



PAULA ELIZABETH DE MARIA BARRANTES

**CATALOGAÇÃO DO ACERVO ARTÍSTICO DA
CATEDRAL METROPOLITANA DE CAMPINAS:
PINTURAS, ESCULTURAS, TALHA E DETALHES
ARQUITETÔNICOS DE 1840 A 1923.**

Campinas, SP
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

PAULA ELIZABETH DE MARIA BARRANTES

CATALOGAÇÃO DO ACERVO ARTÍSTICO DA CATEDRAL
METROPOLITANA DE CAMPINAS: PINTURAS, ESCULTURAS, TALHA E
DETALHES ARQUITETÔNICOS DE 1840 A 1923.

ORIENTADOR: Prof.º Dr.º Jorge Sidney Coli Junior.

*Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos
para a obtenção do título de Mestra, na área de História da Arte.*

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA
PELA ALUNA PAULA ELIZABETH DE MARIA BARRANTES E ORIENTADA PELO
PROF. DR. JORGE SIDNEY COLI JUNIOR

Errata:

Onde se lê: “Mestra, na área de História da Arte”,

leia-se: “Mestra em História, na área de concentração História da Arte”

Campinas, SP
2014

Prof. Dra. Eliane Moura da Silva
Coordenadora da Comissão de Pós-Graduação
IFCH/UNICAMP
Matrícula: 237752

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

B272c Barrantes, Paula Elizabeth de Maria, 1970-
Catalogação do acervo artístico da Catedral Metropolitana de Campinas:
pinturas, esculturas, talha e detalhes arquitetônicos de 1840 a 1923 / Paula
Elizabeth de Maria Barrantes. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Talha em madeira. 2. Arquitetura - Detalhes. 3. Arte sacra - Catálogos. 4.
Catalogação de arte. 5. Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição. I.
Coli, Jorge, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Art collection cataloging of the Cathedral Metropolitana de Campinas:
paintings, sculptures, carving work and architecture details from 1840 to 1923

Palavras-chave em inglês:

Woodcarving

Architecture Details

Sacred Art Catalogues

Cataloging of art

Cathedral Metropolitan Ours Lady of the Conceição

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Jorge Sidney Coli Junior [Orientador]

Josianne Francina Cerasoli

Alexander Miyoshi

Data de defesa: 31-01-2014

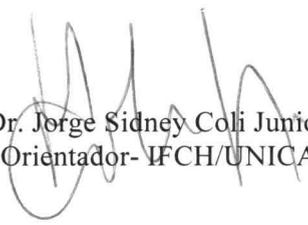
Programa de Pós-Graduação: História

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, ÁREA HISTÓRIA DA ARTE

**CATALOGAÇÃO DO ACERVO ARTÍSTICO DA CATEDRAL
METROPOLITANA DE CAMPINAS: PINTURAS, ESCULTURAS, TALHA E
DETALHES ARQUITETÔNICOS DE 1840 A 1923**

PAULA ELIZABETH DE MARIA BARRANTES

Dissertação de Mestrado aprovada pela Banca Examinadora, constituída por:



Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior
Diretor e Orientador- IFCH/UNICAMP



Profa. Dra. Josianne Francia Cerasoli
IFCH/ UNICAMP



Alexander Miyoshi
Universidade Federal de Uberlândia

Campinas, 31 de Janeiro de 2014

201423343

RESUMO

BARRANTES, Paula E. de M. *Catálogo do Acervo Artístico da Catedral Metropolitana de Campinas: pinturas, esculturas, talha e detalhes arquitetônicos de 1840 A 1923. Defesa (Mestrado em História da Arte)- Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil.*

A Catedral de Campinas é um templo com múltiplos usos e em seu espaço abriga o Museu Arquidiocesano de Campinas e o Museu da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Tanto a Catedral como ambos os museus apresentam vários problemas relacionados à identificação de seu acervo, sendo a grande maioria das obras com procedência desconhecida. O objetivo desta pesquisa foi o de catalogar o acervo da Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição de Campinas, de 1840 à 1923, abrangendo imagens sacras, pinturas, detalhes arquitetônicos e a obra de talha. Foi possível rastrear e catalogar todo o acervo através de documentos primários e comparações iconográficas. Percebeu-se que, quanto à catalogação de imagens, a correta amplitude da pesquisa deveria partir de 1774 à 1923, uma vez que enquanto a Matriz Nova era construída, formava-se o acervo de imagens na Matriz Velha, mas com a consciência exata de que o acervo seria passado à nova matriz após sua inauguração. Foi possível também descobrir a autoria e o histórico das pinturas originais presentes na inauguração do templo em 1883, bem como descobrir o histórico e a autoria dos evangelistas e apóstolos da fachada, informações inéditas até o momento. Foram desvendadas a origem das estátuas externas do templo e a pesquisa em fontes primárias inéditas possibilitou encontrar equívocos na descrição do atual catálogo do acervo. A pesquisa da obra de talha, encontrou informações que fazem possível hoje, atribuir à quatro entalhadores o conjunto total da talha: Vitoriano dos Anjos, Bernardino de Sena, Raffaello de Rosa e Marino Del Favero, os dois últimos italianos. Também foi possível atribuir obras a cada um, cuja autoria, até o momento, era desconhecida. Em sua abrangência, a pesquisa possibilitou desvendar o histórico das fachadas do templo e elucidar diversos acontecimentos como os acidentes durante o período de construção, os

arquitetos participantes bem como suas contribuições ao templo, sistemas construtivos e materiais utilizados. Dentro ainda da arquitetura, também descobriu-se todos os elementos modificados e construídos na reforma de 1923. Além do catálogo das obras e da arquitetura, como complemento, foi criado um dicionário de todos os artistas que participaram do acervo, com informações biográficas. Esta catalogação deve servir então à duas propostas, como fonte de pesquisa acadêmica e como utilidade prática no uso diário do acervo. Como conclusão, percebe-se que a história da construção do templo e do acervo é muito mais rica, cheia de detalhes e acontecimentos do que até então se conhecia, fazendo desta pesquisa uma referencia para futuros trabalhos relacionados ao seu acervo e sua história.

Palavras chave:

Talha em madeira, arte sacra catálogos, catalogação de arte, arquitetura detalhes, Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição de Campinas

ABSTRACT

BARRANTES, Paula E. de M. Art collection cataloging of the Catedral Metropolitana de Campinas: paintings, sculptures, carving work and architecture details from 1840 to 1923. Master of Art History – Department of History of the Institute of Philosophy and Human Science at the State University of Campinas, São Paulo, Brazil.

The Catedral Metropolitana de Campinas is a religious temple that houses the Museu Arquidiocesano de Campinas and the Museu da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Both museums and the Cathedral, present several problems regarding the correct identification of its art collection, with most of the art work of unknown origin. The objective of this research was to catalog the collection of the Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição de Campinas from 1840 to 1923. The collection includes sacred images, paintings, architectural details and carving works. This research made possible to trace and catalog the entire collection of the period through analysis of primary documents and iconographic comparison. Regarding the image collection, the real amplitude of the research should comprehend the period from 1774 to 1923. As the New Church was being built, the collection of images was being formed at the Old Church, but with the certainty that the collection would be transferred to the new site after its inauguration. It was also possible to discover the authorship and the history of the original paintings present at the inauguration of the temple in 1883, as well as the authorship and history of the Evangelists and Apostles statues at the façade. The origin of the external statues of the temple was unveiled and the research on unprecedented primary sources made possible to find misconceptions at the description of the current catalog of the collection. The research of the carving works revealed information that contributed to attribute four woodworkers to the whole carving work at the church: Vitoriano dos Anjos, Bernardino de Sena, Raffaello de Rosa and Marino Del Favero, the last two Italians. It was also possible to attribute to each one, other artworks, which the authorship was unknown until now. Due to the wide scope of the research, it was possible to unveil the history of the façade construction and to elucidate many of the related events such as the accidents, the architects and their contribution on the project

and construction of the temple as well as constructive systems and used materials. Still in the architecture scope, it was disclosed all the modified and built elements at the renovation in 1923. Aside the catalog of the collection, as a complement, it was created a dictionary of all the participating artists of the collection with bio info. The cataloging of the collection intend to attend two distinct proposes, as an academic resource and as a daily reference for the museums. In order to come to a conclusion, one can easily realize that the history of the construction of the temple and the gathering of its collection is far richer than could be imagined making this research a starting point and a solid anchor for future researches.

Keywords: woodworks, Sacred Art catalog, cataloging of art, architecture details, Metropolitan Cathedral of Our Lady of Conception Campinas

SUMÁRIO

RESUMO	VII
ABSTRACT.....	IX
AGRADECIMENTOS	XV
LISTA DE FIGURAS.....	XVII
LISTA DE ABREVIATURAS.....	XXV
1 INTRODUÇÃO.....	1
2 A MATRIZ NOVA.....	9
2.1 POR QUE UMA MATRIZ NOVA?.....	9
2.2 CRONOLOGIA DA MATRIZ E DO ACERVO	13
2.3 O AUTO DE OBRIGAÇÃO.....	16
2.4 O ASPECTO CONSTRUTIVO DA MATRIZ NOVA E AS FACHADAS.....	18
2.4.1 <i>Sampaio Peixoto e as primeiras tentativas de fachada</i>	<i>23</i>
2.4.2 <i>A fachada de Manuel Gonçalves da Silva Cantarino.....</i>	<i>31</i>
2.4.3 <i>A fachada gótica de José Maria Villaronga y Panellas</i>	<i>33</i>
2.4.4 <i>Cristoforo Bonini e a fachada atual da Matriz de Campinas.....</i>	<i>44</i>
2.4.5 <i>Francisco de Paula Ramos de Azevedo e a inauguração da Matriz de</i>	
<i>Nossa Senhora da Conceição de Campinas.....</i>	<i>58</i>
2.4.6 <i>Mapa construtivo da Matriz de Campinas por etapas.....</i>	<i>62</i>
3 O CATÁLOGO	63
3.1 IMAGENS SACRAS	65
3.1.1 <i>Imagens de barro</i>	<i>65</i>
3.1.2 <i>Imagens de Madeira</i>	<i>68</i>
3.1.3 <i>Imagens de vestir</i>	<i>91</i>
3.1.4 <i>Imagens de gesso.....</i>	<i>100</i>
3.2 MAPAS DE POSICIONAMENTO DE IMAGENS.....	105
3.2.1 <i>Mapa de 1865.....</i>	<i>106</i>
3.2.2 <i>Mapa de 1883.....</i>	<i>107</i>
3.2.3 <i>Mapa de 1916.....</i>	<i>108</i>
3.3 PINTURAS.....	109
3.3.1 <i>Jesus encontra sua mãe, estação da via sacra.....</i>	<i>109</i>

3.3.2	<i>Verônica limpa a face de Jesus</i>	110
3.3.3	<i>Primeira queda da cruz</i>	111
3.3.4	<i>Segunda queda da cruz</i>	112
3.3.5	<i>Terceira queda da cruz</i>	113
3.3.6	<i>Simão de Cirene ajuda Jesus</i>	114
3.3.7	<i>Jesus Crucificado</i>	115
3.3.8	<i>Jesus Crucificado, 1909-1910</i>	117
3.4	ORNAMENTOS ARQUITETÔNICOS.....	119
3.4.1	<i>Obras externas</i>	120
3.4.2	<i>Obras internas</i>	136
3.5	TABELA DE ACERVO DA CONCEIÇÃO DE 1774 À 1923.....	149
3.6	A TALHA.....	153
3.6.1	<i>A obra de talha de Vitoriano dos Anjos Figueiroa</i>	153
3.6.2	<i>A obra de talha de Bernardino de Sena Reis e Almeida</i>	175
3.6.3	<i>A obra de Raffaello de Rosa</i>	198
3.6.4	<i>A obra de Marino Del Favero</i>	210
4	DICIONÁRIO DOS ARTISTAS DA CATEDRAL DE CAMPINAS: 1774 À 1923	215
4.1	ARQUITETOS E ENGENHEIROS.....	215
4.2	ENTALHADORES.....	217
4.3	ESCULTORES.....	219
4.4	PINTORES.....	221
5	CONCLUSÃO	223
6	REFERÊNCIAS	231
	ANEXO I AUTO DE OBRIGAÇÃO	235
	ANEXO II ORÇAMENTO DE ADELARDO CAIUBY PARA A REFORMA DE 1923	237
	ANEXO III CLAUDE JOSEPH BARANDIER E AS PINTURAS DA MATRIZ NOVA DE CAMPINAS	239

Dedico este trabalho

ao meu marido Alexandre e à minha filha Andreyana,

aos meus queridos pais Marcelino e Ieda Barrantes,

às minhas irmãs Cláudia e Sylvia e aos meus sogros

Silvia, Alcides e Rita.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer inicialmente ao meu marido Alexandre e à minha filha Andreyana, pelo apoio e ajuda ao longo de todo este tempo de pesquisa, onde as ausências são inevitáveis. Com muito carinho gostaria de agradecer aos meus pais Marcelino e Ieda pelo suporte incondicional a todos os meus projetos de vida, incluindo este. Às minhas irmãs Cláudia e Sylvia pela paciência.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Jorge Coli pela oportunidade, confiança, atenção e orientação motivadora, seus conselhos são fonte de inspiração.

Agradeço aos professores Luiz Marques, Luciano Migliaccio e Marcos Tognon, que muito me ajudaram a progredir no conhecimento, com conselhos oportunos e paciência.

Agradeço ao cônego Álvaro Ambiel, administrador e responsável pela Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição de Campinas, sua ajuda foi inestimável para que o trabalho pudesse ser concluído. Ao arquiteto Ricardo Leite, responsável pela integridade física do templo e sua restauração.

Agradeço à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral, através de sua secretária Silvia, pela colaboração nas pesquisas de seus livros, imagens do museu e arquivos. Agradeço à Abadias, bibliotecária, e ao padre Alexandre, Cúria Metropolitana de Campinas, pelo acesso aos livros e arquivos da mesma. Foi absolutamente imprescindível para a pesquisa o acesso à estes documentos.

Agradeço ao Centro de Memória da Unicamp, Arquivo Histórico, Arquivo Fotográfico, à Sra. Denise, pela atenção e disposição na pesquisa. Agradeço à Jane e a Câmara Municipal de Campinas pela ajuda na pesquisa dos livros e atas do arquivo. Agradeço à Regina e ao Arquivo Municipal de Campinas pela atenção e disposição de colaborar com a pesquisa. À Biblioteca Edgard Leuenroth pela ajuda na pesquisa dos jornais de Campinas, contribuição importante para o entendimento da vida política da época.

Não posso deixar de agradecer a ajuda importante dos amigos Antônio Beccaro, pelo suporte nos dias de fotos, à Roberta Smiderle, com as plantas. A todos os amigos e familiares que direta ou indiretamente estiveram presentes apoiando este trabalho.

Agradeço à prof. Dra. Maria Concepción Valverde, da USP, pela ajuda com informações sobre os artistas espanhóis e o trânsito dos mesmos no Brasil. Ao Prof. Dr. Luiz Freire, da UFBA, pelas dicas sobre Vitoriano dos Anjos.

