



Recepção da Antiguidade Clássica na joalheria de estilo arqueológico italiano do século XIX

Reception of Classical Antiquity in 19th-century Italian archaeological-style jewelry

La recepción de la Antigüedad Clásica en la joyería de estilo arqueológico italiano del siglo XIX

Luana de Oliveira Correa Treska [*]

[*] Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR), pela linha de pesquisa Intersubjetividade e Pluralidade: reflexão e sentimentos na História, sob orientação da Profa Dra Renata Senna Garraffoni. Bolsista CAPES. E-mail: contatoluanatreska@gmail.com.

Resumo: No presente trabalho, nos dedicamos a investigar a recepção da Antiguidade Clássica por meio da joalheria de estilo arqueológico desenvolvida por ourives italianos ao longo do século XIX. Com a descoberta da joalheria em ouro em sítios arqueológicos do antigo mundo greco-romano, peças que as copiavam ou nestas eram inspiradas foram produzidas, notavelmente pela oficina Castellani de Roma. No entanto, a relação destes ourives com as joias arqueológicas dos antigos povos foi moldada pelo clima político na península itálica no decurso do *Risorgimento* e constituição do Reino da Itália. Assim, mediante os Estudos de Recepção temos como objetivo delinear a trajetória da oficina Castellani por meio de suas produções em vias de analisar as interpretações acerca das joias do passado antigo, as refigurações e possíveis propósitos das novas peças.

Palavras-chave: Joalheria de estilo arqueológico; Estudos de Recepção; Antiguidade Clássica.

Abstract: In this paper, we investigate the reception of Classical Antiquity through archaeological-style jewelry developed by Italian goldsmiths throughout the 19th century. With the discovery of gold jewelry in archaeological sites of the ancient Greco-Roman world, pieces that copied or were inspired by them were produced, notably by the Castellani workshop in Rome. However, the relationship of these goldsmiths with the archaeological jewelry of ancient peoples was shaped by the political climate in the Italian peninsula during the *Risorgimento* and the establishment of the Kingdom of Italy. Thus, through Reception Studies, we aim to outline the

trajectory of the Castellani workshop through its productions in order to analyze the interpretations of jewelry from the ancient past, the reconfigurations and possible purposes of the new pieces.

Keywords: Archaeological-style jewelry; Reception Studies; Classical Antiquity.

Resumen: En este artículo, investigamos la recepción de la Antigüedad Clásica a través de la joyería de estilo arqueológico desarrollada por orfebres italianos a lo largo del siglo XIX. Con el descubrimiento de joyas de oro en sitios arqueológicos del antiguo mundo grecorromano, se produjeron piezas que las copiaban o se inspiraban en ellas, especialmente en el taller Castellani de Roma. Sin embargo, la relación de estos orfebres con la joyería arqueológica de los pueblos antiguos se vio influenciada por el clima político en la península itálica durante el Risorgimento y la instauración del Reino de Italia. Así, a través de los Estudios de Recepción, pretendemos delinear la trayectoria del taller Castellani a través de sus producciones para analizar las interpretaciones de la joyería del pasado antiguo, las reconfiguraciones y los posibles usos de las nuevas piezas.

Palabras clave: Joyería de estilo arqueológico; Estudios de Recepción; Antigüedad Clásica.

Introdução

As recepções da Antiguidade Clássica estão se consolidando como um campo fértil nas pesquisas brasileiras sobre o passado antigo, abrangendo estudos variados que abarcam recepções literárias, teatrais, no cinema, na arquitetura, egiptomania, entre outros. Entretanto, uma área de recepção ainda insuficientemente explorada no Brasil se refere às recepções da Antiguidade na joalheria, e aqui citamos a joalheria de estilo arqueológico italiano. A joalheria confeccionada com respaldo nas descobertas arqueológicas do século XIX ainda carecem de conhecimento e estudos na historiografia brasileira, tendo em vista que o maior acervo de trabalhos sobre o tema é estrangeiro, especialmente de língua inglesa e italiana. Além de haver, em grande medida, um desconhecimento desse tipo de joia, isso também parece ocorrer em razão de que o interesse de pesquisadores brasileiros acerca da temática da joalheria está voltado para questões próprias de nosso país, pois uma rápida consulta revela um repertório de pesquisas que se dedicam à joalheria contemporânea brasileira, às joias afro-brasileiras, sustentabilidade, além de questões técnicas e de inovações. Nesse sentido, percebe-se que há um grande interesse em assuntos que relacionam a joalheria com o cenário local de nosso país.

Contudo, partimos do pressuposto de que o estudo da joalheria de estilo arqueológico caracteriza-se como uma relevante fonte de discernimento das formas com que o adorno pessoal compreende percepções e expressões sociais, assim como integra discursos políticos e ideológicos, ao verificarmos que a joalheria aqui trabalhada é implicada na atmosfera política de sua produção,

contribuindo para dissipar o julgamento de superficialidade do adorno. Também entendemos que este trabalho contribui para estabelecer um diálogo entre os Estudos de Recepção da Antiguidade Clássica com estudos historiográficos acerca da joalheria, área ainda a ser desenvolvida em nosso país ao percebermos que grande parte dos trabalhos que se dedicam à joalheria estão no campo do Design, Artes, Moda ou História da Arte, mas que no exterior já contam com historiadores propriamente dedicados à joalheria. Portanto, o trabalho que propomos aqui converge áreas de estudo em diferentes estágios de consolidação em nossa academia, estabelecendo relevantes contatos entre Antiguidade, Estudos de Recepção e História da Joalheria.

Dessa forma, antes de entrarmos propriamente em nossa fonte, torna-se relevante esquadrinharmos as subjetividades envolvidas nos processos de produção e uso da joalheria, cuja definição de Stralio (2009, 28, citado por Oliveira 2015, 17), compartilhada por nós, é colocada da seguinte maneira: “[...] é amplamente difundida e aceita a denotação do termo ‘joia’ como sendo um objeto, usado junto ao corpo, que complementa ou ressalta esteticamente a aparência de quem o usa [...]”, no que também entendemos haver a mutabilidade do conceito de joia, de modo que mudanças estéticas e de valor simbólico, implicam na mutação de seu conceito. Como objetos de adornos pessoais, são

Confeccionados nas mais diversas formas e dimensões, por técnicas e materiais – simples aos mais sofisticados; adornaram, marcaram, identificaram, localizaram seus portadores – fossem estes humildes ou da elite. [...] os adornos pessoais vêm sendo desenvolvidos e produzidos nas mais diversas sociedades, e que a partir das demandas e os valores de cada contexto histórico, novos contornos, composições, cores, materiais, significados e papéis lhes são atribuídos (Santos 2009, 14).

Irina Aragão dos Santos (2009, 14) observa a “longa trajetória e prática de adornar e portar objetos sobre o corpo, como se estes fossem a extensão de pensamentos, para expressar e comunicar ideias, ou um diálogo do sujeito com os próprios valores e representações”, assumindo distintas funções e significados no interior de sociedades diversas, como “classificadores, demarcadores e símbolos de status social, econômico e cultural; de fé, devoção e religiosidade; veículos de cura; dote; fonte de riqueza etc.” (Santos 2009, 15), atestado pela longa antiguidade do ato de produzir e portar adornos pessoais. Além do mais, podemos considerar a seguinte colocação da autora – pensada originalmente acerca das joias de afeto, referentes à laços de parentesco e afinidade – de que “através da prática de portar e adornar o corpo, a memória e as tradições são perpetuadas” (Santos 2009, 15), no contexto do presente trabalho no sentido de se tratarem de memórias e tradições coletivas respaldadas no passado antigo, uma vez que joias confeccionadas a partir de peças provenientes da Antiguidade buscam evocar sentimentos de identificação e pertencimento a uma tradição, por vezes no interior de agendas nacionalistas e propagandísticas.

