmão Giuseppe falecido nesse ínterim, Tommaso Treglia continuou a trabalhar no busto, completando-o no mesmo ano e puncionando repetidamente seu timbre na obra.

Vincenzo Caruso

(Nápoles, notícias de 1826 a 1856)

Artífice em prata patenteado em 7 de dezembro de 1826, desenvolveu suas atividades na cidade e no Reino de Nápoles, com oficina na rua dos Ourives. Em 1831, foi apontado por Fortunato Tuccio, funcionário da Casa da Moeda real, como um dos principais artistas que, por seus justos méritos, gozavam de maior renome em Nápoles. Em 1835, com os prateiros Luca Baccaro e Francesco Rossi, executou a estátua de *San Luigi Gonzaga* para a Cappella del Tesoro

di San Gennaro e, dez anos depois, a de *San Pasquale Baylon*, presente na exposição. Em 1842, por encargo do príncipe de Ruffano, Dom Giovanni Brancaccio, restaurou o busto de *Santa Candida* da mesma capela, obra de Lorenzo Vaccaro, Domenico Antonio Ferro e Gennaro Parascandolo, datada de 1699, também presente na exposição.

Entre os muitos objetos que trazem o sinete de Caruso, destacam-se dois ostensórios, um conservado na Igreja de São Marcos de Palazzo e outro no convento de Santa Gertrudes, um cálice na Igreja de São Vito, em Fiorio d'Ischia, um relicário datado de 1856 que se conserva na Basílica de São Nicolau, em Bari, o relicário do Santo Espinho na capela dos duques de Guevara em Bovino, e um conjunto de jarro e bacia e vários outros objetos de uso profano em coleções particulares. Alguns objetos realizados por Caruso foram localizados na Calábria, entre os quais destacamos a bela píxide de Serra San Bruno, a coroa de estátua na igreja da Assunta em Isola Rizzuto, o ostensório e o pequeno porta-incenso da Catedral de Reggio Calábria e o ostensório conservado na igreja de Jesus e Maria da mesma cidade.

BIBLIOGRAFIA

- ABBATE**, F. *Storia dell'arte nell'Italia meridionale: Il secolo d'oro*, Roma, Donzelli Editore, 2002.
- ALBIZZATI**, C.. *Crisoelefantina, tecnica*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, XI, Roma, 1959.
- ALEIJADINHO**. Edição Victor Civita; texto Ana Lúcia Vasconcelos, Pedro Maia Soares. São Paulo: Abril Cultural, 1969. p.237-252, il. color. (Grandes personagens da nossa história, 14).
- ALEIJADINHO** e *Mestre Piranga : processos de atribuição e história da arte: imagens da Coleção Renato Whitaker*. Apresentação Marcelo Mattos Araujo ; curadoria e texto Dalton Sala ; texto Renato de Almeida Whitaker. São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2002.
- ANDRADE**, Mário de. *A arte religiosa no Brasil: crônicas* publicadas na Revista do Brasil em 1920. Organização Cláudio Giordano; texto Claudete Kronbauer. São Paulo: Experimento: Giordano, 1993. 99 p., il. p&b.
- ANDRADE**, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. 96 p., il. p&b. color. (Obras completas de Mário de Andrade, 12).
- ARAÚJO**, Emanuel (org.). *A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. 398 p., il. p&b, color.
- ARGAN**, Giulio Carlo Argan. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Imagem e Persuasão*. Ensaios sobre o Barroco. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- ARTE** no Brasil. Texto José Roberto Teixeira Leite, Ana Maria Jover, Ottaviano De Fiore, Ivo Zanini, Carlos Alberto Cerqueira Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1982. 319 p., il. p&b., color.
- ASSANTE**, F. Documento *L'artigianato orafa a Napoli*, in "*L'artigianato in Campania ieri ed oggi*", curadoria de F. BALLETTA, Nápoles, 1991.
- ÁVILA**, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. Tradução Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho, Elza Cunha de Vincenzo. São Paulo: Perspectiva. 556 p., il. p&b foto. (Styllus, 10).
- ÁVILA**, Affonso et alii. *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1980.
- ÁVILA**, Affonso. *Iniciação ao barroco mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984. 84 p., il., p&b.
- BARBOSA**, Waldemar de Almeida. *O Aleijadinho de Vila Rica*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. 94 p., il. p&b color. (Reconquista do Brasil. 3. Série especial, 1).
- BORRELLI**, G.. *Personaggi e scenografie del presepe napoletano*, Roma: Pironti Editore, 1970.
- BAUMGART**, Fritz. *Breve História da Arte*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAZIN**, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Tradução Gloria Lucia Nunes. Rio de Janeiro: Record, c. 1956. 398 p., il. p.b.
- BAZIN**, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Tradução Mariza Murray. 2.ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Record, 1963. 391 p., il. p&b color.
- BRAUN**, J.. *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Brsg, 1940.
- BRÉSIL** baroque, entre ciel et terre. Paris: Musée du Petit Palais, 1999. 518 p., il., color.
- BENEVOLO**, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Introdução à arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BRITO**, Guilherme. "O Retábulo da Serra Negra e suas Imagens". In: *Revista Museu*. Disponível em: [http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=3573] . Acesso em dezembro de 2004.
- BURY**, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1990. 219 p., il. p&b.
- CADEI**, A. & PIVA, P. (org.). *L'arte medievale in contesto: 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche*, Milão, 2006.
- CARRAZZONI**, Maria Elisa (coord). *Guia dos Bens Tombados Brasil*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1980.
- CARVALHO**, Anna Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 122 p., il. color. (Espaço da arte brasileira).