Não poderia deixar de agradecer à Vera Odísio Siqueira pelas informações, os livros e o diário do escultor Agostino Balmes Odísio. À historiadora de Arte Letizia Lonzi, do “Archivio Storico Belluno e Cadore”, pelas informações preciosas sobre o entalhador e escultor Marino Del Favero.

Agradeço aos professores Josianne Francia Cerasoli e Marcos Tognon pelos conselhos quanto ao rumo do trabalho na qualificação. Agradeço ao professores, membros da banca de defesa pela contribuição.

Agradeço à Fapesp pelo financiamento desta pesquisa e ao Departamento de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp por todas as facilidades oferecidas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Anônimo. Matriz Nova em 1869.....	30
Figura 2: Planta de José Maria Villaronga, 1872.....	34
Figura 3: Antônio Limpo de Abreu. Planta lateral da Matriz Nova, 1874.	35
Figura 4: Christovão Bonini, planta da fachada da Matriz N. Sra da Conceição, 1876. ..	49
Figura 5: Ana A. V. Rodrigues. Fachada da Catedral N.Sra da Conceição de Campinas.52	
Figura 6: Anônimo. Catedral de Campinas, 1880.....	57
Figura 7: Fachada da Catedral de Campinas, 1883-1913.	61
Figura 8: Nossa Senhora do Rosário, 1774. Barro policromado e dourado.	66
Figura 9: Nossa Senhora da Conceição, 1797-1825, Bahia. Madeira policromada e dourada.....	69
Figura 10: Detalhe do véu de Nossa Senhora da Conceição	69
Figura 11: Jesus Ressuscitado, 1825-1865, Bahia. Madeira policromada.....	71
Figura 12: Crucificado, 1865, origem provável São Paulo. Madeira policromada..	72
Figura 13: Santo Antônio, 1864, Bahia. Madeira policromada e dourada	74
Figura 14: Detalhe da policromia na lateral direita da imagem.....	75
Figura 15: São Jorge, 1847-1865, Portugal. Madeira policromada e dourada	77
Figura 16: detalhe do ombro esquerdo de imagem.....	78
Figura 17: Santa Ana mestra, 1864-1865, Bahia. Madeira policromada e dourada	79
Figura 18: Detalhe da policromia no panejamento de Santa Ana e da menina	80
Figura 19: São Joaquim, 1864-1865, Bahia. Madeira policromada e dourada.....	81
Figura 20: Bom Jesus da Cana Verde, 1868. Madeira policromada.....	82
Figura 21: Nossa Senhora da Conceição, 1871, importada. Madeira policromada e dourada.....	84
Figura 22: Detalhe da policromia do manto e manga do vestido	85
Figura 23: São Francisco, 1862-1865, Bahia. Madeira policromada e dourada.....	87
Figura 24: Detalhe da policromia original do capuz.....	87
Figura 25: São Domingos, 1919, Espanha. Madeira policromada e dourada.....	89
Figura 26: detalhe da policromia do vestido e do manto de São Domingos.....	90
Figura 27: Nossa Senhora do Carmo, 1864-1865. Imagem de vestir, policromia nas mãos, no rosto e no menino.....	92

Figura 28: Detalhe do menino.....	92
Figura 29: Nossa Senhora das Dores, 1865, origem Portugal. Imagem de vestir.....	94
Figura 30: Atribuído à Raffaello de Rosa. Nosso Senhor dos Passos, 1883. Imagem de vestir, policromia nas mãos e face. Altar dos Passos Catedral Metropolitana de Campinas.....	96
Figura 31: Atribuído à Raffaello de Rosa. Nossa Sra. das Dores, 1883. Imagem de vestir com policromia nas mãos, pés e face. Altar de N. S. das Dores na Catedral Metropolitana de Campinas	98
Figura 32: Sagrado Coração de Jesus, 1909, Casa Sucena. Gesso policromado e dourado, M 160x 53 cm. Altar colateral esquerdo da Catedral Metropolitana de Campinas.	101
Figura 33: N. Sra. do Rosário, 1913, Casa Sucena. Gesso policromado e dourado.	102
Figura 34: N. Sra. da Conceição, 1913, Casa Sucena. Gesso policromado.....	103
Figura 35: Conjunto do Calvário de Cristo, 1912. Gesso. Espaço do Calvário de Cristo da Catedral Metropolitana de Campinas.....	104
Figura 36: Formação dos altares e imagens em 1865.	106
Figura 37: Formação dos altares e imagens de 1883.	107
Figura 38: Formação dos altares e imagens de 1916 à 2013.	108
Figura 39: Claude Joseph Barandier. Jesus encontra sua mãe, 1865-1866	109
Figura 40: Claude J. Barandier. Verônica limpa a face de Jesus, 1865-1866.....	110
Figura 41: Claude J. Barandier. Primeira queda da cruz, 1866. Óleo sobre tela.	111
Figura 42: Claude J. Barandier. Segunda queda da cruz, 1866. Óleo sobre tela	112
Figura 43: Claude J. Barandier. Terceira queda da cruz, 1866. Óleo sobre tela.....	113
Figura 44: Claude J. Barandier. Simão de Cirene ajuda Jesus, 1866. Óleo sobre tela ...	114
Figura 45: Anônimo, Jesus Crucificado, 1863-1865. Óleo sobre tela.....	115
Figura 46: Anônimo. Jesus Crucificado, 1909-1910, Bélgica. Óleo sobre tela.....	117
Figura 47: Raffaello de Rosa. Capiteis e ornamentação segundo pavimento da fachada, 1879-1880.	120
Figura 48: Raffaello de Rosa. Detalhe dos capiteis do primeiro pavimento, 1879-1880.	120
Figura 49. Raffaello de Rosa. Detalhe do acabamento do frontão e cornijas, 1879-1880.	121
Figura 50: Agostino Balmes Odisio. São Mateus, 1914. Terracota.....	122

Figura 51: Agostino Balmes Odisio. São João, 1914. Terracota	123
Figura 52: Agostino Balmes Odisio. São Lucas, 1914. Terracota.....	124
Figura 53: Agostino Balmes Odisio. São Marcos, 1914. Terracota.	125
Figura 54: Agostino Balmes Odisio. São Pedro, 1916. Terracota.....	125
Figura 55: Agostino Balmes Odisio. São Paulo, 1916. Terracota.	126
Figura 56: Fachada da Matriz, 1916-1922. Fonte: Coleção Antônio Miranda, Centro de Memória-Unicamp.....	127
Figura 57: Atribuição a José Rosada. Águia da fachada da Catedral de Campinas, 1923. Terracota.	128
Figura 58: Atribuição José Rosada. Pelicano com filhotes, 1923. Terracota.	128
Figura 59: José Rosada. Anjo da anunciação- Fachada da Catedral, lado direito, 1923. Terracota	129
Figura 60: José Rosada. Anjo anunciador, 1923. Terracota	130
Figura 61: José Rosada. Nossa Senhora Conceição, 1923. Terracota.	131
Figura 62: Gondalo & Cia. Relógio da torre da Catedral, 1879.	132
Figura 63: Claudino Gonçalves Coelho & Irmãos. Sino Grande da torre da matriz, 1879.	132
Figura 64: Claudino Gonçalves Coelho & Irmão. Sinos do carrilhão, 1879.....	133
Figura 65: Henrique Henrichsen. Sino Bahia, 1847.	134
Figura 66: Raffaello de Rosa. Florão entre reservas, acabamento para as luminárias, 1879- 1883.....	136
Figura 67: Raffaello de Rosa. Acabamento da escada para o Museu Arquidiocesano, 1881. Madeira envernizada.	136
Figura 68: Raffaello de Rosa. Acabamento da cornija da grande nave, 1881.	137
Figura 69: Fundação Faber. Ferragens para as luminárias, 1883.	137
Figura 70: Maison Lite, França. Lustres de cristal e bronze, 1883.....	138
Figura 71: Maison Cavaillé Coll. Órgão da Catedral de Campinas,1883.....	138
Figura 72: Haraldo. Foto do interior da Matriz após inauguração, anterior à 1923	139
Figura 73: Autor desconhecido. Divisão para confissão dos homens, 1909.	140
Figura 74: Grades das escadas, 1909. Ferro industrial.	141

Figura 75: Henrique Fortini. Teto da Capela do Santíssimo Sacramento, 1910. Madeira envernizada.	141
Figura 76: Henrique Fortini. Escada da Capela do Santíssimo, 1910. Madeira policromada e dourada.	142
Figura 77: Detalhe da pintura da parede da Capela do Santíssimo, 1910.	142
Figura 78: Autor Desconhecido. Altar de São Vicente de Paula, 1910.	143
Figura 79: Adelardo S. Caiuby. Cripta da Catedral de Campinas, 1923. Mármore.	144
Figura 80: Casa Conrado. Vitrais do paravento, entrada da nave, 1923. Vidro.	145
Figura 81: Casa Conrado. Vitrais do zimbório e das lunetas, 1923, vidro.	146
Figura 82: Franco & Cia. Arandela da Capela do Santíssimo, Catedral Campinas, 1923-1930.	147
Figura 83: Franco & Cia. Vitrais da Capela do Santíssimo, 1923-1930. Vidro.	147
Figura 84: Elementos arquitetônicos, ornamentais e simbólicos de um altar tridentino, no Altar mor da Catedral de Campinas.	156
Figura 85: Vitoriano dos Anjos Figueiroa. Altar mor da Catedral de Campinas, 1854-1862. Madeira envernizada.	157
Figura 86: Detalha da voluta entre o entablamento e o primeiro anel da cúpula, lado direito.	158
Figura 87: Detalhe do entablamento, lado direito, com legenda.	158
Figura 88: Detalhe das colunas da lateral direita do altar mor.	159
Figura 89: Detalhe do capitel sobre as colunas do lado direito do altar.	159
Figura 90: Detalhe do frontal e da mesa do altar mor.	160
Figura 91: Detalhe da coroa do nicho da padroeira, altar mor.	160
Figura 92: Detalhe da pilastrina do lado direito do altar.	161
Figura 93: Detalhe do primeiro e segundo andar do trono.	162
Figura 94: Detalhe do florão do segundo anel da cúpula do baldaquino.	162
Figura 95: Detalhe do Florão da arquitrave, lado direito do altar mor.	163
Figura 96: Detalhe do vaso que encerra o entablamento, lado esquerdo do altar mor.	163
Figura 97: Detalhe do florão entre volutas, anel superior da cúpula do baldaquino.	164
Figura 98: Detalhe do florão central da cúpula e festões do lado esquerdo do altar.	164
Figura 99: Detalhe do vaso central da cúpula.	165

Figura 100: Vitoriano dos Anjos. Grade da tribuna da esquerda, na capela mor, 1854-1862. Madeira envernizada.....	167
Figura 101:Atribuído à Vitoriano dos Anjos. Detalhe da grade superior do coro, 1854-1862. Madeira envernizada.....	168
Figura 102: Atribuído à Vitoriano dos Anjos. Detalhe da grade inferior do coro, 1854-1862. Madeira envernizada.....	168
Figura 103: Detalhe das grades do coro superior e inferior, lateral direita após entrada.	169
Figura 104: Atribuído à Vitoriano dos Anjos. Arremate das tribunas e da porta da capela mor, 1854-1862. Madeira envernizada.....	170
Figura 105:Atribuído à Vitoriano dos Anjos. Grade do púlpito da direita, 1854-1862. Madeira envernizada.....	171
Figura 106: Atribuído à Vitoriano dos Anjos. Taça do púlpito direito da nave, 1854-1862. Madeira envernizada.....	172
Figura 107: Vitoriano dos Anjos. Credências da capela mor, 1854-1862. Madeira encerada (original), madeira pintada de dourado (hoje)......	173
Figura 108: Atribuído à Bernardino de Sena. Cúpula do púlpito, lado direito da nave, 1862-1865. Madeira envernizada.....	178
Figura 109: Atribuído à Bernardino de Sena. Arco cruzeiro da Catedral, entre a nave e o transepto 1862-1865. Madeira envernizada.....	179
Figura 110: Detalhe do topo do arco cruzeiro.	179
Figura 111: Detalhe do centro do arco cruzeiro.....	180
Figura 112: Detalhe direito do arco cruzeiro, volutas, olivas e festões.	180
Figura 113: Atribuído à Bernardino de Sena. Capitel da imposta direita da capela mor, 1862-1865. Madeira envernizada.....	181
Figura 114: Atribuído à Bernardino de Sena. Decoração do intradorso, lado direito do templo, 1862-1865. Madeira envernizada	182
Figura 115: Detalhe da coroa do altar colateral direito.....	183
Figura 116: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar colateral direito da nave, dedicado à Nossa Senhora do Rosário hoje, dedicado anteriormente à Irmandade do Divino Espírito Santo, 1862-1865. Madeira envernizada.....	185

Figura 117: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar colateral esquerdo, dedicado ao Sagrado Coração de Jesus hoje, dedicado à Sagrada Família anteriormente. Madeira envernizada, 1862-1865.....	186
Figura 118: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Capela dos Passos (hoje), Capela do Santíssimo sacramento (até 1913). Madeira envernizada, 1862-1865	188
Figura 119: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Capela lateral direita, Capela de Nossa Senhora Aparecida (hoje), Capela dos Passos (1883), 1862-1865. Madeira envernizada	190
Figura 120: Detalhe da rocalha do altar das Dores, 2º altar da esquerda.....	191
Figura 121: Beranrdino de Sena Reis e Almeida. Altar lateral à esquerda, dedicado à Nossa Senhora das Dores, 1864-1865. Madeira envernizada.....	192
Figura 122: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar de Santo Antônio (hoje), altar de Nossa Sra. do Carmo (até 1912), 1862-1865. Madeira envernizada	193
Figura 123: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar de São José (atual), altar de Santo Antônio (1865), 1864-1865. Madeira envernizada.....	195
Figura 124: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar do Bom Jesus da Cana Verde, 1862-1865. Madeira envernizada.....	196
Figura 125: Raffaello de Rosa. Capitel da imposta do coro, 1879. Madeira envernizada	198
Figura 126: Raffaello de Rosa. Colunas e ornamentação do entablamento e cornija do coro, 1879-1883. Madeira envernizada	199
Figura 127: Raffaello de Rosa. Florão sob o coro, no paravento, 1879-1883. Madeira envernizada	200
Figura 128: Raffaello de Rosa. Decoração do coro, 1879-1883. Madeira envernizada ..	201
Figura 129: Raffaello de Rosa. Florão sob o coro, lateral esquerda do paravento, 1879-1883. Madeira envernizada.....	201
Figura 130: Raffaello de Rosa. Arremate superior da caixa do relógio, 1879-1880. Madeira envernizada.....	203
Figura 131: Raffaello de Rosa. Florão da porta da caixa do relógio, 1879-1880. Madeira envernizada	203
Figura 132: Raffaello de Rosa. Nicho da segunda padroeira, 1879-1880. Madeira envernizada com vidro. Museu Arquidiocesano de Campinas.....	204

Figura 133: Raffaello de Rosa. Arremate superior da tribuna esquerda do coro, 1879-1883. Madeira envernizada.....	205
Figura 134: Raffaello de Rosa. Anjo anunciador sobre o altar colateral direito da Catedral, 1879-1883. Madeira envernizada.....	206
Figura 135: Raffaello de Rosa. Anjo do altar colateral esquerdo da Catedral, 1879-1883. Madeira envernizada, 160 cm.	208
Figura 136: Marino Del Favero. Altar da Capela do Santíssimo Sacramento da Catedral, 1909-1910. Madeira envernizada.....	210
Figura 137: Marino Del Favero. Trono episcopal, 1908. Madeira policromada e dourada.	212
Figura 138: Marino Del Favero. Figura da esquerda anjo do trono episcopal, figura da direita anjo do altar da Capela do Santíssimo.....	213

LISTA DE ABREVIATURAS

MAC	Museu Arquiocesano de Campinas
CMC	Cúria Metropolitana de Campinas
CMU	Centro de Memória da Unicamp
SS	Irmandade do Santíssimo Sacramento
USP	Universidade Estadual de São Paulo
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
UFBA	Universidade Federal da Bahia
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo

1 INTRODUÇÃO

A decisão de fazer mestrado em história da arte partiu de um desejo persistente, por muitos anos, em me dedicar à arte, mas o desejo dizia respeito à uma maneira científica de estudar a arte. Apesar de algum tempo trabalhando na área de engenharia, há quatro anos atrás procurei me dedicar à esta nova proposta.