Convém apontar as transfigurações nos usos e atribuições de significados aos adornos pessoais, uma vez que estamos a tratar de joias produzidas em períodos distintos da história, a Antiguidade e o século XIX, sendo assim imbuídos de caracterizações e estruturas sociais de cada contexto, no que consideramos não ser adequada a aplicação dos mesmos sentidos e usos das joias em conjunturas distintas. Aqui consideramos a afirmação de Pinckernelle (2007, 8) de que “a joalheria antiga não é simplesmente decorativa, nem se preocupa apenas com o status, ou serve apenas como amuleto”¹, assim corroborando com nosso entendimento de que se trata de distintas formas de sentir e experienciar a relação com a joalheria. Essa discussão é relevante, pois a joalheria de estilo arqueológico copia e se inspira nas peças do passado antigo e, como veremos adiante, é envolvida em um discurso que invoca ideais e valores da Antiguidade, como beleza e refinamento, nessa “perfeita imitação” – como alegado por membros da família Castellani, ourives que tomamos como caso de estudo – da antiga arte da ourivesaria à luz dos eventos desenrolados ao longo do século XIX.

É justamente essa recepção, não apenas da joalheria antiga, mas de ideais e valores da Antiguidade, nesse século XIX que objetivamos analisar por meio da joalheria de estilo arqueológico da oficina Castellani, para que assim seja possível compreendermos as interpretações, novos usos e propósitos desse estilo de joia. Optamos por fazer essa discussão por meio da trajetória da família Castellani, renomados ourives romanos que atuaram ao longo do século XIX. Em razão de se tratar de joias produzidas com base em exemplares do passado antigo, iniciamos nosso trabalho discutindo a relação entre as escavações realizadas nos sítios arqueológicos do mundo mediterrânico e a joalheria de estilo arqueológico, tendo em vista que as ondas de revivalismo oriundas da cultura material arqueológica instigaram o gosto da elite europeia, incluindo a ornamentação. Em seguida, partimos para a apresentação da família Castellani, buscando identificar as formas com que sua produção ourives esteve atravessada pela conjuntura política e social da península itálica daquele momento e pelas inclinações políticas dos membros da família romana. Para isso, selecionamos determinadas peças produzidas pela oficina Castellani, para acompanhar a sua trajetória, tomando como aporte o quadro teórico-metodológico dos Estudos de Recepção para orientação de nossa análise a respeito dos usos e discursos incorporados na joalheria de estilo arqueológico.

¹ “[...] ancient jewellery is neither simply decorative nor only concerned about status, nor purely serving as an amulet”. Tradução livre de nossa autoria. Optamos por traduzir citações em língua estrangeira e dispor o original em nota.

Escavações e joalheria de estilo arqueológico

O advento da joalheria de estilo arqueológico é estabelecido por volta da década de vinte do século XIX, ainda que peças inspiradas em elementos do passado antigo ou imitações não tenham sido novidade no momento em que os ourives italianos instituíram o estilo arqueológico. A influência de joias do passado antigo pode ser atestada desde o Renascimento italiano, embora J. Anderson Black (1981, 144) afirme que a prática não se deu de modo inteiramente revivalista, dado que as joias renascentistas do século XVI constituíram-se de um estilo eclético de todo o território Clássico, no que a ordem e simetria, assim como o gosto por glíptica², desempenharam um papel mais importante do que a correspondência com peças propriamente greco-romanas, possivelmente desconhecidas até então. Contudo, ainda assim é possível perceber o contínuo contato com a joalheria da Antiguidade que conhecerá diferentes formas de revivalismos nos séculos subsequentes, considerando que a “história cultural europeia reflete suas repetidas ondas de ‘classicismo’”³ (Settis 2006, 16). As ondas de classicismo intensificadas a partir do século XVIII e avançando para o século XIX não apenas reverberaram na arquitetura, nas artes decorativas e vestuário, mas na joalheria, notavelmente pela joalheria neoclássica francesa e britânica inspiradas em elementos decorativos e arquitetônicos greco-romanos, como a chave grega, folhas de acanto, palmetas, volutas, folhas de louros e festões que no período napoleônico foram combinadas com diamantes, safiras, rubis, esmeraldas e pérolas, adaptados ao renovado interesse em camafeus e *intaglios* esculpidos com temáticas mitológicas e retratos (Bennett e Mascetti 2000, 55), no que Geoffrey C. Munn (1984, 12) nota a implicação da atmosfera política, uma vez que o

neoclassicismo no desenho de joias nunca foi expresso com tanta convicção como na França, sob o Primeiro Império de Napoleão, pois era uma nova forma de arte de bom gosto incontestável – e, ainda mais significativo, era uma ruptura completa com o gosto dos Bourbons⁴ (Munn 1984, 12).

No entanto, as descobertas arqueológicas de joias em ouro em sítios do antigo mundo mediterrâneo proporcionaram novas inspirações para a joalheria, Munn (1984, 14) indica que os habitantes de Nápoles e redondezas já haviam iniciado a produção de cópias de joias antigas antes mesmo do início do século XIX, para venda a turistas das ruínas de Pompeia e Herculano, estabelecendo um mercado de suvenires para aristocratas europeus do *Grand Tour*⁵ e uma nova clientela composta por abastados turistas vindos das Américas (Capalbo 2018, 2), o que fez dos

² Glíptica é o termo geral para se referir a pedras esculpidas, havendo a diferenciação entre *intaglio*, cujo desenho é afundado, e o camafeu, no qual a forma é esculpida em relevo (Draper 2008, 5).

³ “European cultural history reflects its repeated waves of ‘classicism’.” Tradução livre de nossa autoria.

⁴ “Neo-classicism in jewellery design has never been expressed with such conviction as in France under Napoleon's First Empire, since it was a pure new art form of unassailable good taste – and even more significantly it was a complete break with the taste of the Bourbons”. Tradução livre de nossa autoria.

⁵ Termo utilizado para designar o fenômeno social das viagens pelo continente europeu, sobretudo em Itália e Grécia, como parte da educação cultural aristocrática.

ourives napolitanos uma ótima opção para recrutamento em oficinas ourives para reprodução de joias arqueológicas (Walker 2005, 48). Assim, essa prática dos ourives napolitanos já havia sido verificada pelos Castellani: “[...] em seus escritos, ambos os irmãos Castellani citam Mariano Sarno e seus seguidores como os primeiros e muito habilidosos imitadores, restauradores e falsificadores do ouro antigo escavado nas proximidades de Herculano e Pompeia”⁶ (Walker 2005, 48).