- CATELLO**, E. e C.. *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Nápoles: Edizioni d'Arte Giannini, 1973.
- _____. *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Nápoles: Edizioni Banco di Napoli, 1977.
- _____. Documento *L'arte argenteria napoletana nel XVIII secolo*, Nápoles, 1982.
- _____. *I marchi dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*, Nápoles: Franco Di Mauro Editore, 1996.
- _____. *Tesori in luce*, Nápoles: Giannini Editore, 2005. Scultura in argento. cit., Nápoles, 2000, pp. 20-21, 28
- COLLETTA**, P.. *Storia del Reame di Napoli dal 1792 sino al 1825*, tomo II, Parigi, Libreria Europea, 1837.
- COSTA**, Lúcio. "Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho". In: O UNIVERSO mágico do barroco brasileiro. Curadoria Emanuel Araújo; texto Orlandino Seitas Fernandes, Ricardo Averini, Nicolau Sevcenko, Augusto Carlos da Silva Telles, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, dom Clemente Maria da Silva-Nigra, Wolfgang Pfeiffer, Jacques Résimont, Lucio Costa, Ana Maria Fausto Monteiro de Carvalho, Clarival do Prado Valladares, Jaelson Bitran Trindade, João Marino, Márcia de Moura Castro, Léo Gilson Ribeiro, Régis Duprat, Maria Lúcia Montes, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Edson Nery da Fonseca. São Paulo: Sesi, 1998. 405 p., il. color.
- CASTRIS**, P. Leone de. *Il busto reliquiario*, in JORIO, P. & PAOLILLO, C. (org.). *Il Tesoro di Napoli: i Capolavori del Museo di San Gennaro*, [Catálogo da exposição (Roma: 2013-2014)], Milão-Genebra, 2013.
- DE CASTRIS**, L.. *Arte di Corte nella Napoli Angioina*, Bolonha: Cantini Editore, 1986.
- DE MATTEI**, R.. *Il problema della 'ragion di stato' nell'età della Controriforma*, Roma: Ricciardi Editore, 1979.
- DE ROSSI**, F.; SARTO O.. Documento "Santa Maria Regina Coeli: il Monastero e la Chiesa nella storia e nell'arte", Nápoles, 1987.
- ELBERN**, V. H.. *Reliquiario*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma, 1988.
- ELIADE**, M.. *Il mito dell'eterno ritorno*. Turim: Edizione Borla, 1966.
- FRANCHI**, C.. *I tesori della steppa di astrakhan*, Milão: Electa, 2005.
- JORIO**, P. (org.) & RECANATESI, F. *Le dieci meraviglie del tesoro di San Gennaro*. Roma: Poligrafo dello Stato, 2010.
- GABORIT-CHOPIN**, D. (org.). *Le trésor de Conques*, [Catálogo da exposição (Paris: 2002-2002)], Paris, 2001.
- GIEDION**, Siegfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura: O desenvolvimento de uma Nova Tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GOMBRICH**, Arnold. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOZZE**, N.Vito. *Dialogo della Bellezza Detto Antos, secondo la mente di Platone*. Veneza: Francesco Ziletti, 1581.
- HAUSER**, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. V 1. 3 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HERKENHOFF**, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Versão em inglês Carolyn Brisset, Graham Howells. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002. 208 p., il. color.
- JANSON**, H. W. *História Geral da Arte*. São Paulo. Martins Fontes, 1993.
- JORGE**, Fernando. *O Aleijadinho: sua vida, sua obra, seu gênio*. 6. ed. rev. aum. São Paulo: Difel, 1984. 347 p., il.
- LEMOS**, Carlos et alii. *Arte no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 1979, I volume.
- LÉVINAS**, E.. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*. Milão: Jaca Book, 1977.
- MACHADO**, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. Organização Francisco Iglesias. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. 443 p., il. (Debates, 11).
- MANGUEL**, Alberto. *Lendo imagens*. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 358 p., il. p&b., color.