Restava descobrir como começar e o que pesquisar. Fazendo pesquisas sobre o patrimônio histórico de Campinas e sua situação, me deparei com o caso da Catedral de Campinas. Entrevistando pessoas que trabalhavam na Catedral percebi que ali havia todo um acervo sem informações, obras mantidas, inclusive no Museu Arquidiocesano, sem procedência, data ou histórico. Conforme consultava a literatura memorialística da cidade encontrava tópicos e capítulos destinados à Matriz Nova ou à Catedral, mas igualmente apenas repassando informações, nada acrescentando especificamente sobre o acervo.

Hoje, a Catedral Metropolitana de Campinas abriga em seu interior o Museu Arquidiocesano de Campinas, criado em 1969 por Dom Paulo de Tarso, e o Museu da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral, fechado ao público por falta de condições básicas de infraestrutura, como pessoal qualificado e segurança.

Possui ainda dentro de seu espaço a Irmandade do Santíssimo Sacramento, ativa e muito atuante nas atividades cotidianas do templo. Toda esta movimentação interna soma-se ao grande fluxo de pessoas que adentram o templo para as missas, estudos, apenas para observar a obra de talha ou para visitas guiadas. A Catedral não possui infraestrutura para organizar as visitas guiadas, que são feitas por guias externos com seus grupos.

Pelos motivos descritos acima, o fluxo diário de pessoas no templo é significativo, o que levou à constatação de que um grande número de pessoas participam de um patrimônio e de um acervo da qual desconheciam-se a maior parte.

A Catedral é um patrimônio histórico tombado que para manter-se necessita de patrocínios, doações e acordos. As pessoas que frequentam o templo pelas mais diversas razões, contribuem com pequenas doações, mas a manutenção diária de infraestrutura

predial, de sua fachada, seu acervo e de sua obra de talha não se faz apenas com pequenas doações. O patrocínio é insuficiente tanto nas esferas pública, privada como eclesiástica. Resta neste quadro a questão: como manter documentado, organizado e exposto corretamente um acervo e um templo quando faltam tantos recursos?

Neste aspecto em particular, a união entre o conhecimento acadêmico e o patrimônio histórico é um acordo viável e útil. Se não é possível às universidades financiarem os patrimônios históricos lhes é possível fornecer o pesquisador qualificado para pesquisar, organizar, documentar e catalogar o acervo e sua história.

No intento de elaborar um trabalho que me direcionasse à pesquisa acadêmica e ao mesmo tempo retornasse à sociedade uma fonte de informação e conhecimento, pela grande função social e histórica que aquele templo representa, optei por pesquisar a história do acervo e das fachadas da Catedral de Campinas.

Encontrei o interesse, a oportunidade e a confiança no novo caminho em meu orientador, prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr., a infraestrutura de uma universidade organizada e atuante, como a Unicamp, e o apoio financeiro de uma agência como a Fapesp, fatores determinantes para conseguir atingir os objetivos.

A pesquisa propriamente demorou alguns meses para poder avançar, o MAC abre somente duas tardes na semana e no sábado de manhã, não possui secretaria ou funcionários, seu funcionamento dá-se apenas com voluntários. As horas de pesquisa estavam atreladas aos dias nos quais o atual arquiteto que cuida da reforma, Ricardo Leite, estava presente. As dificuldades e a pesquisa detalhada no arquivo documental do MAC eram compensados quando percebia que, apesar do tempo e do pouco caso no passado com estes documentos, restavam vários que poderiam reconstruir a história do acervo. A pesquisa dentro do MAC estendeu-se à reserva técnica, ali existem imagens sacras guardadas que fazem parte da história do acervo da Conceição, desde 1774.

Quando passei à parte das fotografias dentro do templo, o obstáculo era outro, com uma atividade religiosa diária de manhã, à tarde e à noite, os fieis sentem-se incomodados em sua rotina com pesquisadores, fotografias e estudos. Encontrar o melhor horário, que não incomodasse a rotina religiosa e as atividades, requeria muita habilidade e paciência, por isso o tempo com as fotografias e a comparação iconográfica demorou quase um ano.

A pesquisa na Irmandade do Santíssimo Sacramento mostrou uma irmandade organizada, solícita e atuante, é a única irmandade a ter seus livros, na quase totalidade, em ordem. A intenção de colaborar com a pesquisa era total, tornando, neste caso, o trabalho mais fácil. A Irmandade do Santíssimo, patrocinadora das capelas laterais, de um altar lateral, de todos os cômodos que ocupa no templo, de várias imagens, da atual Capela do Santíssimo, merece uma atenção especial quanto ao acervo. Ela foi importante na formação do acervo e hoje é importante por manter em ordem seu arquivo de livros e documentos.

O acesso aos livros e documentos da Cúria Metropolitana representou novo desafio. A Cúria Metropolitana havia acabado de mudar suas instalações para a nova unidade à rua Lumen Christ, o que deixou seus documentos encaixotados por muito tempo. A pesquisa nos documentos do arquivo histórico e hemeroteca da Cúria foram possíveis pelos extremos casos de cooperação com um trabalho como este encontrados em pessoas dedicadas à manutenção de documentos históricos. A bibliotecária da Cúria, Sra. Abadias, procurava paulatinamente desencaixotar os documentos que poderiam me interessar, chamando quando estavam disponíveis para a pesquisa. Após a pesquisa no arquivo tive a grata satisfação de obter autorização para pesquisar os livros tomo da cidade de Campinas, desde 1774, autorização concedida pelo padre Alexandre. Não seria possível descobrir a autoria das estátuas da fachada e o histórico de muitas imagens sacras sem a pesquisa destes livros. O hábito rotineiro de anotar as informações sobre os acontecimentos que diziam respeito à Matriz Velha, Matriz Nova e depois com a Catedral e seu acervo, que perpetuou-se até 1930, foi absolutamente imprescindível para a pesquisa.

O objetivo de catalogar de 1840 à 1923, sofreu pequena alteração quanto às imagens sacras, em virtude da pesquisa nos livros tombos. Quanto mais me aprofundava na pesquisa mas compreendia ser difícil separar a história da Matriz Velha e da Matriz Nova. A dificuldade consistiu em entender que dois acervos caminharam paralelamente, destinados os dois à Nossa Senhora da Conceição. As duas matrizes foram justamente identificadas como Matriz Velha e Matriz Nova porque possuíram por um tempo a mesma vocação de Nossa Senhora da Conceição. Assim sendo, todas as imagens doadas e adquiridas na Matriz Velha, de 1774 à 1870 estavam destinadas, em 1883, a unir-se ao

acervo formado na Matriz Nova. Por isso, no caso das imagens, foi necessário catalogar o acervo, na verdade, de 1774 à 1923. De 1774 à 1870 o acervo provinha da Matriz Velha, de 1870 à 1923 era adquirido para a Matriz Nova, depois Matriz Nossa Senhora da Conceição, por fim Catedral Nossa Senhora da Conceição de Campinas.

A Câmara de Campinas, na época da pesquisa, apresentou um atendimento exemplar, disponibilizando de maneira ordenada todos os livros necessários à consulta. Porém, verifiquei que vários documentos de época extraviaram-se como os livros dos diretórios das obras, que a cada ano eram encerrados e analisados por juiz e enviados à Câmara. Sem dúvida a perda destes livros é inestimável, uma vez que os contratos com entalhadores, compra de materiais e itens da decoração eram registradas neles.

Situação similar à Cúria foi encontrada no Arquivo Municipal de Campinas. O Arquivo Municipal encontrava-se de maneira transitória instalado no Largo do Café, as prateleiras do arquivo haviam sido retiradas e por isso os documentos estavam encaixotados. Se faltou infraestrutura neste caso também transbordou boa vontade, a Sra. Regina procurava documentos, os separava e me chamava para analisá-los. Os documentos foram importantes para entender a evolução construtiva de Campinas, não somente da Catedral. Lamentavelmente, apesar de constar que existiam plantas e desenhos de fachadas arquivadas no Arquivo Municipal, as pastas encontravam-se vazias, os documentos extraviaram-se.

Sem as plantas e desenhos em Campinas, tornava-se necessário pesquisar estas possíveis plantas no arquivo da FAU-USP, que armazena o arquivo do arquiteto Ramos de Azevedo. De fato, apesar de não existirem informações históricas das mesmas, lá é possível pesquisar e fotografar as plantas, que unidas à pesquisa desenvolvida em Campinas possibilitou entender e construir a história das fachadas.

Após a pesquisa em todos estes órgãos e centros de pesquisas, que durou dois anos, foi possível atingir o objetivo de reconstruir a história das fachadas da Catedral. Os dois acidentes sob a gestão de Sampaio Peixoto tendo o último causado o desmoronamento da primeira fachada em execução, em 1866. A fachada gótica de José Maria Villaronga, de 1872-1874, depois a contratação e rescisão do contrato de Cristóvão Bonini, 1876-1879, e a inauguração do templo com Ramos de Azevedo em 1883. Por

fim, a reforma de 1923, com a construção da cripta de mármore do arquiteto Adelardo Caiuby.

Descobrir os artistas e a decoração final da fachada, em 1923, foi outra grata satisfação, as informações sobre o artista responsável pelas estátuas da fachada eram totalmente desconhecidas, o escultor só aparece no Livro Tombo de 1909-1914, com menção feita por monsenhor Reimão. Entrar em contato com a neta Vera Odísio Siqueira foi outra satisfação, pois a mesma mantém documentos, fotos e diários do artista, o que muito ajudou a entender o percurso que percorreu no Brasil, até tornar-se conhecido pela escultura em tamanho natural de padre Cícero, em Juazeiro do Norte.

Fechar o quadro de informações que explicava o trânsito das imagens, os motivos das mudanças, os problemas com o Diretório das Obras, as Câmaras de cada período, as questões políticas e mesmo o caso dos contratos e arquitetos da Catedral, só foi possível com o acesso ao arquivo digitalizado da Biblioteca Edgard Leuenroth do Ifch-Unicamp. Esta importante biblioteca da Unicamp disponibiliza, microfilmado e digitalizado, um acervo expressivo dos jornais Gazeta de Campinas e Diário de Campinas. A importância destes jornais consiste em serem representantes da correspondência de uma época, onde comunicações, discussões, partidas e viagens dos membros da cidade, qualquer assunto era publicado e respondido no jornal. Quando havia um conflito, o mesmo era exposto e respondido no jornal, as sessões da Câmara eram publicadas e criticadas no jornal, os membros eleitos das Câmara e suas opções políticas eram publicadas no jornal.

Elucidar os reais motivos que levaram à demissão do arquiteto José Maria Villaronga e à contratação de Cristóvão Bonini só foram possíveis pelos artigos dos jornais Gazeta e Diário de Campinas. Importante não foi somente a fonte de pesquisa na biblioteca, mas maneira como o departamento atende, podendo o pesquisador copiar os arquivos de várias maneiras, fato que possibilita tempo para analisar as informações fora do mesmo.

Foi interessante constatar que José Maria Villaronga, em 1872, já praticava uma arquitetura baseada no uso de tijolos, não sendo, assim, Cristóvão Bonini o introdutor deste sistema na Catedral.

Os documentos encontrados no arquivo histórico do MAC possibilitaram comprovar: os detalhes dos contratos com os arquitetos, as compras de materiais e a

autoria das plantas das fachadas, as notas fiscais de compra de itens para a composição do acervo e recibos. Estes documentos pertencem à Catedral de Campinas, mas encontram-se guardados no arquivo histórico do MAC.

Após determinar o acervo através de documentos em todos os locais de pesquisa restava retornar ao templo para as fotografias que iriam para o catálogo. Atividade difícil pelos motivos antes mencionados como: lidar com pessoas em ambiente religioso, pessoas com idade que sentem-se parte do templo, pessoas que simplesmente não entendem a importância histórica do acervo, acostumadas apenas a olhar o templo como casa religiosa. Lidar com um templo religioso como este que também representa um patrimônio histórico pode tornar-se um desafio à parte. Justamente aí reside um outro ponto importante, como unir um acervo histórico à um ambiente religioso de uso? Como tornar as duas coisas importantes para toda a comunidade que frequenta o templo?

O conhecimento talvez seja a chave que une os dois lados, a pessoa alienada não assume o patrimônio, não integra-se à ele. A partir do momento em que o frequentador, o fiel, tiver o conhecimento de que também faz parte de um patrimônio histórico, construído dentro de fases artísticas, políticas, históricas e econômicas importantes da cidade, pode assumir sua função de protetor do acervo. Passa da condição de apenas uso para a condição de proteção e salvaguarda, passa a entender que a história deste templo foi construída com a história de muitas pessoas comuns. O conhecimento torna-se um ponto de convergência o interesse histórico e o interesse social.

Encerrar a pesquisa com as fotografias, as medições que precisavam ser feitas, a análise visual do objeto e de seu estado de conservação recebeu um apoio incondicional do atual responsável pelo templo, cônego Álvaro Ambiel. Acreditando que o conhecimento melhora o ambiente e sua conservação me ajudou em tudo que foi necessário, desde deixar o templo aberto depois do horário para as fotografias até me acompanhar nas medições e compartimentos que precisavam ser abertos e visitados. Seus conselhos e explicações foram importantes para que tivesse não apenas a visão histórica e artística, mas a visão espiritual das obras e suas significações religiosas.

Estar próximo constantemente à aura das obras fornece uma experiência enriquecedora para uma pesquisa, são os pequenos detalhes que fazem a diferença quando torna-se necessário o método do comparatismo. Particularmente no estudo feito

na obra de talha, a proximidade física e visual à obra foi de grande auxílio. A comparação iconográfica foi o único método possível para identificar as obras de Bernardino e Vitoriano, entalhadores de uma época em que não foi possível obter documentos primários.