Um momento crucial para o desenvolvimento do estilo arqueológico se dá com as escavações de túmulos da antiga Etrúria e as descobertas de suas joias. Alessandro Guidi (2015, 109) identifica a emergência da arqueologia italiana como disciplina científica entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX, e Alain Schnapp (1996, 307) aponta que a “descoberta dos túmulos de Vulci em 1828 abriu novos reinos para essa arqueologia conquistadora e confiante. Pois a Itália no início do século XIX estava vivendo um ‘sonho etrusco’.⁷”. Como veremos em seguida, a investigação das joias em ouro encontradas na antiga cidade etrusca de Cere pelos Castellani será um evento relevante para as subsequentes produções da oficina, momento em que “a empresa Castellani deu uma guinada decisiva em direção ao estudo de joias de ouro antigas”⁸ (Simpson 2004, 201), no qual o contato direto com as peças possibilitou o estudo de antigas técnicas dos ourives etruscos tais quais a filigrana e granulação, como alegado por Alessandro Castellani: “Tivemos, assim, a oportunidade de estudar o caráter particular das joias etruscas e, tendo assim em nossas mãos o fio condutor que nos guiaria em nossas pesquisas, nos pusemos a trabalhar arduamente”⁹ (Castellani 1861, citado por Simpson 2004, 201). Além das joias da tumba de Regolini-Galassi em Cere, demais peças encontradas em sítios arqueológicos etruscos e provenientes de outros locais da esfera mediterrânea, bem como peças bizantinas, renascentistas e, em menor medida, egípcias e assírias influenciaram a produção de joias de estilo arqueológico ao serem analisadas pelas mãos dos ourives Castellani.

Todavia, apesar de ocorrer em um momento de consolidação da arqueologia italiana em moldes científicos, há de se ter em mente a estreita relação entre a prática antiquária e a joalheria de estilo arqueológico, uma vez que a sua produção se dava especialmente por meio de peças arqueológicas de coleções privadas – muitas das quais eram comercializadas ou escavadas em

⁶ “[...] nei loro scritti entrambi i fratelli Castellani citano Mariano Sarno e i suoi seguaci come precoci e assai abili imitatori, restauratori e falsari degli antichi ori scavati nelle vicinanze, a Ercolano e Pompei.” Tradução livre de nossa autoria.

⁷ “The discovery of the Vulci tombs in 1828 opened up new realms for this conquering and confident archaeology. For Italy at the beginning of the nineteenth century was living an ‘Etruscan dream’.” Tradução livre de nossa autoria.

⁸ “[...] the Castellani firm took a decided turn toward the study of ancient gold jewellery.” Tradução livre de nossa autoria.

⁹ “We had thus an opportunity of studying the particular character of Etruscan jewellery, and holding thereby in our hands the thread which was to guide us through our researches, we set earnestly to work”. Tradução livre de nossa autoria.

terrenos particulares –, assim como tornava-se recorrente a utilização de exemplares da antiguidade como gemas¹⁰ esculpidas, escaravinhos e moedas em novas composições e mesmo a restauração de peças arqueológicas danificadas.

Oficina Castellani

A oficina Castellani foi conduzida pela família romana formada por Fortunato Pio e dois de seus filhos, Alessandro e Augusto. A loja da família, localizada primeiramente no Palazzo Raggi na Via del Corso, situada na área turística *quartiers des étrangers* (Capalbo 2018, 3-4), posteriormente deslocada para a Via Poli, nº 88, em 1853, e por fim no nº 86 da Piazza Fontana di Trevi, no ano de 1869 (Walker 2005, 49), foi inaugurada em 1814, funcionando até 1930, inicialmente dedicada à produção e venda de joalheria ao gosto inglês, francês e suíço (Munn 1984, 23) no mercado europeu neste período (Capalbo 2018, 5), sobretudo de influência neoclássica, e na modificação de joias de seus clientes. Contudo, já na década de vinte, Fortunato Pio demonstra interesse nas joias antigas, quando põe em prática experimentos cujos resultados seriam apresentados em uma conferência em 1826 “sobre como colorir o ouro para imitar a cor amarela viva (*giallone*) dos achados antigos, um evento destinado a mudar o rumo futuro de seu negócio”¹¹ (Walker 2005, 21). Este interesse e subsequente aperfeiçoamento na joalheria de estilo arqueológico é aprofundado quando, no mesmo ano, conhece e inicia uma amizade com o antiquário Michelangelo Caetani, duque de Sermoneta e príncipe de Teano, este mesmo versado no desenho e confecção de joias.

Com o crescente reconhecimento dos Castellani neste nicho, especialmente pelas teias de conexão com círculos aristocráticos, artísticos e intelectuais por intermédio do duque de Sermoneta, Fortunato e Alessandro são convidados pela autoridade papal para examinarem os ornamentos em ouro descobertos na abertura da tumba de Regolini-Galassi, na antiga cidade etrusca Cere, atual Cerveteri, em 1836 (Simpson 2004, 201). Outro personagem crucial para a trajetória da família italiana foi Giampietro Campana, marquês de Cavelli, cuja coleção de objetos diversos, incluindo joalheria, foi vendida ao exterior em razão de imbróglis em que Campana esteve envolvido. A oficina Castellani encarregou-se de preparar o catálogo das peças e intermediar a venda para Napoleão III. Além disso, produziram cópias dos exemplares antigos para que pudessem utilizá-las na oficina, pois consideraram uma grande perda de exemplares dos antigos povos de sua terra, o que acabou por se tornar um incentivo para a formação de sua própria coleção antiquária de objetos diversos, obtidos sobretudo por Alessandro. Em 1851, com a parcial transferência dos negócios para

¹⁰ Material natural como minerais, rochas, ou de origem orgânica.

¹¹ “[...] su come colorare l'oro per imitare il vivace color giallo (*giallone*) dei ritrovamenti antichi, evento destinato a cambiare il futuro indirizzo della sua attività.” Tradução livre de nossa autoria.

Alessandro e Augusto, no qual o primeiro torna-se responsável pelo setor criativo e o segundo pela administração da loja, é quando a produção se volta inteiramente para o estilo arqueológico, com o abandono de outros estilos de joalheria.

A loja Castellani em Roma logo se tornou renomada tanto na Itália quanto no exterior, com sua joalheria encontrando um público consumidor composto tanto por aristocratas viajantes do *Grand Tour*, quanto pela burguesia vinda de diferentes partes da Europa e Américas, ávidos por objetos que servissem de recordação de suas viagens. Nesse sentido, haveria também um sentimento de identificação por meio do uso dessas peças, fosse com os povos do passado que um dia os utilizaram, ou como símbolo de pertença a um círculo intelectual, artístico ou político, pois este, em geral, foi o perfil dos clientes da oficina. Assim,

O trabalho em ouro no estilo arqueológico podia ser comprado como *souvenir* elegante ou como uma declaração de moda que conferia um certo status a quem o usava: além disso, oferecia a quem o usava uma forma de participação direta na grandeza do passado antigo, uma forma aceitável de vestimenta, paralela à dos personagens em representações e pinturas históricas populares que evocavam romanticamente a mitologia e a história grega e romana¹² (Soros e Walker 2005, XI-XII)

Tais peças identificariam o usuário como pertencente a um círculo intelectual, artístico e literário de apreciadores da Antiguidade Clássica (Soros e Walker 2005, XI-XII), além de serem atrativos a religiosos que admiravam os trabalhos que estampavam uma temática cristã produzida pela oficina, pois além das joias da Antiguidade Clássica mediterrânea, os Castellani igualmente se dedicaram às joias de outros períodos, como o bizantino e o renascentista, rendendo clientes ingleses e russos, além dos próprios italianos. Assim, ainda que não tenha sido um estilo que encontrou popularidade homogênea frente a outros estilos de joalheria concomitantemente em voga na Europa do mesmo período, como o naturalismo Romântico, o estilo arqueológico serviu para manifestar requinte, cultura, mas também como declaração política, pois determinadas simbologias presentes nas joias foram tomadas como emblema patriótico.