- MARINO**, João (org.). *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. Texto Irmhild Wüst. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984. 308 p., il. p&b color.
- MARRONE**, R.. Documento *Appunti per una storia dell'artigianato*, in "L'artigianato in Campania", a cura di F. DE CIUCEIS e R. MARRONE, Napoli, 1984.
- MARTINI**, A.. *Manuale di metrologia, ossia Misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino: Loescher, 1883.
- MARTINS**, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. 335 p. 2v., (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 27).
- MEDEIROS**, Jotabê; **PEREIRA**, Juvenal. *O gênio desconhecido do barroco*. Revista Carta Capital, São Paulo, n.180. p.14-17. mar. 2002.
- MEYER**, Claus. *Passos da Paixão: o Aleijadinho*. Texto Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Rodrigo José Ferreira Bretas; versão em inglês Marina Cunha Brenner. Rio de Janeiro: Alumbramento: Livroarte, 1989. 130 p., il. color.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO**, 2000, SÃO PAULO, SP. *Arte Barroca*. Curadoria geral Nelson Aguilar; curadoria Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; tradução Marion Mayer, Eugênia Deheinzelin;. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. 263 p., il. color.
- MUSCA**, G.. *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina*, Bari: Centro di Studi Normanni Svevi e Università degli Studi di Bari, 2004.
- NUTTGENS**, Patrick. *The story of architecture*. 2 ed. Phaidon, 1997.
- O UNIVERSO** mágico do barroco brasileiro. Curadoria Emanuel Araújo; texto Orlandino Seitas Fernandes, Ricardo Averini, Nicolau Sevckenko, Augusto Carlos da Silva Telles, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, dom Clemente Maria da Silva-Nigra, Wolfgang Pfeiffer, Jacques Résimont, Lucio Costa, Ana Maria Fausto Monteiro de Carvalho, Clarival do Prado Valladares, Jaelson Bitran Trindade, João Marino, Márcia de Moura Castro, Léo Gilson Ribeiro, Régis Duprat, Maria Lúcia Montes, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Edson Nery da Fonseca. São Paulo: Sesi, 1998. 405 p., il. color.
- OLIVEIRA**, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho: passos e profetas*. São Paulo: Edusp, 1984.
- _____. *Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 343 p., 221 il. p&b.
- OLIVEIRA**, Myriam Andrade Ribeiro de (org.); **SANTOS FILHO**, Olinto Rodrigues dos (org.); **SANTOS**, Antonio Fernando Batista dos (org.). *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*. Tradução Beatriz Caldas, Julio Bandeira. São Paulo: Capivara, 2002. 335 p., il. color.
- PICENO**, Ascoli. *Il sant'Emidio d'argento di Pietro Vannini e il suo restauro* [Catálogo da exposição, Florença, 1989].
- PINTON**, D.. *Tecnologia Orafá*, Milão: Edizioni Gold, 1999.
- PONTUAL**, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Texto Mário Barata, Lourival Gomes Machado, Roberto Pontual, Carlos Cavalcanti, Flávio Mota, Aracy Amaral, Walter Zanini, Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 559 p., il. p&b., color.
- RÉAU**, Louis. *Iconografia del Arte Cristiano*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- REVISTA Barroco**. Belo Horizonte/Ouro Preto. 17 números.
- RIBEIRO**, Miriam *et alia*. *O Aleijadinho e sua Oficina*, Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2002.
- ROMANO**, E.. *La porcellana di Capodimonte. Storia della manifattura borbonica*, Nápoles: Editore L'arte Tipografica, 1959.
- RUSSO**, S.. *All'ombra di Murat. Studi e ricerche sul decennio francese*, Bari: Edipuglia, 2007.
- SATAËL**, Madame de. *Corinne ou l'Italie*. Paris: Leavitt et Allen, 1807.
- SMITH**, Robert C. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973. 127 p., il. p&b.
- STRAZZULLO**, F. *La Real Capella del Tesoro di San Gennaro*. Nápoles, 1978.
- TIRAPELI**, Percival. *As Mais Belas Igrejas do Brasil*. Pesquisa e texto Percival Tirapeli e Wolfgang Pfeiffer. São Paulo: Metalivros, 1999.
- _____. *Patrimônios da Humanidade no Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2001.