Pensando em todos estes aspectos e em oferecer algo que acrescentasse ainda mais conhecimento, procurei também conseguir algumas informações biográficas dos artistas e arquitetos. Por isso, foi acrescentado um pequeno dicionário de artistas que trabalharam na Catedral, de 1854 à 1923.

O trabalho apresentado nesta pesquisa cobre, assim, o acervo de: talha, 1854 à 1923; imagens sacras, 1774 à 1923; detalhes arquitetônicos, de 1879 à 1923; pinturas, 1864 à 1923; a história das fachadas de Sampaio Peixoto à Adelardo Caiuby; e um dicionário de artistas que trabalharam na Catedral, de 1854 à 1923.

A intenção é que a pesquisa sirva à dois propósitos, fonte de consulta acadêmica e base de consulta para o conhecimento prático do acervo em sua vida diária. Na vida diária do templo pode ser fonte de informação para a elaboração de um roteiro de visitas, servir a uma correta identificação do acervo no MAC, servir como base para comparações e projetos de restauração de obras, principalmente, servir como certificado de posse das obras. Foram comuns ao longo da história do templo casos de roubos, o último acontecido recentemente no começo do séc. XXI. Talvez, a única forma de comprovação de propriedade dessas obras seja uma catalogação, com informações como: data, características físicas e fotografias, que garantiriam o resgate das mesmas. No intuito de facilitar a pesquisa visual das obras catalogadas foi acrescentado, como anexo ao exemplar da biblioteca, um CD contendo as figuras deste trabalho em tamanho ampliado.

Quando pensado amplamente, os dois propósitos, o acadêmico e o de uso, podem ser traduzidos em apenas um: “conhecimento”, base na qual toda sociedade e toda pessoa evolui. Devolver a um acervo e à uma obra arquitetônica seu histórico e seu contexto, como parte do desenvolvimento de todo um período, foi um trabalho altamente gratificante.

2 A MATRIZ NOVA

“Fazem sentir até que ponto a arquitetura é coisa primitiva, porque demonstram que os grandes produtos da arquitetura são menos obras individuais do que obras sociais; mais o parto dos povos que trabalham, do que a manifestação dos homens de gênio; o depósito que uma nação deixa”
Victor Hugo¹

2.1 Por que uma Matriz Nova?

Porque construir uma Matriz Nova em uma cidade pequena, com uma população ainda modesta e tendo-se em atividade uma matriz com movimento apenas em datas festivas e feriados?

A primeira matriz, na freguesia de Nossa Senhora da Conceição do bairro de Mato Grosso de Jundiá, de 1781, havia significado o estabelecimento, a fixação de pessoas que mudavam-se em busca de boas condições para viver e produzir, vindas de outras regiões esgotadas. Caso de Francisco Barreto Leme, José de Souza e Siqueira, e seus descendentes. Os primeiros habitantes haviam chegado em 1740, quando iniciaram pequenos cultivos de grãos para consumo próprio. Como “Deus” na forma de habitação, estabelece-se onde pessoas criam raízes, foi somente nesta condição que a necessidade de uma igreja se fez forte. O significado da primeira matriz era, portanto, demonstrar que raízes haviam sido criadas e uma socialização existia.

A freguesia continuou seu processo de crescimento populacional e econômico, em 1797, é elevada à Vila de São Carlos tendo introduzido as primeiras mudas de cana de açúcar, produto que adaptou-se perfeitamente ao tipo de solo ali existente. Adaptou-se tão perfeitamente que estabeleceu a primeira riqueza da vila, a cana de açúcar.

Assim, a vila de São Carlos apresentava um quadro econômico ascendente, a produção de cana de açúcar estava disseminada, haviam grandes donos de engenho e pequenos produtores que unidos conseguiam atingir uma produção expressiva de cana. A cana de açúcar era um dos produtos mais cobiçados pela Coroa portuguesa, fato que garantia privilégios da corte e atraía pessoas interessadas em terras e na sua produção.

¹ Victor Hugo. O Corcunda de Notre Dame. Tradução de Jean de Melville para a edição brasileira, 1ª reimpressão brasileira 2010, São Paulo: Martins Claret, 2010, p.112.

Com isso a Vila de São Carlos atingia, ao mesmo tempo, os dois motivos pelos quais uma povoação, freguesia ou vila progredia econômica e politicamente. Possuía um número de habitantes que garantisse sua autonomia política e um produto comercialmente valioso para dar suporte à nova sociedade.

Os donos de engenho, que encontravam-se em pleno florescimento econômico, quiseram estabelecer um novo marco, símbolo de um novo tempo, tempo de riqueza, de uma liberdade conquistada sobre Jundiáí, de uma autonomia política e econômica. O marco que melhor representou o novo tempo foi uma obra arquitetônica destinada a ser um templo religioso. Assim, as reclamações dos moradores de que a primeira matriz era pequena, feia, insuficiente para a população, sem condições estruturais, conforme relatado no Livro Tombo² pelo bispo de São Paulo Dom Matheus de Abreu, em 1801, parecem menores.

A vida acontecia dentro do núcleo familiar das fazendas, os fazendeiros e suas famílias só se dirigiam ao centro para as festas santas e feriados festivos, cada fazenda possuía sua própria capela ou oratório familiar. Levando em consideração todos estes argumentos, como poderia a pequena Matriz da Conceição ser insuficiente? O próprio bispo aconselhou em sua visita apenas reformar a primeira matriz, que estava instalada em local apropriado ao tamanho da vila³.

Felipe Nery Teixeira e José Joaquim Teixeira Nogueira, irmãos de Frei Antônio de Pádua Teixeira, primeiro vigário e historiador da freguesia, representavam o progresso da cana, a autonomia militar e política da vila. Felipe Nery era, em 1807, capitão de ordenanças da vila, primeiro sargento mor eleito pela primeira câmara de Campinas, e produtor bem sucedido de cana de açúcar. Joaquim Teixeira Nogueira era produtor de cana e capitão do exército. Foi justamente esta nova sociedade formada com base na riqueza da cana e na autonomia política e econômica que precisou impor-se. Não bastava reformar a primeira matriz, era necessário uma obra maior, moderna, que os destacasse futuramente e os diferenciase do passado.

² Livro Tombo nº 1, pag. 68 e 69. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas. Todos os livros tombos da cidade de Campinas, de 1776 a 1936 se encontram arquivados na Cúria Metropolitana de Campinas.

³ Ob. Cit.2

Foi assim que, com uma reunião realizada na casa de aposentadoria do desembargador Miguel Antônio Veiga, decidiu-se oficialmente, com contrato registrado por juiz, construir uma nova matriz para a vila⁴. O elo com o passado não perdia-se, não estava sendo pleiteado nova paróquia, a intenção era demolir a matriz antiga quando a nova estivesse pronta, por isso, a nova matriz também seria a Matriz de Nossa Senhora da Conceição. A padroeira havia sido escolhida pelo primeiro diretor, Francisco Barreto Leme, em 1774⁵.

É possível entender agora porque desde a reunião, a primeira Matriz da Conceição passou a ser chamada Matriz Velha, e a matriz em construção passou a ser chamada Matriz Nova. Neste ponto coloca-se também uma importante observação, como as duas matrizes eram destinadas à padroeira ambas adquiriram um acervo destinado à padroeira, devendo os dois acervos serem considerados, no futuro, como apenas um, o acervo de Nossa Senhora da Conceição.

A Matriz Velha, portanto, havia escrito em sua arquitetura a história de uma freguesia pequena, com agricultura de subsistência, com poucos recursos financeiros, poucos moradores que não conseguiam contribuir com muito para sua construção. Sua construção, na verdade, deu-se com o esmolar de Frei Antônio de Pádua Teixeira que pedia aos viajantes do caminho de Goiás, com a doação de uma casa e mão de obra, fornecidos por Francisco Barreto Leme, e com contribuições pessoais dos moradores. Dentro da simplicidade de sua construção era feita de paredes de taipa, matéria prima das construções em São Paulo no período, coberta apenas com telhas, chão de barro socado, poucas imagens sacras e apenas três altares⁶.

Os habitantes da nova sociedade, independente e próspera, precisavam escrever um capítulo novo da história. O novo templo precisava ser imponente, moderno, dentro do moderno para o período, em local diferenciado. Seria como desligar a lembrança do aspecto primitivo da freguesia, fato que a primeira matriz lembrava.

Mas o idealismo e a vontade esbarraram na mesma problemática que tornava a primeira matriz decadente construtivamente, a cidade era pequena, com pouca mão de

⁴ A reunião foi registrada em contrato na forma de um Auto de Obrigação, ver anexo I.

⁵ Documentos interessante, v.33, 1901, pag.29. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

⁶ Ob.cit.2

obra, baseada, principalmente, na mão de obra escrava. A riqueza da produção de cana, e depois do café, demoraria a mudar o quadro geral da vila. Quando dispensavam-se escravos para a construção da matriz, tirava-se um elemento caro e importante das fazendas, fato que fazia poucos fazendeiros assumirem a construção. Não havia matéria prima para construir um templo como a Matriz Nova em Campinas, realidade que o idealismo não modificou.

Olhando-se todos estes argumentos, que na verdade explicam porque a Matriz Velha ruía e a Matriz Nova demoraria para ser construída, resta o único motivo pelo qual poderia ser almejada uma nova matriz: um novo marco para a posteridade. A sociedade vigente passou a construir suas casas em volta da Matriz Nova, alguns exemplos foram os casarões de: Miquelina do Amaral, José Bonifácio do Amaral (Barão de Indaiatuba) e Joaquim Texeira Nogueira.

A forma de escrever uma história através de um livro sólido e duradouro, como uma arquitetura, não era novo, citando um exemplo próximo está São Paulo, que a cada nova etapa de seu desenvolvimento construiu um novo templo. Todos planejados para comemorar novas conquistas: na elevação à cidade, na conquista do título de diocese e na promoção à arquidiocese. Todos os templos construídos no mesmo local, cada projeto almejando maior grandiosidade em relação ao antigo, culminando, em 1990, com a finalização da atual Sé de São Paulo.

É bem compreensível entender, então, porque o novo templo da vila não poderia ser pequeno, tímido e pobre, como a Matriz Velha. Ele deveria representar a maneira como a nova sociedade se via e como queria ser vista e lembrada.

2.2 Cronologia da Matriz e do acervo

<i>Ano</i>	<i>Histórico</i>
1774	Primeira missa na Capela Provisória da freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Mato Grosso de Jundiá, primeiras imagens sacras do acervo da Conceição.
1781	Missa em comemoração à inauguração da 1ª Matriz da Conceição com traslado de imagens
1797	Elevação de Campinas à Vila de São Carlos.
1908	Auto de Obrigação dos membros da vila para a construção de uma nova matriz
1909	Início da construção de taipa da Matriz Nova da Conceição
1842	A Vila de São Carlos é elevada à cidade de Campinas
1846	Conclusão da caixa de taipa e cobertura com telhas do templo
1846	Transferência do acervo da Conceição para a Igreja do Rosário, a Matriz Velha encontrava-se em reforma.
1847	Reorganização da Irmandade do Santíssimo Sacramento e posse de Antônio Francisco Guimarães como provedor
1847	Aquisição do sino Henrichsen “Baía” para a Matriz da Conceição.
1847	Retorno do acervo da Conceição para a Matriz Velha após reforma
1854	Contratação de Vitoriano dos Anjos e seus ajudantes para a talha do retábulo mor da Matriz Nova
1861	Vitoriano trabalhava na talha do retábulo mor e cuidava das obras construtivas
1862	Antônio Carlos de Sampaio Peixoto, “o Sampainho”, assume a gestão das obras construtivas da Matriz Nova
1862	Vitoriano dos Anjos é demitido dos trabalhos da Matriz Nova
1864	O pintor Claude Joseph Barandier oferece-se para pintar quadros bíblicos para a Matriz Nova e é contratado pelo diretório das obras de 1864
1862	Bernardino de Sena Reis e Almeida é contratado para terminar os altares laterais, colaterais, as capelas laterais e o arco cruzeiro
1865	Bernardino de Sena encerra sua obra de talha na Matriz Nova
1865	Claude Joseph Barandier retorna da Europa com quadros esboçados, os termina na Matriz Nova
1866	Barandier termina as últimas quatro telas da Matriz Nova, mas o novo Diretório das Obras empossado após o acidente com a fachada, não assume a encomenda
1866	Desaba a fachada que era erguida pelo Sampainho, matando operários e escravos
1866	Sampainho pede demissão do cargo de administrador das obras, a nova lei determinava que somente profissional formado poderia gerir obras construtivas

1870	O engenheiro José Cantarino presta assessoria à Matriz Nova e autoriza a colocação do sino na janela lateral
1870	A cidade de Campinas é dividida em duas paróquias, a Matriz Velha passa a se chamar Matriz de Nossa Senhora do Carmo, paróquia de Santa Cruz, com isso todo o acervo da Conceição é enviado à igreja do Rosário
1872	O sino Henrichsen “Baía” é transportado da Matriz Velha para a Matriz Nova
1872	José Maria Villaronga ganha concorrência para construir a fachada da Matriz Nova, seu projeto previa uma fachada gótica.
1873	Inicia-se a construção da fachada gótica
1874	Fendas formam-se na altura das janelas ogivais, inclinando as laterais do templo para os casarões à volta da matriz
1874	Após laudo dos engenheiros militares, opta-se por demolir a fachada e reconstruí-la novamente com reforço no alicerce. O diretório recontrata o serviço de Villaronga.
1874	A Câmara de Campinas rescindi o contrato com Villaronga e demite o Diretório das obras vigente, acusando o Diretório de tomar decisões sem autorização e o arquiteto de negligência.
1876	Villaronga ganha o processo contra a Câmara de Campinas, é inocentado das acusações de imperícia.
1876	Temendo perder o Imposto das Obras da Matriz, o Diretório e a Câmara de Campinas contratam o engenheiro Cristóvão Bonini para reconstruir a fachada. Bonini oferece novas plantas para uma fachada totalmente diferente da anterior.
1878	A pedra de cantaria extraída da pedreira do Proença chega pela Mogiana, mas não consegue ser transportada à Matriz Nova facilmente, atrasando a obra
1879	Bonini consegue solidamente erguer sua fachada.
1879	Bonini tem seu contrato com a Matriz Nova encerrado, com a fachada quase concluída, incluindo a colocação da torre dos sinos.
1879	Ramos de Azevedo assume como administrador as obras da Matriz Nova
1880	Ramos de Azevedo instala o relógio na torre e os sinos. É finalizada a fachada lateral e suas escadas
1881	Ramos de Azevedo projeta a fachada do fundo do templo, dando andamento à sua construção
1882	A ornamentação dos quadros da fachada, do frontão e dos capitéis achava-se pronta pelo entalhador Raffaello de Rosa
1883	É instalado na Matriz Nova o órgão Cavallé Coll, os lustres e luminárias francesas, os bancos, finalizou-se a instalação a gás na matriz. Raffaello de Rosa termina os anjos sobre os altares colaterais
1883	Inaugura-se a Matriz de Nossa Senhora da Conceição das Campinas, todo o acervo da