O período de atuação da oficina Castellani ao longo do século XIX compreendeu os eventos conturbados da história italiana que resultaram na formação do Reino da Itália (1861-1946), compreendendo desde a soberania de dinastias estrangeiras nos diversos Estados que ocupavam a península itálica, ao movimento do *Risorgimento*.¹³ De acordo com a pesquisadora Vera de Matos (2017, 127), o seguinte cenário se formaria na península em fins do século XVIII e ao longo do

¹² “Le oreficerie di stile archeologico potevano venire acquistate come *souvenir* di gran stile o come affermazioni di una moda che conferiva un determinato status al loro portatore: oltre a ciò essi offrivano a coloro che li indossavano una forma di partecipazione diretta alla grandezza dell'antico passato, una forma accettabile di abbigliamento, parallelo a quello dei personaggi delle rappresentazioni popolari di carattere storico e dei dipinti che rievocavano in chiave romantica la mitologia e la storia greca e romana.” Tradução livre de nossa autoria.

¹³ Movimento político e cultural que visava não apenas a unificação do território italiano e libertação das soberanias estrangeiras, mas a renovação moral e união identitária italiana.

XIX: a conquista francesa desde as campanhas militares de 1793-1797 até 1815, quando o Congresso de Viena (1814-1815) institui a reposição dos soberanos destronados, mas estabelecendo um quadro político e jurídico diferente da era pré-napoleônica, sendo assim,

[...] a Itália ficava dividida em oito Estados: o Reino da Sardenha, englobando a parte noroeste e a ilha homônima, governada pela Casa de Saboia; o Reino da Lombardia-Veneza, na parte nordeste da península, pertencente ao Império Austríaco, governado pelos Habsburgos; os ducados de Parma, de Luca, ambos governados pela dinastia de Bourbon, espanhola, e de Modena, integrado na Áustria; o Grão-ducado da Toscana; os Estados Pontifícios, correspondentes a toda a parte central da Itália, incluindo Roma; e o Reino das Duas Sicílias, englobando a Sicília e o sul da Itália, também governado pelos Bourbons (Matos 2017, 127).

Matos (2017) também aponta que a ideia de unificação italiana convergiu com os ideais liberais iluministas já no século XVIII, em especial entre a burguesia, e embora a unificação política tenha sido concretizada sob liderança da conjunção entre o Reino da Sardenha, sob Vítor Emanuel II de Saboia, seu primeiro-ministro o conde Cavour, e Napoleão III, ainda pairava a forte presença das diferenças regionais – estas econômicas, religiosas, linguísticas e referentes às tradições locais – além do descontentamento de vertentes republicanas. Estes desenvolvimentos e tensões podem ser acompanhados pela própria trajetória da família Castellani e produções da oficina, pois além da fama conquistada por suas peças, a atuação pública e complicações em sua decorrência também marcaram a história da família de ourives. De acordo com Munn (1984, 24), a família possuía um alinhamento essencialmente liberal, porém, embora compartilhassem a predileção pela unificação e estivessem em desacordo com o poder temporal do pontífice, as três principais personalidades da família, Fortunato, Alessandro e Augusto, divergiam em relação à alternativa política do Estado liberado. Enquanto Fortunato permanecia conservador, apesar de se opor ao poder temporal pontífice, Alessandro se torna um republicano fervoroso até o fim de sua vida, envolvendo-se no meio de círculos revolucionários e em seus planos de instaurar uma república mesmo após a consolidação da monarquia de Saboia. Augusto, por sua vez, tomou a posição do círculo aristocrático romano, do qual era próximo em razão da profunda amizade com o duque de Sermoneta. Apesar de permanecer um conservador, estava convencido da insustentabilidade do exercício temporal do pontífice que por seu intransigente apoio à Áustria e ao Reino das Duas Sicílias arriscava uma ação extrema por parte dos republicanos (Davis 2005, 12-13). Em razão disso, Augusto volta seu apoio à iniciativa de Saboia em rumo à unificação, ainda que as ações vindas do Piemonte apontassem para o desejo de anexação dos demais Estados ao Reino da Sardenha ao invés de uma real aspiração patriótica com objetivo de formação de uma Itália unificada. Augusto, portanto,

Tendo se tornado um firme, embora não declarado, apoiador da monarquia de Saboia, estava convencido de que somente Vítor Emanuel seria capaz de alcançar a independência da Itália sem

arriscar a anarquia que poderia ter ocorrido se radicais e revolucionários tivessem assumido o poder¹⁴ (Davis 2005, 13).

Além de se configurarem como alinhamentos pessoais de cada membro da família Castellani, é documentado na historiografia o modo com que seus posicionamentos refletiam na produção da oficina e nas relações tecidas com determinadas personalidades políticas, em especial a patronagem da Casa de Saboia.

Bem antes de 1870, a oficina já desfrutava do favor da Casa de Saboia, cujo patrocínio continuou até a morte de Umberto I em 1900. Depois que os Saboia se tornaram reis da Itália, a preferência dada às joias Castellani conferiu a eles uma espécie de imprimátur de estilo oficial, quase de representação pública¹⁵ (Soros e Walker 2005, XI).

Apesar das divergências internas dos Castellani, é possível reconhecer, tanto nas peças quanto nos registros escritos legados por Alessandro e Augusto, o sentimento patriótico e exaltação de Roma, a exemplo das inúmeras peças contendo a inscrição “ROMA-AMOR” ou “ROMA CAPUT MUNDI”, celebrada em suas obras e retratada após a unificação (iniciada em 1861 e concretizada em 1870 com a anexação de Roma) como única cidade possível de se tornar a capital do novo Estado (Soros e Walker 2005, XI).

De acordo com Soros e Walker (2005, XI), as múltiplas motivações dos Castellani por detrás de suas produções “só podem ser compreendidas se colocadas no contexto do clima social e político da Itália e de Roma na época”¹⁶, e as autoras também enfatizam a questão da tradição do ofício da ourivesaria uma vez que os Castellani teriam se considerado pertencentes a uma longa linhagem de ourives, que remontaria aos antigos etruscos do século VII a.E.C., “um fator de particular importância durante as ondas progressivas de nacionalismo que eventualmente levaram à criação da Itália como uma nação unificada em 1870”¹⁷ (Soros e Walker 2005, XI).

O discurso e a prática: a produção Castellani

Como apontado anteriormente, Alessandro e Augusto deixaram registros escritos que, em conjunto com suas peças em ouro, se tornam uma fonte para a compreensão de suas interpretações do passado antigo, as refigurações nesse novo contexto e os propósitos com que eram imbuídos.

¹⁴ “Divenuto da questo momento un fermo, anche se non appariscente sostenitore della monarchia sabauda, egli era convinto che solo Vittorio Emanuele sarebbe stato in grado di conseguire l'indipendenza dell'Italia senza rischiare l'anarchia che avrebbe potuto sopravvenire qualora i radicali e i rivoluzionari avessero assunto il potere.” Tradução livre de nossa autoria.

¹⁵ “Già ben prima del 1870, la bottega aveva goduto del favore della Casa dei Savoia, il cui patronato continuò sino alla morte di Umberto I nel 1900. Una volta che i Savoia divennero i re d'Italia, la preferenza accordata ai gioielli Castellani conferì a questi ultimi una sorta di imprimatur di stile ufficiale, quasi di pubblica rappresentanza.” Tradução livre de nossa autoria.