TORRITI, P. & SCARPELLINI, M. (org.). *Busto reliquiario di Sant'Orsola*, in *Sacra Mirabilia: tesori da Castiglion Fiorentino*, [Catálogo da exposição (Roma: 201)], Florença, 2010.

VASCONCELLOS, Sylvio. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/MEC, 1979.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães : Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 1106p., il. color. 2.v.

DOCUMENTOS DO ARQUIVO HISTÓRICO TESORO DI SAN GENNARO

DOCUMENTO Maço HE/61: *inventario Bellucci 1914* p. 199.

DOCUMENTO Maço DD: *L'elenco Tesoro di San Gennaro*.

DOCUMENTO Maço EB/056: Legado deixado pelo cardeal Girolamo dei Marchesi d'Andrea, 1868, SG STR. – 295.

JORIO, P. *La città dell'utopia*. San Leucio, Nápoles: 1999, p.g.Video.

OUTROS DOCUMENTOS

BELLUCCI, A. Documento *Memorie storiche e artistiche del Tesoro della Cattedrale dal sec.XVI al XVIII*, Napoli, 1915.

CECHELLI, C. *Il tesoro del Laterano*, in “Dedalo”, VII, 1926.

COLASANTI, A. Colasanti, *Reliquiari medioevali in chiese romane*, in “Dedalo”, XIII, 1933.

DOCUMENTO “Atti della Giornata di studio per la Puglia”, Bari: Schena Editore, 2007.

FLORIO, V. Documento *Memorie storiche ossia Annali Napoletani dal 1759 in avanti* in *Archivio storico per le province napoletane*, Nápoles, 1905.

STABILE, L. Documento *Guida storico artistica della Real Cappella del Tesoro di San Gennaro* Nápoles, 1877.