	Conceição é transferido da igreja do Rosário para a Matriz Nova da Conceição
1908	Campinas é elevada à sede de bispado e a Matriz é elevada à Catedral Nossa Senhora da Conceição de Campinas
1908	Assume o bispado o 1º bispo de Campinas, Dom João Batista Correia Nery
1909	Marino Del Favero é convidado a confeccionar o novo altar do Santíssimo Sacramento
1910	É instalado o altar do Santíssimo Sacramento da Catedral e inaugurada a nova capela destinada ao altar
1913	Dom Nery promove uma alteração interna no templo, mudando imagens nos nichos e destinando toda a lateral esquerda do templo à Irmandade do Santíssimo Sacramento
1913	O calvário de cristo é mudado para a lateral da Irmandade do Santíssimo. É necessário soldar a cúpula com urgência, pois chovia dentro do templo
1914	Dom Nery convida o escultor Agostino Balmes Odísio para confeccionar as estátuas dos evangelistas da fachada, sobre o ático
1914	Agostino instala os evangelistas sobre o ático
1916	Dom Nery convida o escultor Agostino Balmes Odísio a confeccionar as estátuas dos apóstolos nos nichos inferiores da fachada
1916	Agostino instala os apóstolos nos nichos inferiores
1920	Falece o primeiro bispo de Campinas, Dom Nery, assume o bispo Dom Campos Barreto
1922	Inicia-se a concorrência para a primeira reforma da Catedral de Campinas
1923	É escolhido o projeto de Adelardo Soares Caiuby para a reforma e construção da nova cripta da Catedral
1923	Caiuby constrói a nova cripta de mármore sobre o altar mor, coloca sobre o zimbório a primeira cúpula com partes de concreto armado, troca os caixilhos por novos e instala os vitrais da Casa Conrado, troca o assoalho do piso e o revestimento da parede, troca as telhas do telhado da matriz, aumenta em 60 cm a altura da capela mor.
1923	José Rosada encerra a decoração da fachada com os anjos da anunciação, a águia, o pelicano e a estátua de Nossa Senhora da Conceição da cúpula
1958	Campinas é elevada à arquidiocese e é eleito o primeiro arcebispo, Dom Paulo de Tarso. A Catedral recebe o título de Catedral Metropolitana de Nossa Senhora da Conceição de Campinas.

2.3 O Auto de Obrigação

Uma reunião, em 1807, concretizou a ideia de construir-se uma nova matriz, na forma de um “auto de obrigação”, uma ideia que tomava corpo desde 1801. O bispado já havia sido consultado sobre uma autorização para a construção de novo templo, o parecer havia sido desfavorável à um novo local, mas bem favorável à um novo templo, no mesmo local onde encontrava-se a Matriz Velha⁷.

Mas, conforme o “Auto de Obrigação”⁸, a ideia de construir-se uma nova matriz em local mas afastado do desejado pela Igreja, recebeu apoio de boa parte da sociedade. A reunião realizada na Casa da Aposentadoria do desembargador Miguel Antônio de Azevedo Veiga, contou com a presença e apoio de juizes ordinários, oficiais camaristas, republicanos⁹, homens bons e nobreza, vigário, e poder eclesiástico. Com certeza o novo templo era um marco desejado pelos moradores e não uma motivação da Igreja, uma vez que esta já tinha seu domínio eclesiástico estabelecido.

O auto é importante para este trabalho porque nele consta que havia um risco feito e destinado à nova matriz, estipulava a primeira regulamentação de um imposto para a construção do templo, determinava a data do início da arrecadação e a construção.

O auto diz que “um mapa e risco¹⁰ para o novo templo era oferecido, mas que ainda não havia sido firmado meio de arrecadar fundos para a construção, coisa que pretendiam deixar decidido na própria reunião¹¹.”

⁷ Ob.cit. 2

⁸ Ver anexo I, p.213

⁹ A função de republicano, neste período, era atribuída ao homem que executava cargo público e civil na vila. O republicano era essencial para a manutenção da independência de uma vila. Foi um dos motivos atestados pelos donos de engenho para a elevação da freguesia de Campinas à vila. Os donos de engenho queriam executar suas funções como republicanos próximo à suas fazendas. Não queriam viajar à Jundiá para exercer o cargo, situação que os deixava vexados. Ver Documentos Interessantes, v.33, Petição para elevação da freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas à vila. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

¹⁰ Não foi possível encontrar os riscos originais deste primeiro projeto da Matriz Nova, mas supõe-se que os mesmos envolvessem apenas a construção da caixa de taipa e de um altar mor, devendo, posteriormente, se pensar na fachada, como efetivamente ocorreu.

¹¹ Publicado na Gazeta de Campinas, anno V, nº 502. De 22 de outubro de 1874. Publicação feita em comemoração à fachada de José Villaronga que erguia-se. Biblioteca Edgard Leuenroth.

O representante escolhido para liderar o início das obras, tornando-se o primeiro diretor das obras foi Felipe Nery Teixeira, que nesta época representava o poder militar, político e econômico da vila, fato que contribuiu para o começo das obras de construção da nova matriz na época prevista.

O “Auto de Obrigação”¹² estabelecia uma contribuição anual de cada membro da sociedade, até que o dito templo estivesse pronto. A contribuição seria correspondente à metade do valor pago na forma de dízimo à Igreja, a produção individual seria avaliada no final de cada ano, sendo a primeira arrecadação feita mediante avaliação no final de 1808¹³. A decisão por uma contribuição foi voluntária e o percentual sobre a produção de cada fazendeiro estipulada pelos próprios moradores.

É possível situar, então, o começo das obras para a Matriz Nova em 1809, tendo sido feita a primeira arrecadação no final de 1808.

Naquele momento idealístico, ninguém poderia prever os obstáculos que ainda estariam por vir como: a falta de comprometimento no pagamento da contribuição voluntária estabelecida em 1807, por parte das futuras gerações¹⁴; uma guerra civil interna como a Venda Grande de 1842; a crise do preço do açúcar; a falta de artistas disponíveis, em São Paulo e redondezas, no começo do século para os ornamentos da igreja; problemas com aquisição de matéria prima; a “epidemia das bexigas” de Campinas de 1855 a 1875¹⁵; além dos conflitos políticos. Não pensariam em um atraso de 74 anos para ter seu templo finalizado, acreditava-se que este imposto existiria por pouco tempo.

¹² O Auto de obrigação constituía uma obrigação jurídica, com texto elaborado por juiz ordinário, registrado, tendo execução, caso necessário, feita por oficiais de justiça. Constituía uma obrigação legal, não apenas um acordo de cavalheiros.

¹³ Ver anexo “Auto de Obrigação”, anexo I, p.213. O dízimo era calculado sobre 50% da produção do produtor no final do ano. Significando que o imposto incorria sobre 50% da produção individual.

¹⁴ Os problemas com a arrecadação do imposto da Matriz Nova, obrigatório a partir de 1854, serão apresentados durante o trabalho. Foram em grande parte devido à membros de outras religiões que não queriam contribuir com um templo católico, à membros da sociedade considerados capitalistas, muitas vezes argumentando que não o eram e aos fazendeiros que não informavam o montante de sua produção.

¹⁵ José Roberto A. Lapa. *A cidade: os cantos e os antros: Campinas de 1850 a 1900*. São Paulo: Edusp/Unicamp, v.1, 1996, p. 250.

Este Auto foi o primeiro documento registrado referente à Matriz Nova, não significava apenas um acordo, mas um documento validado por juiz. Ele não incluía apenas uma cláusula passível de problemas futuros, não havia incluído punição legal aos inadimplentes. Passados os anos, as contribuições eram desorganizadas, praticamente voluntárias, uma vez que não havia meio legal de punir quem não pagava o imposto. Os acordos que antes validavam-se na palavra de honra não surtiam mais efeito, era necessário estabelecer regulamentação.

Porém o desejo de construir um marco que ficasse para a gerações futuras, lembrasse um tempo, não deixou de confirmar-se positivamente no futuro. Cem anos após esta reunião, em 17 de junho de 1908¹⁶, com a criação da província eclesiástica de São Paulo, a diocese de São Paulo passou à arquidiocese e foi desmembrada em cinco novas dioceses: Campinas, Taubaté, Botucatu, São Carlos e Ribeirão Preto.

A descentralização administrativa atingida com a divisão das dioceses ampliou a ação da Igreja Católica pelo interior paulista, preparando as mudanças necessárias quanto à proximidade junto aos fieis e o aumento populacional do começo do século XX¹⁷. Com todas estas mudanças a Matriz Nova de Nossa Senhora da Conceição passou ao título de Catedral Nossa Senhora da Conceição, sede do novo bispado. Em 1958 foi criada a província eclesiástica de Campinas e a catedral recebe o título de Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição de Campinas, tendo sido eleito como primeiro arcebispo Dom Paulo de Tarso.

2.4 O aspecto construtivo da Matriz Nova e as fachadas

Construir uma obra arquitetônica nas proporções da Matriz Nova, no interior do Estado de São Paulo até meados do séc. XIX, representava um desafio significativo.

¹⁶ Ney de Souza (org.), *Catolicismo em São Paulo: 450 anos da presença da Igreja Católica em São Paulo*. São Paulo: Paulinas, 2004, p.417.

¹⁷ Ob. Cit. 16.

A construção das paredes de taipa da Matriz Nova levou 37 anos para ser concluída. Tomando por base o auto de obrigação, sua construção iniciou-se, em 1809, e em 1846 recebia a cobertura.

De 1846 à 1883, quando foi inaugurada, foram mais 37 anos de construção para que ela estivesse apta ao uso geral. Foram vários os fatores que impactaram em sua construção, os mais difíceis de transpor sendo a falta de matéria prima, mão de obra e recursos.

A construção da Matriz, até 1846, seguia o regime do padroado, a obra estava a cargo dos moradores. Encabeçada no começo pelo capitão Felipe Nery Teixeira, já em 1912 sofre o primeiro contratempo com o falecimento do mesmo.

A carta de solicitação de recursos feita à Assembleia Geral em 1929, menciona que o tenente coronel Joaquim Aranha Barreto de Camargo “às custas cuidava da construção do templo para o povo”¹⁸. A importância desta carta reside no fato de demonstrar que os próprios fazendeiros conduziam a obra, utilizando para isso mão de obra escrava¹⁹.

Os moradores cuidavam da obra à sua maneira e uma maneira, até 1870, circunscrita à própria cidade. Em 1862, Sampainho é empossado diretor das obras da matriz sem possuir formação profissional que o qualificasse para o cargo, mas apoiado como representante da sociedade campineira. Assim, a falta de trabalhadores livres e

¹⁸ Ob. Cit. 19

¹⁹ Illmos Snrs do Conselho Geral. A Câmara municipal da Vila de S. Carlos desejando por todos os meios promover a felicidade do município se dirige ao Conselho Geral que, sendo de tempos imemoriais percebido os dízimos pela Igreja para sustentação dos párocos, construção e retificação dos Templos, este ônus passou aos soberanos e hoje, à Nação, com a percepção dos dízimos para a Fazenda Pública; e que sendo esta Vila populosa e talvez a que entra com o maior contingente para este ramo da Fazenda Nacional e ela ainda carece de um Templo decente e suficiente para a sua população e nas concurrencias para ocasião das festividades e como de presente se acha o Tenente Coronel Joaquim Aranha Barreto de Camargo, à sua custa e ajutório do povo para a construção de Nova Matriz, - a Câmara Municipal pede ao Conselho Geral que tomando em consideração o exposto haja de dar as convenientes providencias afim de que a Junta da Fazenda da Providencia supra com a quantia de 4 contos e oitocentos mil réis para adjutório da factura da Capela-mór da dita Matriz, e sendo de grande dimensão é, porisso, superior ás circumstancias do Município pelo que se acham de presente, seus maiores proprietarios onerados tornando-se, porisso, morosa a construção de um edificio de tanto urgência. A Câmara certa da justiça de sua representação e da retidão que preside ás deliberações do Conselho Geral espera ver satisfeitos seus votos. Deos Guarde ao Conselho Geral. São Carlos, sessão extraordinaria de 29 de Dezembro de 1829. Livro de Atas da Câmara de Campinas de 1829.

qualificados para as obras básicas estendia-se à administração das mesmas, feita por pessoa não qualificada. Toda a falta de qualificação técnica para uma obra deste porte redundou em um acidente que matou operários, ocorrido entre 1862 e 1865, conforme descreveu Taunay nas cartas de 1865²⁰, e um outro acidente grave, em 1866, onde a frente da fachada desabou. Os dois acidentes ocorridos sob a gestão de Sampainho.

As dificuldades com a mão de obra não restringiam-se à falta de qualificação, os escravos disponibilizados para a obra eram retirados das fazendas de café para o serviço. Por ser mão de obra cara e imprescindível nas fazendas, não eram muitos os fazendeiros que assumiam o projeto, abrindo mão de seus escravos. O coronel Joaquim Aranha de Camargo cuidou das obras com seus escravos por um tempo considerável, até quase 1846.

Campinas não possuía a matéria prima para a construção, qualquer matéria prima precisava vir de longe, a estrada de ferro ainda não havia chegado à cidade, o que dificultava sobremaneira o transporte. A cantaria era irregular e mal explorada, possível de ser extraída apenas na pedreira do Major Elisário, tornando difícil uma arquitetura baseada neste sistema²¹. Assim como ocorreu em São Paulo, a aquisição de boa matéria prima foi um dos maiores fatores de atraso na construção.

O problema da cantaria, só seria parcialmente solucionado com a Mogiana, em 1872. A companhia passou a trazer a cantaria destinada à matriz em quantidade expressiva, restando como obstáculo apenas a maneira como seria transportada da Mogiana até a Matriz Nova²². Com a possibilidade do transporte pela estrada de ferro foi possível trazer cantaria da pedreira do Proença e depois de Limeira. As pedras usadas por Ramos de Azevedo na finalização do templo vieram de Limeira.

A matéria prima disseminada nas construções paulistas até meados do XIX era a taipa de pilão, matéria prima que fragilizava-se com a exposição à chuvas, fortes e constantes. Revestir as paredes de taipa tornou-se outro obstáculo, faltavam materiais como: cal, cimento e pedras, outro obstáculo solucionado apenas com a Mogiana. A

²⁰ Ob.cit.31

²¹ Ob.cit.31

²² A Cia Mogiana chegou a abrir um portão especialmente para descarregar a cantaria, o cal e o cimento direto para a Matriz Nova, conforme documento arquivado no arquivo histórico do MAC.

companhia trazia em seus vagões uma quantidade considerável de materiais de construção, Bonini conseguiu erguer sua fachada pelo uso destes materiais.

A falta de recursos era o terceiro grande problema, a falta de comprometimento unificado na cidade não possibilitava uma arrecadação adequada, o auto de obrigação não punia os inadimplentes, restava solicitar apoios públicos que nem sempre vinham. As soluções vieram na forma da criação de um chamado Imposto da Matriz Nova, em 1854, de empréstimos contraídos com o governo de São Paulo e com a arrecadação sistemática do imposto feito pela Mogiana.