¹⁶ “[...] si possono comprendere solo se inserite nel contesto del clima sociale e politico dell'Italia e della Roma del tempo.” Tradução livre de nossa autoria.

¹⁷ “[...] fattore questo di particolare importanza nel corso delle progressive ondate di nazionalismo che alla fine condussero alla creazione dell'Italia come nazione unificata nel 1870.” Tradução livre de nossa autoria.

Essas joias também tinham vários outros níveis de significado para seus criadores e para aqueles que as usavam. Para os Castellani, suas criações evocavam os picos mais altos da história da ourivesaria e tinham a função educativa de reviver a alta tradição artesanal de Roma. Ao mesmo tempo, essas peças eram a manifestação de uma espécie de competição bem-sucedida entre a oficina e os artesãos da Antiguidade, cujo resultado levaria a criações "modernas" de caráter original. Embora muitos clientes possam ter compartilhado essas ideias sobre as joias Castellani, seu desejo de possuí-las também poderia ter sido inspirado por outras motivações¹⁸ (Soros e Walker 2005, XI).

Em um discurso ao Instituto Arqueológico em Londres, em 1861, Alessandro enuncia o seguinte: “A nova escola de joalheria que estabelecemos em Roma visa a imitação perfeita de obras de arte antigas e medievais em ouro e pedras preciosas; cada objeto sendo executado de forma a mostrar, pelo seu estilo, a que época e nação ele pertence”¹⁹ (Castellani 1862, 27). Na década seguinte, é seu irmão Augusto que profere o mesmo discurso:

A nova ourivesaria que surgiu em Roma é a imitação perfeita das antigas obras em ouro, prata, bronze e pedras preciosas, dispostas e ordenadas de acordo com os diferentes períodos da arte italiana; para que a partir do estilo de cada obra ou joia se reconheça a que época deve se referir.²⁰ (Castellani 1872, 7)

Nesse sentido, se torna incontestável a possibilidade de pensarmos essa relação com o passado antigo nos termos dos Estudo de Recepção, isto é, por “‘recepções’ queremos dizer as maneiras pelas quais o material grego e romano foi transmitido, traduzido, extraído, interpretado, reescrito, reimaginado e representado”²¹ (Hardwick e Stray 2008, 1). Adotando a formulação de Lorna Hardwick (2003) para a análise de recepções, o processo consiste em duas etapas de acordo com a pesquisadora, primeiramente a análise da recepção em si, atentando para os contextos em que ocorrem (considerando as formas de conhecimento da fonte pelo recebedor), assim como os propósitos e funções para qual o novo trabalho é destinado “por exemplo, seu uso como autoridade para legitimar algo, ou alguém, no presente (seja político, artístico, social, educacional ou cultural no sentido mais amplo)”²² (Hardwick 2003, 5). O segundo momento refere-se aos diálogos entre a análise da recepção com demais leituras teóricas como os estudos pós-coloniais ou feminista, por

¹⁸ “Tali gioielli peraltro avevano anche numerosi altri livelli di significato per i loro creatori e per coloro che li indossavano. Per i Castellani le loro realizzazioni evocavano le punte più alte della storia dell'oreficeria e aveva la funzione didattica di far rinascere l'alta tradizione artigianale di Roma. Allo stesso tempo tali pezzi erano la manifestazione di una sorta di competizione, coronata dal successo, della bottega con gli artigiani dell'antichità, il cui risultato era stato quello di portare a creazioni "moderne" di carattere originate. Se molti clienti potevano aver condiviso tali idee sui gioielli Castellani, il loro desiderio di possederli poteva essere ispirato anche da altre motivazioni.” Tradução livre de nossa autoria.

¹⁹ “The new school of jewellery established by us at Rome aims at the perfect imitation of ancient and mediaeval works of art in gold and precious stones; each object being so executed as to show, by its style, to what epoch and nation it belongs.” Tradução livre de nossa autoria.

²⁰ “La nuova oreficeria surta in Roma è la perfetta imitazione dei lavori antichi in oro, in argento, in bronzo ed in gemme, disposti ed ordinati secondo le età diverse dell'arte italiana; per modo che dallo stile di ciascun lavoro o gioiello si riconosca a qual tempo esso debbasi riferire.” Tradução livre de nossa autoria.

²¹ “By ‘receptions’ we mean the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented.” Tradução livre de nossa autoria.

²² “[...] for instance, its use as an authority to legitimate something, or someone, in the present (whether political, artistic, social, or educational or cultural in the broadest sense).” Tradução livre de nossa autoria.

exemplo (Hardwick 2003, 5). Além disso, fazendo referência ao trabalho de Johannes Haubold e Felix Budelmann (2008), Hardwick e Stray (2008) observam que a recepção pode estabelecer uma relação recíproca e fluída com a tradição, e podemos pensar as afirmações dos irmãos Castellani expostos acima à luz da seguinte reflexão:

A dinâmica da criatividade no trabalho de artistas e escritores, tanto antigos quanto modernos, também tem implicações para a relação entre recepção e tradição, pois escritores e artistas se posicionam em relação a seus predecessores e contemporâneos e estão profundamente conscientes de serem parte de uma tradição (Sluiter 2000). No entanto, eles também desejam transcender essa tradição.²³ (Hardwick e Stray 2008, 5)

Dessa forma, adotamos esse quadro teórico-metodológico formulado por Hardwick para o nosso trabalho, tendo em vista que a joalheria de estilo arqueológico é uma forma de recepção do passado antigo, possuindo uma estreita relação com seu contexto de produção, assim como propósitos que são proclamados nos discursos e na prática ourives da família Castellani. Nota-se que os irmãos fazem uso da expressão “imitação perfeita”, contudo, quando analisamos as peças, percebemos adaptações e atualizações, como a combinação de peças arqueológicas com novos elementos, além de mudanças no sentido conferido, pois dificilmente uma peça seria interpretada e utilizada do mesmo modo em contextos inteiramente distintos. Assim, torna-se interessante observar esse movimento, não em vias de encontrar verossimilhanças entre os exemplares arqueológicos e as novas criações, mas para justamente identificarmos as interpretações, discursos e contradições acerca do passado antigo, contribuindo para romper a ideia de transmissão passiva, de reconhecer o impacto e relevância da Antiguidade, assim como atestar a pertinência dos estudos acerca da joalheria, tendo em vista que, nesse caso, essas reflexões são possíveis mediante a joalheria de estilo arqueológico.

²³ “The dynamics of creativity in the work of artists and writers, both ancient and modern, also have implications for the relationship between reception and tradition in that writers and artists position themselves in relation to their predecessors and contemporaries and are deeply conscious of being part of a tradition (Sluiter 2000). Yet they also wish to transcend that tradition.” Tradução livre de nossa autoria.

Figura 1 – Diadema, c. 300-200 a.E.C.



Fonte: Canosa, acervo do Museu do Louvre, GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / fotografia de Hervé Lewandowski.
Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010252630#>. Acesso em: 28 fev. de 2025.

Figura 2 – Diadema, c. 1860, Castellani, Roma.



Fonte: acervo do The Metropolitan Museum of Art. Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/236765>. Acesso em: 28 fev. de 2025.