CASA FIAT DE CULTURA

CONSELHO DELIBERATIVO

Cledorvino Belini
Marco Antônio Lage
Valentino Rizzioli
Vilmar Fistarol

DIRETORIA

Diretor presidente
José Eduardo de Lima Pereira

Diretor vice-presidente
Marco Antônio Lage

Diretor administrativo
e financeiro
Gilson de Oliveira Carvalho

Diretores
Adauto Duarte
Márcio Lima

Equipe executiva

Gestora de Cultura
Ana Vilela

Administrativo financeiro
Danielle Kfuri
Camila Lessa

Estagiárias
Luisa Resende
Nathalia Gaia

Empresas mantenedoras
Banco Fidis de Investimento
CNH Industrial
Comau do Brasil
Fiat Automóveis
Fiat do Brasil
Fiat Finanças
Fiat Powertrain
Fiat Services
FIDES Corretagem de Seguros
Iveco
Magnet Marelli
Teksid do Brasil

BASE7 PROJETOS CULTURAIS

DIRETORIA

Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

DIRETORIA ADJUNTA

Administrativa-financeira
Carmen Maria de Sousa
Assistente

Ligia Nunes
Estagiária
Amanda Cristina Alves de Souza

Planejamento e projetos
Renata Viellas Rödel
Estagiária

Isadora Piccoli Pereira

Gerência de projetos museológicos
Daniela Vicedomini Coelho

Coordenação administrativa
Thais Coturri

Coordenação de conteúdo
Carolina Coelho Soares
Assistente
Yuri Fomin Quevedo

Produção
Juliana Silveira
Lívia Biancalana
Raul de Holanda Cavalcanti
Roberta Cibir

Assistência
Fabíola Antônio
Dara Liberman
Leila Graziela Costa Oliveira
Fernanda Mafra
Nathália Pamio Luiz

Núcleo de projetos em cultura alimentar
Felipe Ribenboim

Informática e produção de materiais multimídia
Base7.Info Projetos de Informática Aplicada
Luís Henrique Moraes
Bruno Favaretto
Edson Tadeu de Almeida
Ricardo Irineu de Sousa

EXPOSIÇÃO

REALIZAÇÃO

Ministério da Cultura do Brasil
Casa Fiat de Cultura
Base7 Projetos Culturais

Curadoria italiana
Rossella Vodret
Giorgio Leone

Curadoria brasileira
Angelo Oswaldo de Araujo Santos

Planejamento,
Coordenação Geral e Produção
Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Direção do Projeto
Base7 Projetos Culturais
Ritual Cultura e Entretenimento Ltda.

Coordenação de empréstimos – Itália
Civita Cultura S.r.l.

Presidente
Luigi Abete
Administrador
Albino Ruberti

Organizadores
Alberto Rossetti
Maria Cristina Campo
Noemi Gambini

Produção executiva no Brasil
Lívia Biancalana
Roberta Cibin
Assistentes
Fernanda Mafra
Leila Graziela Costa Oliveira

Produção executiva Itália
Claudia M. Abreu

Coordenação de conteúdo
Carolina Coelho Soares
Assistente
Yuri Fomin Quevedo

Financeiro
Sculpt Consultoria
e Planejamento Ltda.
Carmen Maria de Sousa
Assistente
Ligia Nunes

Planejamento
Renata Viellas Rödel

Administrativo
Thais Coturri

Produção local
Fátima Guerra
Assistentes
Ana Paula Vale
Gabriela Silva

Projeto de expografia
B7 Arquitetura e Design
Vlamiir Saturni
Assistente
Ana Paula Garcia

Projeto de iluminação
Mingrone Iluminação
Consultoria e Projetos
de Luminotécnica

Projeto educativo
Rachel Viana

Coordenação Educativo
Emmanuela Tolentino

Textos das obras
Giorgio Leone
Cecilia Renzelli
Francesca Pasculli
Maria Anna Marino
Angelo Oswaldo de Araujo
Santos

Comunicação visual
Via Imprensa Design Gráfico
Carlos Magno Bomfim

Direção de arte
Paulo Otávio

Tradução
Federico Carotti
Denise Bottmann
(Italiano – português)
Sarah Rebecca Kersley
(Português – Inglês)