Com um acordo feito entre a Câmara de Campinas e a Mogiana, o imposto da Matriz Nova passava a ser cobrado por esta, o acordo solucionou a inadimplência dos produtores rurais, únicos que dependiam da Mogiana. Não havia maneira de sonegação neste caso, ao pesar o café e outros insumos para o transporte, a Mogiana automaticamente gerava a guia para recolhimento do imposto, recebendo o valor do mesmo. A guia era então repassada junto aos valores arrecadados à tesouraria do Diretório da Matriz. Sem outra maneira de transportar a produção, não havia modo algum de contornar o imposto. Foi expressiva a importância da Mogiana para a última etapa do templo, além da cidade de Campinas ela controlava todas as cidades que respondiam à paróquia de Campinas. Para ter-se ideia da dimensão que ela atingiu com a arrecadação, Itatiba pertencia à paróquia de Campinas, e sua produção, necessariamente, teria que passar pela cidade e pela Mogiana²³.

A demora na construção e inauguração da Matriz Nova de Campinas não representou caso isolado na história dos templos religiosos. A própria Matriz Velha, que em 1860 passou a ter a denominação de Igreja de Nossa Senhora do Carmo, demorou 82 anos para ter a fachada e o tamanho que hoje possui, concluída apenas em 1930.

A história da Catedral da São Paulo teve caminho semelhante à de Campinas, a matriz velha da cidade seria demolida em 1745, em comemoração à elevação da cidade à diocese. O argumento não era diferente do apresentado em Campinas, a matriz encontrava-se em ruínas e abandonada, o regime de padroado não era eficiente por deixar

²³ As guias de recolhimento da Mogiana, com as quantidades transportadas com o nome do contribuinte encontram-se arquivadas no Museu Arquidiocesano de Campinas, arquivo de documentos históricos. Encontra-se junto os livros de controle de produção por parte do diretório da matriz.

à cargo dos doadores valores necessários para a manutenção do templo. Foi reconstruída uma nova catedral no mesmo lugar da antiga matriz. Mas a nova catedral também enfrentou os problemas da primeira matriz e, em 1888, Dom Lino Deodato considerava a construção de uma nova catedral. Problemas com a arrecadação de uma loteria para obras pias²⁴, colégios e igrejas que do domínio do Império havia passado ao Governo do Estado de São Paulo, impossibilitaram a aquisição de novo terreno e fizeram com que a antiga Sé fosse demolida, sendo construída no mesmo lugar a atual Catedral de São Paulo. Sua construção, iniciada em 1912, foi finalizada totalmente somente em 1990, com a conclusão das torres, embora simbolicamente tenha sido inaugurada em 1954. O projeto inicial de Maximiliano Hehl previa uma catedral gótica, mas o tempo de construção e a passagem de diversos arquitetos e estilos nas igrejas do século XIX, determinaram um resultado diferente do previsto no projeto inicial²⁵. Outro problema enfrentado entre o projeto inicial e a efetiva construção foi a impossibilidade de adquirir a cantaria vinda da Europa, o preço e a dificuldade de importação fez com que a opção viável fosse a cantaria adquirida de Ribeirão Pires (SP)²⁶.

Na Catedral de Campinas, a efetiva história das fachadas inicia-se em 1862 com Sampaio Peixoto (o filho), apelidado Sampainho, onde os problemas de falta de cantaria, formação profissional, mão de obra treinada tiveram um impacto maior. Não se tratava mais de construir uma estrutura de taipa, construção já complexa, mas de adequar uma fachada à estrutura de taipa, dentro das dificuldades apresentadas acima. Após Sampainho, os gestores das obras eram arquitetos e engenheiros.

²⁴ A loteria destinada à obras pias, colégios e igrejas foi extinta em 1878, com o projeto de lei nº17, de 19 de fevereiro de 1878, de autoria de Prudente de Moraes. Ver site, http://www.al.sp.gov.br/acervo-historico/exposicoes/parlamentares-paulistas/prud_moraes/deputado/deputado_1.htm. No lugar desta loteria o Estado criou um imposto com arrecadação própria.

²⁵ O. Cit. 16, p. 652-658.

²⁶ O.b. cit. 16, p. 654.

2.4.1 Sampaio Peixoto e as primeiras tentativas de fachada

A gestão de Sampaio Peixoto²⁷ nas obras da Matriz Nova inicia-se, justamente, com a saída do entalhador Vitoriano dos Anjos. Conforme descrito por Zaluar²⁸, ao passar por Campinas em 1861 e ter conversado com Vitoriano dos Anjos, o artista estava encarregado das obras construtivas da matriz e do altar mor. Ao assumir a gestão da obra, Sampaio Peixoto pode ter encontrado alguma resistência por parte de Vitoriano em aceitar seu comando. No empasse estabelecido entre os dois o resultado foi favorável à Sampaio Peixoto, filho do juiz, camarista e delegado da cidade, Joaquim Antônio de Sampaio Peixoto.

Na impossibilidade do trabalho em conjunto, Vitoriano afasta-se totalmente das obras da Matriz e dos trabalhos de talha, dando lugar ao entalhador Bernardino de Sena, contratado para executar o restante dos altares da matriz por Sampaio Peixoto²⁹.

As cartas de Taunay à seu pai, em 1865, são um bom indicativo da história das primeiras fachadas da Matriz Nova. Pode-se dizer que das arquiteturas vigentes no Estado de São Paulo para o século XIX, descritas por Frade³⁰ a Catedral conseguiu, em seu período de construção, fazer um passeio por todas. Foram ideais românicos, gregos, góticos, neoclássicos ainda com resquícios coloniais.

A matriz ainda sem fachada já possuía um porte tal que era comparada à outros templos do país³¹. Quanto à sua construção, era de taipa de pilão, paredes muito grossas e já apresentava, em 1865, problemas estruturais e de alicerce. Havia uma fachada sendo erguida, pelo próprio Sampaio Peixoto, fato atestado pela carta nº IX escrita por Taunay

²⁷ Sampaio Peixoto era campineiro, nascido à 15 de março de 1836, falecido à 11 de março de 1914. Foi nomeado administrador da Matriz Nova em 08 de março de 1862. Conforme documento A Catedral, processo de tombamento da Catedral de Campinas pelo CONDEPHAAT em 1980. Processo 20217/77. Resolução 20 de 30 de maio de 1981.

²⁸ Emilio Zaluar. *Peregrinações pela Província de São Paulo (1860-1861)*. São Paulo: Martins Editora, 1953, p. 138

²⁹ Os trabalhos feitos por Vitoriano dos Anjos e Bernardino de Sena serão vistos nas fichas catalográficas do acervo, no capítulo destinado ao catálogo.

³⁰ Gabriel Frade. *Arquitetura Sagrada no Brasil*. São Paulo: Loyola, 2007, p.73-88.

³¹ Afonso D'Escragno Taunay. *Cartas de Campinas*. In: Odilon Matos, *Notícia Bibliográfica e Histórica*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1993, p.114. “Fomos visitar as obras da Matriz Nova, templo de majestosas proporções que quando estiver concluído certamente será um dos mais notáveis do todo o Brasil. O interior ostenta notável obra de talha, realmente digna de nota.”

Infelizmente se constrói esta grande igreja em taipa o que obriga a se levantarem paredes de enorme espessura. Apesar de tudo apresenta relativa solidez. Há vários embaraços para a **terminação e decoração** da fachada. Pensa-se muito em realizar modificações ouvindo-se arquitetos e engenheiros a tal respeito. Já soubemos que o administrador das obras vai pedir a opinião de nossa comissão. É mais do que patente o perigo da taipa; **já certa vez desabou** parte da parede da frente matando diversos operários.³² (grifo nosso)

Antes do alojamento do exército em Campinas, da qual Taunay fazia parte, um desastre já havia ocorrido matando quatro operários e conforme percebe-se na carta, haviam complicações para terminar e decorar a fachada. A primeira fachada deveria ter duas torres pois, o primeiro desastre os havia feito repensar e pedir conselhos sobre a questão

“**Pensa-se agora** em acabar a igreja com uma só torre. As obras pararam completamente, depois de tão grande desastre.”³³ (grifo nosso)

O maior problema com o alicerce no período era a falta da cantaria adequada, a pedra extraída da região era irregular o que ocasionava problemas no dimensionamento e na padronização. Naquele período a única opção de extração de pedras era uma pedreira instalada nas terras do major Elisário, não era uma pedreira explorada adequadamente, os compradores deveriam mandar seus próprios operários para extrair as pedras³⁴.

Apesar das dificuldades com matéria prima a arquitetura escolhida por Campinas para a Matriz Nova iria na contramão da província, ideais muito diferentes dos estudados por Frade para São Paulo no século XIX³⁵ onde o retraimento dos paulistas fazia com que houvesse uma preferência pelas fachadas mais conservadoras. Taunay ficou impressionado com o tipo de sociedade encontrada em uma cidade do interior, chegando a escrever uma carta sobre o fato³⁶.

³² Ob. Cit. 31

³³ Ob.cit. 31

³⁴ Ob. Cit. 31. ““A duas léguas da cidade, em terras de um major Elisário, observamos boa pedreira explorada aliás muito grosseiramente.”

³⁵ Ob. Cit. 31

³⁶ Ob. Cit 31, p.115. “Em Campinas reina uma comunicatividade extraordinária, sobretudo se lembrarmos que em São Paulo há uma tendência sobremodo forte ao retraimento”

“Penso que no momento atual nenhuma outra cidade do Brasil está sob o influxo do progresso igual ao que se nota em Campinas”.³⁷

A procura por uma fachada “moderna” estava atrelada à este progresso, a cidade precisava diferenciar-se das demais, a arquitetura da Matriz Nova não poderia ser similar às mais conservadoras do império.

Apesar da procura pelo que seria uma fachada “moderna”, a primeira fachada, que havia acabado de ruir, não deveria fazer referência ao estilo clássico. Taunay chegou a comentar em suas cartas que o exterior não correspondia ao estilo interno

O exterior contudo não corresponde à riqueza interna. **A planta não é má** e eu a aplaudi numa reunião de engenheiros, contra o alvitre de Miranda Reis que queria colocar uma única torre. O sr. Sampaio no Rio de Janeiro procurará a você para lhe falar deste caso. Temos aqui falta de bons operários, pedreiros e carpinteiros. Aconselhei-o a que procurasse Job. Peça a você que o ponha em contato.³⁸ (grifo nosso)

Durante o período em que as tropas ficaram sediadas em Campinas, aguardando ordem para seguir para o Mato Grosso, o próprio Taunay se dedica a um projeto de fachada, com duas torres e lembrando a arquitetura grega. Procurou trazer para sua fachada elementos que faziam referência à decoração da talha do interior do templo, a fim de criar harmonia com a bela obra executada³⁹.

“P.S. Vou traçar um projeto para o acabamento da igreja. Atirei-me a tal empresa com um desembaraço que me espanta. Veja na sobrecarta⁴⁰ a vista da fachada da igreja de Campinas”.⁴¹

De trabalhos de engenharia por ora nada fizemos, ocupados em estudar os meios (três linhas ilegíveis) a matriz de Campinas cujo desenho remeto para

³⁷ Ob. Cit.31, p.116

³⁸ Ob.cit. 31 p.117-118

³⁹ OB. CIT. 31, p.120. “ O projeto para a fachada da igreja dá-me muito trabalho e não tenho livro algum de consulta. Já quase o concluí, contudo, de acordo com a ornamentação que notara nas colunas da igreja.”

⁴⁰ Embora as cartas tenham sido publicadas não foi publicado o rascunho desta fachada desenhada pelo Visconde de Taunay, que havia na sobrecarta.

⁴¹ Ob. Cit.31 pag.118

casa, numa carta datada de 19, que o sr. Sampaio, administrador das obras da igreja, deve ter levado ao Consulado. Este senhor foi no vapor de 21 ou 25.⁴²

O plano é muito simples e de puro estilo grego. Coloquei um pórtico com colunas toscanas a suportar um frontão grego e recuei duas torres por causa do peso, coroando-as como as de São João de Niterói, por balaustrada que não faz mau efeito.⁴³

Portanto, a primeira fachada (1862-1865) não possuía características clássicas e tinha duas torres, a fachada idealizada por Taunay possuía duas torres e um estilo baseado na talha do interior do templo. O projeto inicial, pelo desastre ocorrido, foi abandonado e a planta de Taunay, por motivo ignorado, não foi levada em consideração.

Sampainho procurava como fonte de seus projetos o Rio de Janeiro, em uma das viagens, entra em contato com o arquiteto Bethencourt da Silva, professor da Academia de Belas Artes, desde 1859, e discípulo de Grandjean de Montigny.

A arquitetura praticada no Rio de Janeiro estava baseada no uso de pedras para a estrutura, fato introduzido com a vinda de Grandjean de Montigny, não haviam sido verificadas construções com esta formação antes no Rio de Janeiro⁴⁴. Este fato já representava um obstáculo para a Matriz Nova, pela dificuldade em aquisição do material.

A planta feita por Francisco Bethencourt da Silva foi confirmada no artigo de Francisco Quirino dos Santos: “o competente modelo foi incommendado ao illustre architecto sr. Bethencourt da Silva, e, ao que nos dizem, acomodado a novos riscos pelo sr. Cantarino”⁴⁵. A informação confirma o inventário deixado por Sampaio Peixoto que, após sua renúncia, descreveu a existência de “2 plantas do frontispício”⁴⁶.

⁴² OB. CIT.31, p. 128

⁴³ Ob. Cit. 31, p.129

⁴⁴ Ana Aparecida Villanueva Rodrigues. Campinas clássica: A Catedral Nossa Senhora da Conceição e o Engendramento de uma Arquitetura Monumental Clássica Urbana (1807-1883). Campinas: Unicamp, p.181. Tese de doutorado.

⁴⁵ Quirino dos Santos, Gazeta de Campinas, 1871, (s/d) devido à microfilmagem Biblioteca Edgard Leuenroth Ifch. Unicamp.

⁴⁶ Inventário das obras deixadas por Antônio Carlos Sampaio Peixoto ao diretório da matriz em 1867, Gaveta 02, Arquivo 01, Inventário Sampainho. Arquivo MAC.

A pedra fundamental, para a nova fachada escolhida por Sampaio Peixoto, foi comemorada em 11 de novembro de 1865, sendo que logo, em 11 de janeiro de 1866, o segundo desastre viria a acontecer. O barranco onde as escavações do alicerce estavam sendo feitas desabou, levando os equipamentos que estavam à sua volta abaixo e soterrando cinco operários, sendo que entre os soterrados encontravam-se escravos e homens livres. Carrinhos, ferramentas, tudo foi soterrado junto às pessoas, a comoção na cidade foi grande tendo várias pessoas corrido a socorrer os acidentados⁴⁷. Esta é a primeira menção do trabalho de homens livres e escravos na construção da matriz.

Os problemas com este segundo acidente não eram diferentes dos problemas da primeira tentativa, o alicerce era insuficiente e muito raso para aguentar o peso de uma fachada. Como o alicerce não era levado em consideração, apenas a estrutura da fachada, ele causaria no futuro o terceiro incidente, as fendas nas paredes da fachada gótica de José Villaronga.