De fato, a oficina Castellani produziu cópias de peças arqueológicas, como é o caso da reprodução (Figura 2) do diadema etrusco da coleção Campana (Figura 1), agora exposto no Museu do Louvre, apontando para a habilidade dos artesãos em recriar peças utilizando técnicas similares

aos antigos ourives, como a granulação e filigrana. A joalheria etrusca foi grandemente considerada pelos Castellani, sendo notável em seus registros como em *Antique Jewellery and its Revival* (1862) e *Della Orificeria Italiana: discorso di Augusto Castellani* (1872) de Alessandro e Augusto respectivamente, que os mais distantes períodos da história dos antigos povos da península itálica eram reputados como os produtores de trabalhos mais sofisticados e de maior esplendor do que em períodos subsequentes, em razão da complexidade dos desenhos e técnica empregada. O povo que Augusto denominou de Tirreno, os habitantes mais antigos da península itálica, mas que também se fizeram presentes em outras localidades banhadas pelo mar de mesmo nome (Castellani 1872, 11), seriam admirados por Castellani pela harmonia entre o emprego da cinzelagem, granulação, filigrana, esmaltação, no qual a elegância não perdia a simplicidade (Castellani 1872, 27). Augusto considerava que a ourivesaria etrusca seria derivada da tirrena, pois o método de trabalho teria sido o mesmo, porém, na opinião de Augusto, a extravagância teria a tornado inferior ao seu precedente (Castellani 1872, 30). Já o povo siciliano, denominados de ítalo-grego, teriam conservado certa semelhança com as joias tirrenas, no entanto, ambos os irmãos Castellani consideravam que a joalheria romana, em comparação com as joias tirrenas, etruscas e sicilianas, eram rudimentares pela falta de sutileza, embora suntuosas devido ao grande uso de ouro e pedras preciosas (Castellani 1862, 13-14; Castellani 1872, 34).

Como apontado acima, o diadema (Figura 2) é uma réplica do diadema etrusco (Figura 1), que possui sinais de deterioração. Assim, os Castellani produzem uma réplica com base em uma peça arqueológica que tiveram contato direto, tendo em vista que o diadema etrusco (Figura 1) constitui parte da Coleção Campana, e como apresentamos anteriormente, a oficina Castellani produziu moldes das peças em ouro da referida coleção antes de sua venda à Napoleão III, a fim de que ao menos suas cópias permanecessem no território italiano, sendo este exemplar um desses casos, porém, são realizadas modificações a fim de atingir a reprodução do que consideraram ser o estado íntegro do diadema, e não a réplica da peça no estado em que esta foi encontrada, portanto, apontando para a interpretação dos Castellani a respeito do exemplar arqueológico.

Figura 3 – Camafeu com cabeça de Medusa. Camafeu do século II–III a.E.C., montagem do século XIX por Alessandro Castellani.



Fonte: Acervo do J. Paul Getty Museum. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/108HGO>. Acesso em: 28 fev. de 2025.

A oficina também se encarregou de produzir peças que combinavam exemplares antigos com partes novas, como é o caso do camafeu (Figura 3) datado entre os séculos II-III que foi combinado a uma nova montagem de ouro por Alessandro. Nesse caso, ocorre uma adaptação da peça arqueológica ao ser combinada com um novo elemento que a distingue de sua forma original. Portanto, se trata não apenas de uma cópia utilizando materiais novos, mas o próprio uso de elementos do passado antigo que acrescentam ao valor conferido a peça, tendo em vista que o valor de uma joia não se dá apenas pelo caráter financeiro de seus materiais, mas também pelo seu valor simbólico. Assim, compreende-se que o uso de gemas arqueológicas acrescia o valor simbólico das criações Castellani.

Como apontado anteriormente, os Castellani circulavam em meios antiquários e posteriormente formaram sua própria coleção, utilizando exemplares arqueológicos em composições modernas, nas quais as pedras arqueológicas eram sobretudo utilizadas em joias de estilo etrusco (Stefanelli 2005, 85). O período em que Alessandro viveu em Nápoles a partir de 1862, após seu banimento de Roma em razão da acusação de conspiração política contra o governo pontífice, foi um momento frutífero de aquisição de gemas arqueológicas ou modernas (Stefanelli 2005, 84). Além de gemas entalhadas provenientes da Antiguidade e dos séculos XV e XVI,

também utilizaram moedas e escaravelhos provenientes de escavações arqueológicas em suas produções.

Contudo, o uso de camafeus e *intaglios*, um dos aspectos mais notáveis da produção da oficina, esteve em direto contato com as oficinas de artesãos de Roma, cujas gemas esculpidas seriam “uma das expressões mais importantes e vitais do artesanato artístico romano, celebrada e admirada em toda a Europa desde o início do século XVIII e continuada, com sucesso renovado, no século seguinte”²⁴ (Stefanelli 2005, 83), muito em razão da moda estabelecida pela imperatriz Josefina e pela corte francesa. As gemas, portanto, eram encomendadas a escultores de gemas que não faziam parte do quadro de trabalhadores da oficina, mas cuja produção era promovida pela família de ourives, havendo assim o significativo contato da oficina com demais empreendimentos e artistas romanos (Stefanelli 2005, 83) na missão de revigorar a arte da cidade.

Figura 4 – Par de ornamentos de cabelo em formato de estandarte militar romano, 1860-1862



Fonte: Castellani, Roma, acervo do Museu do Tesouro Real, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. Disponível em: <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=988265&tipo=OBJ>. Acesso em: 10 maio 2025.

A despeito da seguinte declaração de Augusto a respeito da ourivesaria romana que “em comparação com as joias tirrenas, etruscas e da Magna Grécia, esta arte pode ser chamada de rudimentar, embora seja muito rica e suntuosa devido ao grande número de ouro e pedras preciosas”²⁵ (Castellani 1872, 34), a oficina também produziu peças com inspiração romana a

²⁴ “[...] una delle espressioni più salienti e vitali dell'artigianato artistico romano celebrato e ammirato in tutta Europa già a partire dagli inizi del Settecento e proseguito poi, con rinnovato successo, nel secolo successivo.” Tradução livre de nossa autoria.

²⁵ “[...] a comparazione dei gioielli tirreni, etruschi e della Magna-Grecia, quest'arte può dirsi rozza, benchè sia molto ricca es fastosa per gran copia di oro e di gemme.” Tradução livre de nossa autoria.

exemplo do par de ornamentos de cabelo (Figura 4) que compôs parte do presente de casamento para a princesa Maria Pia de Saboia, filha mais nova de Vítor Emanuel II, com o rei D. Luís de Portugal em 1862. A renomada oficina ficou encarregada da confecção de um cofre contendo trinta e três peças em estilo arqueológico para a princesa piemontesa, e o par de ornamentos de cabelo acima constitui um exemplo de joia de inspiração romana. A peça é interessante em razão de ser uma criação inteiramente nova, pois, ainda que houvesse este tipo de adereço destinado a prender os cabelos das mulheres romanas no passado antigo, é difícil imaginarmos que uma insígnia militar poderia ter sido utilizada como ornamento feminino. Não apenas os Castellani elaboraram uma joia a partir de um objeto que possui sua iconografia conhecida apenas por meio de representações literárias, pictóricas e monumentos funerários, tendo em vista que não há vestígios materiais de estandartes militares de Roma (Töpfer 2011, 2), mas transfiguraram seu uso ao torná-los objeto de adorno pessoal feminino no oitocentos.