Revisão ortográfica
Ana Cândida Avelar
(Português)

Construção de expografia
OPA Cenografia e Montagem

Montagem
Nível Produtora Cultural
Rafael Soares
Cleverson Luiz Salvaro
Renato Morcatti
Weber Paulo

Conservação do espaço
Laboratório de Ciência
da Conservação – Lacicor
Centro de Conservação
e Restauração de Bens
Culturais Móveis CECOR,
Escola de Belas-Artes

Coordenação geral
Prof. Luiz A. C. Souza

Conservação de Obras
Armando Arcovito, Itália
Grupo Oficina de Restauro, Brasil

Transporte
Arteria S.r.l., Itália
Millenium Transportes, Brasil

Seguro
AXA Art, Itália
FIDES Corretagem de
Seguros, Brasil

Assessoria de Imprensa
Polliane Eliziário
Luciana Pimenta
Anne Moraes

CATÁLOGO

CURADORIA ITALIANA

Rossella Vodret
Giorgio Leone

CURADORIA BRASILEIRA

Angelo Oswaldo de Araujo Santos

Textos

Rossella Vodret
Giorgio Leone
Paolo Jorio
Angelo Oswaldo de Araujo Santos

Textos das obras

Giorgio Leone
Cecília Renzelli
Francesca Pasculli
Maria Anna Marino
Angelo Oswaldo de Araujo Santos

Biografia dos artistas

Antonella Salatino

Registros fotográficos

Aldo Araújo
Daniel Mansur
Giulio Cesare Archinà
João Liberato
Léo Lara
Paulo Scheuenstuhl
Solange Souza
Studio Cerri

Edição

Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Coordenação editorial

Carolina Coelho Soares
Assistente
Yuri Fomin Quevedo

Produção executiva Brasil

Lívia Biancalana
Assistente
Fernanda Mafra

Produção executiva Itália

Claudia M. Abreu

Projeto gráfico
Via Impressa Design Gráfico
Carlos Magno Bomfim

Direção de arte
Paulo Otávio

Editoração
Robinson Pereira
Ana Lúcia Ribeiro Pacheco

Revisão técnica
Ricardo Sampaio Mendes

Tradução
Federico Carotti
Denise Bottmann

Revisão ortográfica
Ana Cândida Avelar

CTP e impressão
Ipsis Gráfica e Editora

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

O86b Barroco Itália Brasil; prata e ouro na Casa Fiat de Cultura / Angelo Oswaldo, Giorgio Leone, Rossella Vodret – São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2014.

120 p. : il. col. ; 23 x 28 cm.

ISBN 978-85-62094-14-9

1. Artes plásticas. 2. Escultura. I. Título.

CDD 709

Agradecemos a todas as instituições e pessoas que colaboraram, na Itália e no Brasil para tornar possível a realização da exposição:

Ângela Ceschiatti Barbosa . Arquidiocese de Belo Horizonte - Arcebispo Dom Walmor Oliveira de Azevedo . Arquidiocese de Mariana . Arcidiocesi di Crotone-Santa Severina . Arcidiocesi di Potenza - Muro Lucano - Marsico Nuovo . Collegiata San Giovanni Battista . Deputazione della Cappella del Tesoro di San Gennaro - Luigi de Magistris, Sindaco di Napoli/ Presidente; Riccardo Carafa d'Andria/ Vice Presidente; Alessandro d'Aquino di Caramanico/ Deputato Emerito; Agostino Caracciolo di Torchiarolo; Augusto Cattaneo di San Nicandro; Biagio Conte; Federico Pepe; Filippo di Somma del Colle; Giovanni Pignatelli della Leonessa; Girolamo Carignani di Novoli; Mariano Bruno; Mons. Don Vincenzo de Gregorio/abate Tesoriere; Pierluigi Sanfelice di Bagnoli; Riccardo Imperiali di Francavilla; Vittorio Accardi (deputato emerito) . Diocesi di Mileto Nicotera Tropea, bispo monsenhor Luigi Renzo . Diocesi di Aversa, bispo monsenhor Angelo Spinillo . Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM/ Ministério da Cultura . Instituto Cultural Flávio Gutierrez - presidente Ângela Gutierrez . Marta Maria Veloso de Sousa . Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per Direzione Generale per il Paesaggio, le Belle Arti, l'Architettura e l'Arte Contemporanee – Servizio III . Museo del Tesoro di San Gennaro - Paolo Jorio, Direttore; Antonio Borella; Barbara Fumagalli; Diana Negri; Franco Recanatesi e Rosaria Cammarota . Museo Diocesano Cattedrale di San Paolo, monsenhor Ernesto Rascato. Museo Diocesano Tropea. Museu Aleijadinho - Paróquia Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Ouro Preto, MG - presidente Cônego Luiz Carlos César Ferreira Carneiro . Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, MG - Arcebispo Dom Geraldo Lírio Rocha; diretor Cônego Nédson Pereira de Assis . Museu de Arte Sacra do Pilar, MG - Pároco Pe. Marcelo Moreira Santiago; coordenador Carlos José Aparecido de Oliveira . Museu Histórico Nacional - diretora Vera Lúcia Bottrel Tostes . Museu da Inconfidência de Ouro Preto, MG - diretor Rui Mourão . Museu Mineiro – diretor Francisco Carlos Magalhães . Museu do Ouro de Sabará, MG – diretor Ricardo Alfredo de Carvalho Rosa . Museu Regional de São João del Rei – diretora substituta Débora Regina Cardoso . Paróquia de Nossa Senhora do Bonsucesso de Caeté – Pe. Wellington Silva . Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais - secretária Eliane Parreiras . Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Napoli - Fabrizio Vona/ Soprintendente; Alessandra Golia, Antonio Tosini, Brigitte Daprà, Sergio Liguori, Laura Giusti e Patrizia Piscitello . Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Calabria – Francesco Prosperetti/Soprintendente; Rosana Caputo, Belmira De Rango, Domenico Belcastro . Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storico-Artistici ed Etnoantropologici per le province di Caserta e Benevento – Salvatore Buonomo/Soprintendente; Lucia Bellofatto.

Casa Fiat de Cultura

Agostinho Resende Neves; Alexandre Campolina; Aline Arcebispo Léo; Antonio Augusto Junho Anastasia; ARQ Projetos; Arthur Mendes; BH Trans; Construtora Geraes; Coral Cidade dos Profetas; Corpo de Bombeiros Militar de Minas Gerais; Damião Rocha Moreira; Deiglesson Cirilo da Silva; Diego de Paula Silva; Elena Moreira; Eliete Moura; Eliza Alves; Embaixador Ricardo Neiva Tavares; Fabiana Figueiredo; Florence Elias; Gladyston Souza Marques; Glizia Prado; Governo do Estado de Minas Gerais; Guilherme Nascimento; Henrique Vieira; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG); Isabela Neves; Jalme Aires; Ledyney Santos; Leonardo Vieira; Liliana Gonzaga Jayme; Luciana Costa; Luis Eguinoa; Marcelo Alencar; Marcelo Carrilho; Marcelo Postay; Marcelo Vieira; Márcia Naves; Márcio Jannuzzi; Marcio Araújo de Lacerda; Marco Aurélio de Freitas; Maria Lúcia Antônio; Mariana Ceccato; Petterson Guerra; Polícia Militar de Minas Gerais; Prefeitura Municipal de Belo Horizonte; Roberto Baraldi; Rodrigo Nonato Alves; Rogério Tavares; Sophia Carvalho; Thiago Somavilla; Wagner Melo; Walter Souza e Wnaider Santos.

Catálogo desenhado e editorado pela
Via Impressa Edições de Arte Ltda.

Composto em fonte Fago e Bembo
Miolo em Couché Matte 150 g/m²
Capa em Duo Design 350 g/m²
Impressão Ipsis Gráfica e Editora

São Paulo | 2014 | 1ª edição