Em 1867, Sampaio Peixoto é inocentado da responsabilidade pelo desastre, tendo sido determinado o fato como devido às fortes chuvas e a incapacidade do terreno. O fato de ter sido inocentado e ter procurado retratação na imprensa⁴⁸, porém, não modificou as

⁴⁷ Antônio Carlos Peixoto, Diário de São Paulo, 30 de janeiro de 1866, nº 146.

⁴⁸Retratação de Antônio Carlos Pixoto no Diário de São Paulo:“(…) achando-se a escavação a vinte e oito palmos de profundidade, onde trabalhavam José Pereira, Antônio Arouca Francisco Alves, Bento Gonçalves e seu filho Zacarias, foi percebida pelo primeiro uma fenda na parede externa do alicerce; este gritou aos companheiros que corressem que o perigo era iminente, o que fizeram todos procurando a escada de que se serviam, e, apenas Pereira começou a subir apressadamente a escada, desmoronou a parede externa pilhando as pernas do mesmo, deixando Arouca entre a escada e a parede interna do alicerce, Francisco Alves envolvido até a cabeça, Bento e Zacarias completamente enterrados. Com a terra desmoronada precipitou-se também por lhe faltar apoio a coberta, guincho, trilho, vagão e três trabalhadores que moviam o guincho: João de tal, dous escravos do tenente coronel José Egidio de Sousa Aranha, os espectadores Antônio Barbosa e Luiz Francisco. Verificou-se a catástrofe da qual escapei por um minuto, correram ao lugar do sinistro todos os trabalhadores da matriz e parece que a Providência Divina mandou nesta ocasião o sr. Francisco Krug, que com toda a coragem e intrepidez precipitou-se ao lugar onde se encontravam Arouca e Francisco Alves e trabalhando com todo esforço conseguiu, com muita dificuldade salvar o primeiro, não podendo, apesar de esforços seus e de mais pessoas que então se achavam ali, salvar o segundo que sucumbiu imediatamente. Incontinentemente corri a busca de médicos e o primeiro que encontrei foi o dr. Langaard, que à pedido meu, correu apressadamente ao lugar do sinistro para prestar socorros às vítimas do desastre; comparecem também os médicos drs. Lex e Kupfer que perfeitamente desempenharam os misteres de sua honrada profissão. Os srs. drs. José Bonifácio da Silva Pontes, delegado de polícia e Rodrigo Otavio, Juiz municipal suplente em exercício, que foram dos primeiros a comparecer fizeram o que era possível e muito se devem `a estes cavalheiros. O alarme e confusão do povo eram inexplicáveis e

críticas que receberia dali para frente, determinantes em seu afastamento das obras da matriz. Acidentes como este impactaram na modificação da lei provincial de 1867, que passava a exigir especialista para as construções públicas e templos religiosos. O fato contribuiu para a lenda de que o terreno para a matriz não seria compatível com a obra empreendida, fato desmentido posteriormente pelo engenheiro Cristóvão Bonini.

As plantas de “Bethencourt e Cantarino” foram devolvidas à Câmara de Campinas, em 1872, por José Maria Villaronga, logo após iniciar os trabalhos da matriz, conforme carta enviada em dezembro daquele ano⁴⁹.

A imagem de 1869 (fig.1) é, portanto, condizente com as primeiras providências tomadas por José Maria Villaronga, quando após assumir as obras mandou demolir a casinha que existia na frente da matriz devido à mesma não ser mais necessária⁵⁰. Além disso demonstra o uso de tijolos nas colunas frontais, já existindo neste período a olaria Imperial de Sampaio Peixoto. Supõe-se que foi, justamente, o desastre de 1866 que teria incentivado Sampaio Peixoto a abrir sua olaria⁵¹.

apesar disso notou-se o heroísmo do pedreiro Giacomo Galdino, que ouvindo gemidos debaixo do guincho e madeiras meteu-se a todos os riscos debaixo deste precipício para socorrer os que gemiam. Com sua coragem pôde este homem intrépido salvar o jovem Luiz Francisco e retirar o cadáver de Antônio Barboza, em quanto outros trataram de socorrer os escravos do tenente coronel José Egidio que estavam debaixo das madeiras, telhas, etc., tendo João de tal escapado por ter saltado fora do alcance das telhas quando pressentiu o perigo (...). Aproveito este ensejo para agradecer cordialmente `a todos os meus amigos que me acompanharam na dor que eu experimentei, aos quais sempre serei grato; e à todos os trabalhadores desta Matriz que tanto se distinguiram nesse momento de dôr e aflição. (...) Alguns indivíduos levianos e inconsiderados tomaram `a seu cargo desacreditar-me na opinião pública, inculcando que o desastre foi devido `a minha inépcia e que eu desanimado por tão funesto acontecimento ia abandonar a administração da Matriz. Declaro `a essas pessoas que se não tenho uma inteligência robusta e cultivada, coube-me ao menos por sorte muita força de vontade, e o bom senso necessário para chamar, como já o tenho feito, homens habilitados para me auxiliar com suas luzes na segurança e beleza da grande obra de que me incumbi; e que jamais darei ouvidos `as vozes daqueles que ‘sem nada saber em tudo se intrometem’. Ao público sensato afirmo que enquanto merecer a confiança da ilustrada corporação que me colocou na administração desta obra, e tiver em mim um pouco de alento, nunca abandonarei o intento de dar a esta cidade um templo em tudo digno da sua futura grandeza”. PEIXOTO, Antônio Carlos de Sampaio. *Diário de São Paulo*. 30 de janeiro de 1866, número 146

⁴⁹ Carta de José Maria Villaronga à Câmara de Campinas em dezembro de 1872. Gaveta 02, arquivo 01, acervo do MAC. Após pesquisas estas plantas não foram encontradas nos arquivos públicos.

⁵⁰ Carta de José Maria Villaronga à Câmara Municipal informando que já havia iniciado a obra. Gaveta 02, Arquivo 01. Museu Arquidiocesano de Campinas.

⁵¹ Ob.cit.44

Antônio Carlos Sampaio Peixoto deixou a administração das obras da Matriz em 1867. Foi responsável pela contratação do entalhador Bernardino de Sena e por ter procurado, no Rio de Janeiro e na Escola de Belas Artes, uma fachada pertinente à Matriz Nova de Campinas.

O desastre, se teve seu caráter funesto, foi também desencadeante para que as construções da província de São Paulo procurassem materiais próprios para as obras e mão de obra técnica, com capacidade para gerir as construções. Os materiais padronizados como o tijolo industrial tiveram sua produção em escala aumentado. Mas o fator mais importante, talvez, tenha sido a penetração dos engenheiros e arquitetos estrangeiros nas cidades de interior, onde antes não conseguiam contratos. Estes especialistas foram importante estímulo para que os comerciantes e fazendeiros, influenciados pelos novos tempos, enviassem seus filhos à Europa a fim de adquirir formação profissional, fato que ocasionaria mudanças na arquitetura paulista e, principalmente, campineira. Em 1883, Ramos de Azevedo, engenheiro e arquiteto, entregaria a matriz pronta à cidade, finalizando anos de desencontros em sua construção.

Rodrigues⁵² conclui que este desastre foi o início de um engendramento para uma arquitetura neoclássica em Campinas, determinado, posteriormente, pela fachada de Cristóvão Bonini.

O arquiteto espanhol José Maria Villaronga, foi o primeiro exemplo da mudança no perfil das construções, representante do primeiro contrato formal assinado com o Diretório das Obras da Matriz.

⁵² Ob. Cit. 44, p.198

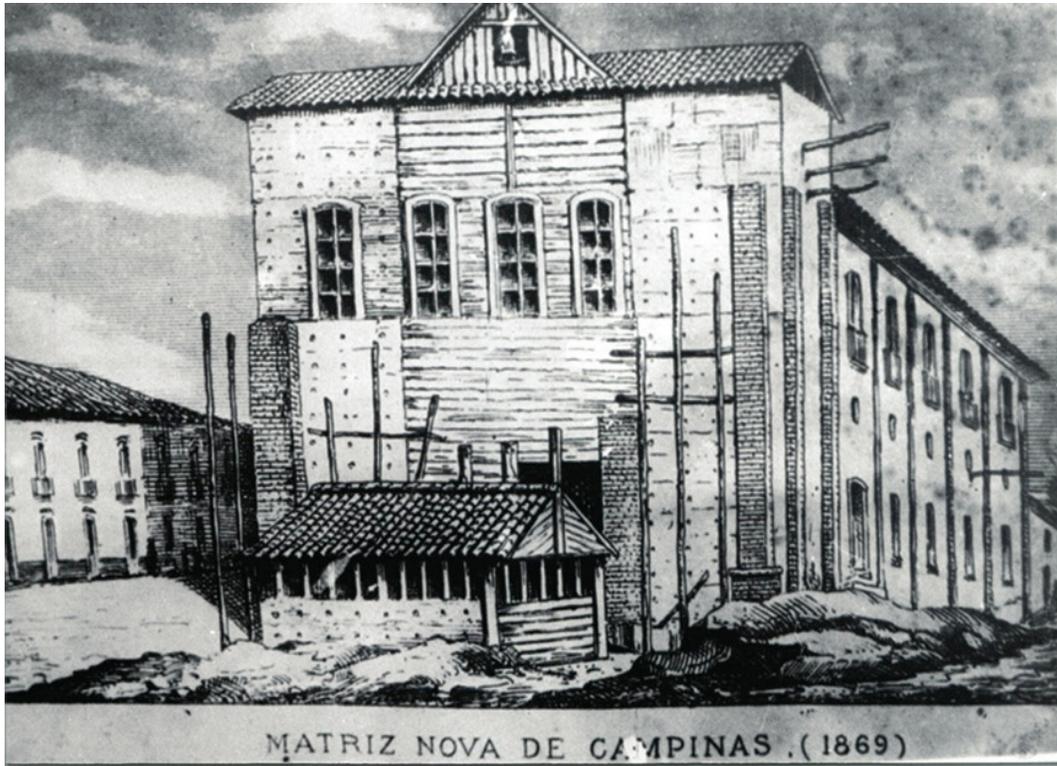


Figura 1: Anônimo. Matriz Nova em 1869. Arquivo digital do Museu da Imagem e do Som de Campinas.

2.4.2 A fachada de Manuel Gonçalves da Silva Cantarino

Muito pouco é possível saber sobre esta terceira fachada para a Catedral de Campinas. Terceira por que, conforme descrito anteriormente, já havia uma fachada desconhecida e a de Bethencourt da Silva.

Manuel Cantarino era português, engenheiro competente e se estivesse acompanhando as obras em 1866, o desastre, é provável, não teria acontecido. Até 1870 foi atuante no interior de São Paulo pois consta ter sido ele o responsável pela nova fachada do teatro São Carlos, atrás da Matriz Nova.

Estava trabalhando na matriz no mesmo período em que trabalhava no teatro pois, em 04 de junho de 1870, Antônio Guimarães pediu autorização à Câmara de Campinas para a transferência do grande sino para a Matriz Nova, autorização que Cantarino já havia concedido⁵³. Entretanto, os engenheiros, neste período, ainda trabalhavam sem contrato, por isso mesmo, não fixavam-se nas obras. Não foi registrada posse de Cantarino no livro de Atas da Câmara de Campinas, também não existe contrato seu com o diretório das obras, sendo portanto, admissível que tenha funcionado como um assessor e por isso não tivesse dado sequência à sua planta.

O único documento encontrado referente ao período deste arquiteto dá a ideia de que seria uma fachada clássica, pois era composta de colunas dóricas, coríntias com acabamento todo em mármore branco, preto e rosa. O vigário Souza e Oliveira envia ao Arquiteto Manuel Gonçalves da Silva Cantarino o seguinte recibo: “Import. 1º orçamento corintho e do 2º dórico da fachada da igreja da Matriz Nova”⁵⁴.

Parece ser procedente este perfil de fachada pois uma carta de Antônio José de Abreu, do Rio de Janeiro, oferece os serviços de mármore dos mesmos marmoristas que haviam acabado de fazer o piso completo da Alfândega do Rio de Janeiro. Seriam fornecidas amostras de todos os mármore sem custo algum para a Matriz, todos os ornamentos, capitéis, colunas e detalhes seriam feitos exatamente conforme planta. “No

⁵³ José de Castro Mendes. *Efemérides Campinas*. Campinas: Ed.Palmeiras, 1963.

⁵⁴ Recibo pago ao sr. Manuel G. Da S. Cantarino em 04 de dezembro de 1871, valor de 200\$000. Gaveta 02, Arquivo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

caso que V.Excia tenha de mandar as plantas pode dirigir-se aos fabricantes rua da Quitanda, nº 50⁵⁵.

Mas, por motivo não identificado, a construção e a fachada ficariam novamente paradas até o contrato assinado com Airosa, Villaronga & Cia em outubro de 1872.

⁵⁵ Carta de Francisco José de Abreu ao vigário Souza e Oliveira querendo participar do acabamento externo da fachada, oferecendo o serviço de fabricantes de mármore do Rio de Janeiro. Gaveta 02, Arquivo 01, Museu Arquiocesano de Campinas. Esta carta foi enviada em 30 de janeiro de 1871.

2.4.3 A fachada gótica de José Maria Villaronga y Panellas

José Maria Villaronga representa o primeiro arquiteto estrangeiro a trabalhar para a Matriz Nova de Campinas com contrato, um caso de erro político que redundaria na demolição da fachada “gótica”, prevista pelo arquiteto em planta de 1872.

Sua sede, embora realizasse trabalhos pelo interior do país, era o Rio de Janeiro, conforme descrito nas correspondências entre a Câmara de Campinas e o arquiteto.

A Câmara procurava novo empreiteiro para as obras da fachada em 1871. Para o projeto um edital foi colocado no jornal do Comércio do Rio de Janeiro e de Santos.

Rodrigues⁵⁶ indagou sobre o concurso para a construção da nova fachada “Mas, que planta é essa? A de Bethencourt? Um projeto de outro arquiteto?”. Conforme descrito, foi aberto concurso com a planta de Bethencourt-Cantarino, que seria a última, mas foi vencido o concurso por uma planta totalmente nova, a planta gótica de José Maria Villaronga.

Em maio de 1872, Villaronga envia, com mais dois concorrentes, um projeto de fachada, como ele determina na correspondência, uma fachada gótica⁵⁷. Seu projeto, pelo valor e pelo estilo imponente oferecido, foi o escolhido pelos membros da Câmara de Campinas. Por este projeto José Maria Villaronga recebeu 400\$000 rs (fig. 02).

Apesar de tratado pelo arquiteto como “gótico”, o estilo desenvolvido por Villaronga poderia receber o termo usado por Lima⁵⁸ de “falso gótico”.

O aspecto da fachada é mural, sem reentrâncias, com formas geométricas bem definidas. No centro existe um frontão clássico que contrasta com as janelas de acabamento ogival. As características que lembram o gótico ficam por conta das torres pontudas, dos pináculos, mas novamente contrastados com as clássicas estátuas dos evangelistas no pavimento superior. O ritmo das janelas e dos portais no primeiro pavimento é constante, intercalado apenas por colunatas, também de ritmo constante. O

⁵⁶ Ob. Cit. 44, p.201.