O que torna isso significativo é que além do presente ter sido ofertado em nome do povo de Roma, em um período em que a cidade ainda não fazia parte do Reino da Itália, é que, ao que parece, peças com inspiração romana possivelmente foram produzidas em maior escala quando a oficina esteve sob comando de Augusto – o que ocorreu em razão de períodos de aprisionamentos de Alessandro por sua atuação política contrária ao governo papal, resultando em seu banimento de Roma entre 1858 e 1870 – especialmente após 1860. Isso se torna ainda mais revelador quando levamos em conta a conexão estabelecida por Alessandro entre seu momento contemporâneo e a Roma imperial, quando o filho mais velho de Fortunato enuncia que

[...] a arte da ourivesaria já estava em decadência no reinado de Augusto. Os etruscos e os habitantes da Magna Grécia alcançaram a mais alta perfeição nos primeiros anos de Roma; mas com a ascensão do poder imperial a arte da joalheria perdeu a sua beleza, como sempre aconteceu com aquelas artes que florescem na vida livre das nações, mas definham e morrem quando a liberdade enfraquece ou desaparece.²⁶ (Castellani 1862, 8)

A avaliação de Alessandro converge com a perspectiva de estudiosos e nacionalistas que reivindicavam nos etruscos as origens do povo italiano, uma vez que seria apontada a divergência entre a glorificação do passado romano e a objeção à empreitada imperialista francesa (Duggan 2008, 59), no que os etruscos teriam se apresentado como uma alternativa viável de celebração do passado nacional. Em resumo, a “ideia de uma antiga civilização italiana livre e unitária que havia

²⁶ “[...] the goldsmith's art was already in decay in the reign of Augustus. The Etruscans and inhabitants of Magna Graecia attained the highest perfection in the early years of Rome; but with the rise of the imperial power the art of jewellery lost its beauty, as has happened in all times to those arts which flourish in the free life of nations, but languish and die when liberty grows weak or disappears.” Tradução livre de nossa autoria.

vido invadida pelos romanos teve fortes ressonâncias patrióticas depois que os franceses restabeleceram seu controle sobre a península a partir de 1800”²⁷ (Duggan 2008, 61).

Podemos considerar se as inclinações de Augusto em direção ao apoio à monarquia e a formação do Reino em 1861, configuraram o contexto de produção de tais peças, uma vez que apesar da unificação territorial, o novo Reino ainda carecia de uma união identitária, e o antigo império talvez tenha fornecido um modelo de valores cívicos e militares na visão de um ourives que almejava a integração de Roma ao novo reino e cuja memória cultural de sua cidade natal estava marcada pelos antigos romanos. Portanto, no caso do ornamento de cabelo (Figura 4), há a escolha proposital pela retratação de um objeto que possui sua iconografia conhecida de modo indireto pelos Castellani e que não possui respaldo em joias antigas, afinal, há exemplares arqueológicos de ornamentos de cabelo que possuem outros tipos de iconografia, sobretudo de temáticas mitológicas, contudo, houve a escolha proposital da criação de uma peça contendo estandartes militares romanos. O que podemos tomar como hipótese é que a inclusão de símbolos marciais no presente de casamento de Maria Pia poderia almejar a consolidação da autoridade da figura feminina representante da dinastia de Saboia em Portugal.

Figura 5 – Medalhão, 1860-1862



Fonte: Castellani, Roma, acervo do Museu do Tesouro Real, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

Disponível em: <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=988209&tipo=OBJ>. Acesso em 10 mai. 2025.

²⁷ “The idea of a free and unitary ancient Italian civilization that had been overrun by the Romans had strong patriotic resonances after the French reimposed their control over the peninsula from 1800.” Tradução livre de nossa autoria.

O teor cívico também é visível em peças que celebram Roma, especialmente aqueles em micromosaico que exibem o anagrama ROMA-AMOR (Figura 5), possivelmente estimulados por Michelangelo Caetani (Rudoe 2005, 147). O duque de Sermoneta desempenhou um papel fundamental na história da oficina, ocupando um local de colaborador uma vez que Caetani foi o responsável pelo desenho de muitas das peças produzidas pela oficina, no que o duplo “C” entrelaçado que estampa o logotipo da oficina poderia corresponder a Castellani e Caetani (Walker 2005, 23). A colaboração do duque com a família de ourives romanos compreende desde o início de sua amizade com Fortunato Pio na década de vinte, trabalhando ativamente na elaboração de desenhos por volta da década de quarenta até cerca de 1858, quando sofre uma progressiva perda de visão (Walker 2005, 24), e Rudoe (2005, 145) observa que é possivelmente Caetani o responsável por influenciar na decisão dos Castellani em unir os mosaicos com a ourivesaria em torno de 1852. Contudo, na avaliação de Stephanie Walker (2005, 24) “não parece que tenha desenhado alguma das peças mais estritamente arqueológicas ou que pelo menos tenha sugerido quais copiar. A maior parte dos esboços das joias de sua criação denotam uma predileção pelo renascimento do estilo bizantino e gótico”²⁸, nos levando a supor que as peças no estilo da Antiguidade Clássica possam ter sido uma preferência de Alessandro e Augusto.

Essas joias com a temática ROMA-AMOR, que constam nos registros como sendo centenas de peças, são alguns dos exemplos que podem ser interpretados como detentores de uma conotação política, no que Rudoe (2005, 148) esclarece que “[...] há inscrições em mosaicos que fazem referência a Roma e à Itália, com uma alusão política para os patronos que desejavam interpretá-las dessa forma. AMOROMA pertence a este grupo, assim como ITALIA, ROMA CAPUT MUNDI e URBS (a cidade, especificamente Roma)”²⁹ (Rudoe 2005, 148).

O medalhão acima (Figura 5) também compôs o cofre com joias presenteado à D. Maria Pia, e novamente podemos considerar a possibilidade de que o teor da peça pode ter sido uma escolha consciente de exaltação da cidade em vias de estabelecer uma conexão entre os soberanos de Saboia e a cidade Roma que ainda estava sob governo do pontífice até a sua anexação ao Reino da Itália em 1870. O medalhão (Figura 5) é uma criação original dos Castellani, e o que distingue a peça é justamente a inclusão de uma inscrição que, em princípio, se refere ao contexto político do

²⁸ “[...] non risulta che egli abbia disegnato alcuno dei pezzi più strettamente archeologici o che abbia perlomeno suggerito quali copiare. La maggior parte degli schizzi dei gioielli di sua creazione denota una predilezione per il revival dello stile bizantino e gotico.” Tradução livre de nossa autoria.

²⁹ “[...] vi sono iscrizioni a mosaico che si riferiscono a Roma e all'Italia con un'allusione politica per i clienti che desideravano leggerla in tal modo. A questo gruppo appartengono AMOROMA, così come ITALIA, ROMA CAPUT MUNDI e URBS (la città, specificamente Roma).” Tradução livre de nossa autoria.

oitocentos modelado ao estilo arqueológico, sugerindo uma vinculação de sua Roma contemporânea com o passado antigo.

Considerações finais

O que é possível verificar nas criações Castellani é que a “imitação perfeita”, como sugerido por Alessandro e Augusto Castellani, não é tão perfeita. Mesmo quando há réplicas de exemplares da Antiguidade, há modificações como no caso do diadema etrusco (Figuras 1 e 2). Também se verificam a combinação de peças arqueológicas com novos elementos, como o camafeu com cabeça de Medusa datado dos séculos II-III a.E.C. combinado a uma montagem do século XIX (Figura 3), adaptando a peça antiga a uma nova configuração que se difere de sua forma original, acrescentando o valor simbólico da nova criação. Há também a criação de peças totalmente originais com estilo arqueológico (Figuras 4 e 5), no qual podemos supor que houve a incorporação de um teor político que refletem a conjuntura política do século XIX e o posicionamento de membros da família Castellani a partir de suas interpretações acerca do passado antigo.

A joalheria de estilo arqueológico possui a peculiaridade de transitar entre dois mundos, o da Antiguidade e do século XIX, pois embora exiba uma aparência de que foi retirada diretamente de uma escavação arqueológica, seus significados refletem o clima do século XIX na península itálica. Dessa forma, proporciona inúmeras possibilidades de investigação, e sua estreita relação com peças oriundas do passado a configura como uma valiosa fonte sob a perspectiva dos Estudos de Recepção para análise das interpretações, tanto das joias como do passado do qual são provenientes, suas refigurações, significados atribuídos e propósitos com o qual são produzidos e utilizados.

A trajetória da oficina Castellani evidencia o proveito de se colocar as joias em relação a seu contexto de produção a partir da análise de algumas peças de sua autoria. O que à primeira vista poderia parecer simples imitação da joalheria dos povos antigos, revela-se como profundamente implicado nos ideais dos membros da família Castellani, em seu patriotismo e em suas formas de celebrar Roma. A família de ourives se compreendia como pertencentes a uma longa tradição que remontava aos antigos, e assumiram como objetivo a restauração do ofício da ourivesaria que teria estado em decadência em decorrência da intervenção estrangeira, como colocado por Augusto que responsabiliza o domínio dos Habsburgos e Bourbon-Duas Sicílias, assim como a violência militar dos franceses pelo que considerou o colapso da ourivesaria contemporânea em consequência da sujeição do ofício ao gosto estrangeiro (Castellani 1872, 19), o que podemos colocar em paralelo à

fala de Alessandro acerca decadência do ofício da ourivesaria etrusca e da Magna Grécia em razão do domínio romano.

Apesar disso, a inclusão de insígnias militares da Roma antiga nas joias produzidas pelos Castellani poderia indicar tanto uma lembrança declamatória aos turistas que visitaram a cidade e saíram da loja com um souvenir, como uma declaração dos valores cívicos e militares em uma circunstância política no qual a recém unificada Itália carecia de solidez e união identitária, e do qual o antigo império poderia fornecer um modelo a ser seguido, sobretudo ao ser utilizada por membros da dinastia de Saboia, a exemplo de D. Maria Pia. Dito isso, essas conclusões são possíveis por meio da análise de um tipo de fonte que ainda não se encontra com frequência em pesquisas brasileiras, no que podemos ansiar que a joalheria conquiste espaço na historiografia e que seja analisada por meio de perspectivas que captem as camadas de complexidade e subjetividade em sua produção e uso.

Fontes secundárias

Castellani, Alessandro. 1862. *Antique Jewellery and its Revival*. Londres: Privately Printed.

Castellani, Augusto. 1872. *Della Orificeria Italiana: discorso di Augusto Castellani*. Roma: Tipografia Barbèra.

Referências Bibliográficas

Bennett, David, e Mascetti, Daniela. 2000. *Understanding Jewelry*. Suffolk: Antique Collectors' Club.

Black, J. Anderson. 1981. *A History of Jewelry: five thousand years*. Nova York: Park Lane Publishing.

Capalbo, Cinzia. “Tourism and Luxury Crafts: How a 19th Century Roman Family Business Charmed the Foreigners and Conquered the International Market Reinventing the Past. The Castellani Goldsmith 1814-1914”. *Almatourism* 9, (2018): 1-22.

Davis, John A. 2005. “Roma nel secolo dei Castellani.” Em *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana: volume 39 de cataloghi mostre*, editado por Francesca Boitani e Anna Maria Sgubini Moretti, 3-19. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Draper, James David. 2008. *Cameo Appearances*. Nova York: Metropolitan Museum of Art.

Duggan, Christopher. 2008. *The Force of Destiny: A History of Italy since 1796*. Londres: Penguin.

Guidi, Alessandro. 2015. "Nationalism without a nation: the Italian case." Em *Nationalism and archaeology in Europe*, editado por Margarita Diaz-Andreu e Timothy Champion, 108-118. Londres: UCL Press.

Hardwick, Lorna. 2003. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Hardwick, Lorna, e Stray, Christopher. 2008. "Introduction: Making Connections." Em *A Companion to Classical Receptions*, editado por Lorna Hardwick e Christopher Stray, 1-9. Oxford: Blackwell Publishing.

Matos, Vera de. 2017. "Do Risorgimento à República: A Itália em busca de uma identidade nacional." Em *Pessoas e Ideias em Trânsito: percursos e imaginários*, editado por Rita Basílio de Simões, Clara Serrano, Sérgio Neto e João Miranda, 125-153. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Munn, Geoffrey C. 1984. *Castellani and Giuliano: revivalist jewellers of the 19th century*. Nova York: Rizzoli.

Oliveira, Poliana Conceição de. *René Lalique: a joia como simbologia*. 2015. Monografia de Especialização, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG. <https://www2.ufjf.br/posmoda/wp-content/uploads/sites/349/2015/02/MONOGRAFIA-POLIANA-CONCEI%C3%87%C3%83O-DE-OLIVEIRA.pdf>.

Pinckernelle, Kathia. *The Iconography of Ancient Greek and Roman Jewellery*. 2007. Dissertação de Mestrado, University of Glasgow, Glasgow.

Rudoe, Judy. 2005. "I micromosaici e le loro fonti di ispirazione." Em *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana: volume 39 de cataloghi mostre*, editado por Francesca Boitani e Anna Maria Sgubini Moretti, 135-157. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Santos, Irina Aragão dos. *Jóias de afeto: um catálogo de referências*. 2009. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

Schnapp, Alain. 1996. *The Discovery of the Past: the origins of archaeology*. Londres: British Museum Press.

Settis, Salvatore. 2006. *The Future of the 'Classical'*. Tradução para o inglês por Allan Cameron. Cambridge/Malden: Polity Press.

Simpson, Elizabeth. 2004. "'A perfect imitation of the ancient work' – Ancient jewelry and Castellani adaptations". Em *Castellani and Italian Archaeological Jewelry*, editado por Susan Weber Soros e Stefanie Walker, 201-226. Nova York, New Haven e Londres: Yale University Press.

Soros, Susan Weber, e Walker, Stefanie. 2005. “Introduzione”. Em *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana: volume 39 de cataloghi mostre*, editado por Francesca Boitani e Anna Maria Sgubini Moretti, XI-XIV. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Stefanelli, Lucia Pirzio Biroli. 2005. “Gioielli con intagli e cammei i Castellani e gli incisori romani.” Em *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana: volume 39 de cataloghi mostre*, editado por Francesca Boitani e Anna Maria Sgubini Moretti, 83-105. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Töpfer, Kai Michael. 2011. *Signa Militaria: die römischen feldzeichen in der republik und im prinzipat*. Mainz: Verlag Des Römisch-Germanischen Zentralmuseums.

Walker, Stephanie. 2005. “La Famiglia Castellani da Fortunato Pio ad Alfredo”. Em *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana: volume 39 de cataloghi mostre*, editado por Francesca Boitani e Anna Maria Sgubini Moretti, 21-65. Roma: L'Erma di Bretschneider.