⁵⁷ Carta da Câmara de Campinas confirmando o contrato e planta com o sr. José Villaronga, Ayrosa & Cia em maio de 1872, valor recebido pela planta 400 reis. Gaveta 02, Arquivo 01, Museu Arquidiocesano de Campinas. Gazeta de Campinas,

⁵⁸ Roberto P. T. Lima. *A cidade racional*. Amparo, Campinas: Unicamp, 1998, p. 265

acabamento triangular entre o primeiro e o segundo pavimento lembra uma outra forma de frontão. Fazendo o traçado da ponta da torre superior até a base do segundo pavimento é possível novamente encontrar uma forma geométrica bem definida triangular. As formas geométricas equilibradas clássicas foram mantidas, apesar dos itens decorativos góticos.

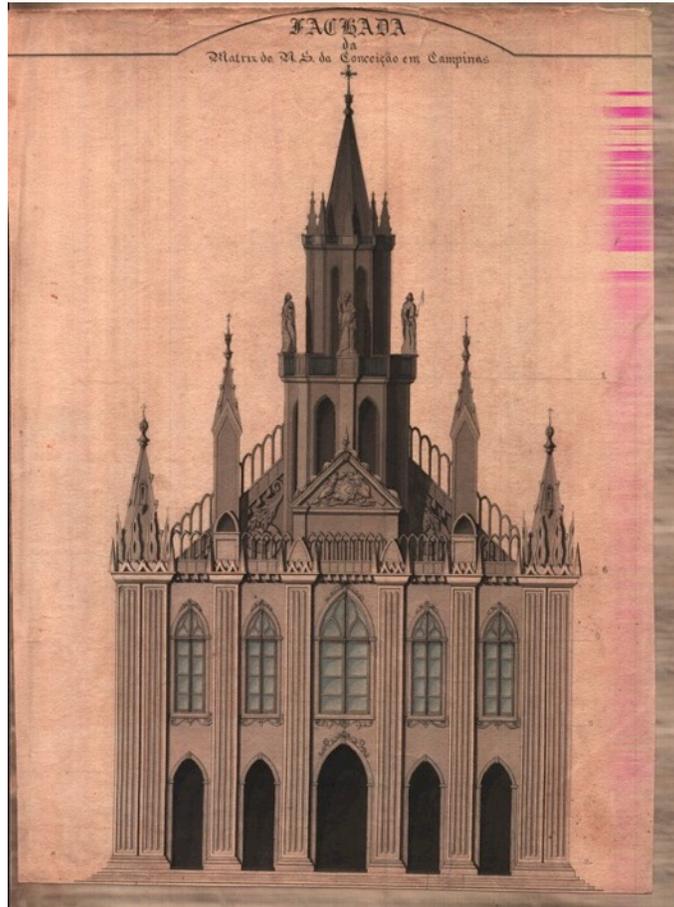


Figura 2: Planta de José Maria Villaronga, 1872. Refeita por Antônio Limpo de Abreu em 1874. Arquivo Ramos de Azevedo, FAU-USP.

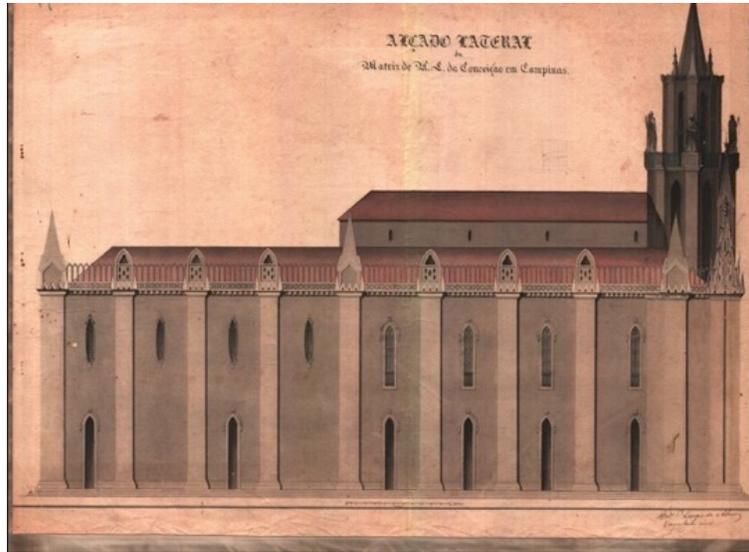


Figura 3: Antônio Limpo de Abreu. Planta lateral da Matriz Nova, 1874. Arquivo Ramos de Azevedo FAU-USP.

O contrato entre as partes foi firmado em 05 de maio de 1872⁵⁹. A fim de baratear o custo da obra a Câmara achou por bem, determinar a construção apenas da base da rua para cima, não tendo os empreiteiros que construir os alicerces. Segundo a Câmara, os alicerces haviam sido muito bem feitos pela gestão anterior. O contrato, em seu art.1º, dizia que seriam demolidas as laterais já prontas (feitas na gestão do Sampainho) até a altura do alicerces, que estavam prontos. Também seria demolida a taipa até a altura da primeira pilastra, pois estava em má situação.

O art.3º previa, após a demolição, a abertura de caixas com 2,6 metros de profundidade para a colocação de estacas e amarrações, as estacas teriam 6,6 x 0,3 metros, a fim de garantir a segurança do edifício. O art.14º afirmava que após reconstruírem a base, sobre os alicerces laterais, seria verificado os alicerces do interior e da frente.

O serviço propriamente dito começou em 11 de novembro 1872, mas, por motivos difíceis de explicar, em janeiro de 1873, o engenheiro necessita enviar nova comunicação à Câmara, esta parecia ainda não estar informada dos trabalhos que estavam prontos na

⁵⁹ Contrato de José Maria Villaronga, arquivado na gaveta 02, arquivo 01 do Museu Arquidiocesano de Campinas, valor da obra 158:000\$000. Menção à data no processo do Centro de Memória da Unicamp, com o nome de José Maria Villaronga.

matriz⁶⁰. Em 5 de novembro de 1872, Villaronga colocou anúncio na Gazeta de Campinas, solicitando “artistas e serventes” que quisessem trabalhar na obra. A empresa de Villaronga e os trabalhadores ficariam sediados na própria matriz em obras⁶¹, assim os trabalhos iniciaram-se em 15 de dezembro de 1872.

Tudo seguia conforme o programado, a fachada seguia a planta, o que já gerava frutos à Villaronga e novamente colocava a matriz de Campinas na liderança do interesse imperial por sua arquitetura.

Foi nomeado um engenheiro fiscal para acompanhar as obras de Villaronga, José Américo dos Santos, engenheiro formado e funcionário da Câmara. No primeiro semestre de 1873, Villaronga solicitou o pagamento da primeira parcela do contrato, pois havia cumprido com a primeira parte do contrato, a demolição das laterais antigas e a verificação dos alicerces. Justamente nesta época, informou à Câmara que deveria haver vistoria nos alicerces antigos, pois os mesmos não pareciam ter condições de aguentar a construção. Pedido rejeitado pela Câmara, que reafirmou a firmeza dos alicerces⁶². José Américo autorizou o pagamento à Villaronga devido a obra estava à contento.

No segundo semestre Villaronga solicitou o segundo pagamento, havia cumprido com a segunda etapa do contrato, fato atestado novamente pelo Engenheiro fiscal

“ estando já pronta uma parte proporcionalmente à segunda etapa, venho por isso impretar de V. S^{as} a bondade de ouvido o Illustrado Engenheiro fiscal ordene que esta prestação me seja entregue.”⁶³

A terceira parcela foi solicitada no final do ano de 1873, a cantaria encomendada havia chegado e o arquiteto precisava adquirir os tijolos para a construção. A construção de Villaronga já era baseada no uso de tijolos.

⁶⁰ Carta de 03 de Janeiro de 1873, informando à Câmara que as obras já estavam iniciadas, os empreiteiros precisavam de tijolos e uma vistoria, Gaveta 02, Arquivo 01. Museu Arquidiocesano de Campinas.

⁶¹ Gazeta de Campinas, 5 de novembro de 1872. N° 308, pag.3. Arquivo Biblioteca Edgard Leuenroth-Ifch. Unicamp.

⁶² Carta de José Maria Villaronga à Câmara de Campinas de 1873. Gaveta 02, Arquivo 01 do Museu Arquidiocesano de Campinas.

⁶³ Carta II de José Maria Villaronga à Câmara de Campinas solicitando o segundo pagamento. Gaveta 02, Arquivo 01, Museu Arquidiocesano de Campinas.

Seus trabalhos iam em tão bom andamento, que a Câmara o contratou para outras atividades como: a lavagem e limpeza dos quadros de Claude Barandier⁶⁴ e a reforma da ponte do córrego Barbosa na estrada de Mogi Mirim⁶⁵.

Os problemas com o alicerce tornaram-se graves e em 14 de janeiro de 1874, Villaronga solicitou ao engenheiro fiscal autorização para maiores gastos com a amarração das paredes. Ele já havia chegado à altura dos arcos das janelas e haviam rachaduras grandes formadas. O engenheiro, porém, informou à Câmara que as rachaduras não tinham importância, eram apenas acomodação de material, havia passado o prumo pelas pilastras tendo pouca variação, entretanto, pediu mais tempo para analisar os ferros necessários. O fato é que, desde novembro de 1873, Villaronga informava ao engenheiro fiscal sobre os alicerces ruins, sobre a necessidade da amarração e sobre as rachaduras. Tratado sem a devida importância pelo engenheiro, pela Câmara e pelo diretório, as rachaduras avançaram, fazendo com as laterais pendessem para os casarões à volta da matriz⁶⁶.

Perdeu-se muito tempo com a discussão sobre os perigos da fachada que ameaçava desabar, até abril de 1874 permaneciam os pedidos de explicações aos empreiteiros que se justificavam sempre da mesma maneira.

Enquanto aguardava parecer sobre os alicerces o arquiteto interrompeu a construção e executou outras obras, a exemplo, pintou, em 04 de junho de 1874, o novo pano do cenário para o teatro São Carlos, um tema caro aos campineiros, a representação de O Guarani, de Carlos Gomes⁶⁷.

⁶⁴ Villaronga recebeu para refazer as escadas de madeira e tijolos e limpar os quadros de Barandier, assim como colocá-los no lugar a quantia de 50\$000, pagos com recibo em 7 de agosto de 1873. Gaveta 02, Arquivo 01. Museu Arquidiocesano de Campinas. O artista também pintou o quadro de Dom Lino Deodato, em sua primeira visita à matriz em 1873, a pintura foi feita tendo como modelo uma fotografia de Dom Lino e o quadro ficou pendurado no Consistório da Matriz Nova durante a visita. Infelizmente, este quadro não se encontra mais na Catedral ou no Museu Arquidiocesano.

⁶⁵ Mandou-se por parecer da mesma comissão remeter ao procurador da Câmara a planta da reforma da estrada de Mogy-Mirim junto ao córrego Barbosa, cujos concertos se vão contractar com Villaronga & C.” Publicado na Gazeta de Campinas, 12 de abril de 1874, nº 449. Arquivo Bibl.Edgard Leuenroth Ifch-Unicamp.

⁶⁶ Gazeta de Campinas, anno X, de 11 de janeiro de 1873. Arquivo microfilmado Biblioteca Edgard Leuenroth-Ifch Unicamp.

⁶⁷ O nosso theatro vae obter um novo e importante melhoramento; é um lindo pano de boca ultimamente acabado pelo insigne artista, já por tantos títulos applaudido, sr. José Maria Villaronga. Representa uma das scenas da ópera-II

As rachaduras aumentavam, assim como o perigo, o engenheiro fiscal continuou a afirmar que as fendas não eram causadas pelo trabalho de Villaronga, e sim pelos alicerces insuficientes. As vigas laterais reforçadas por Villaronga não apresentavam problemas, as vigas internas feitas por ele, igualmente não apresentavam problemas, o defeito era mesmo da gestão anterior. O engenheiro, por precaução, consultou antigos trabalhadores da matriz que informaram haver apenas a profundidade de 0,55 metros em alguns locais do alicerce. Ou seja, as fortes de chuvas que empossavam água nas escavações de terra ao redor da matriz, e mais o alicerce insuficiente, fizeram com que as janelas começassem a abrir antes mesmo que o arco ogival ficasse pronto⁶⁸.

Villaronga afirmava ser necessário amarrar novamente as paredes, demolir um pedaço das taipas e reforçá-las, assim como escavar à volta do alicerce fortalecendo-o. A Câmara, duvidando de Villaronga e do engenheiro fiscal, pede a revisão de engenheiros do Rio de Janeiro. Os engenheiros militares João de Souza Mello e Alvim e Antônio Paulino Limpo de Abreu fizeram uma vistoria na Matriz Nova com laudo publicado na Gazeta de Campinas⁶⁹. Após longa vistoria nas obras, concluíram que o alicerce insuficiente era o culpado pelo incidente. A planta de Villaronga precisava de pequenos ajustes apenas quanto à algumas dimensões e o uso de outro tipo de madeira. No geral não era necessário a demolição da obra começada, apenas amarração das pilastras, melhoria nos alicerces e nas taipas que haviam ruído. Estes engenheiros chegaram a oferecer também orçamento para terminar a obra no valor de 59:492\$029⁷⁰. Este orçamento seria apenas para corrigir as falhas apresentadas tendo de ser acrescentado um outro valor pelo término das fachadas: frontal e laterais. O diretório achou por bem demolir a obra começada em virtude do custo, e também por isso, renovar o contrato com Villaronga, que se comprometia à demolição sem custo, cobrando apenas pela fachada nova.

Guarany, de nosso festejado maestro Carlos Gomes, é por isso uma comemoração patriota de alta valia. Publicado na Gazeta de Campinas, 4/06/1874, nº 464, pag.3.

⁶⁸ Gazeta de Campinas, 14/3/1874, nº 442, pag.3. Arquivo Biblioteca Edgard Leuenroth Ifch-Unicamp, microfilmado.

⁶⁹ Gazeta de Campinas, 17/4/1874, s/nº pag.3. Arquivo Biblioteca Edgard Leuenroth Ifch-Unicamp, microfilme com problema na parte do número.

⁷⁰ Gazeta de Campinas, 16 de junho de 1874, nº475. Ob. Cit.145.

Novamente respondendo a uma questão proposta por Rodrigues⁷¹ sobre os motivos que levaram Limpo Abreu a assinar a planta encontrada, o fato se explica assim: Limpo Abreu precisou revisar as plantas de Villaronga, fez pequenas alterações mas não mudou a fachada

(...)ficando de poder oferecer a vv.ss em um plano regular o meio de concluí-las sem defeito, aproveitando da porção realizada a mais valiosa. (...) a planta que apresentamos da matriz vae corrigindo os erros de construção que encontramos nas obras.”⁷²

Ou seja, Limpo Abreu corrigia os erros de construção não mudando a fachada, oferecia a planta da lateral (fig. 3) e do fundo, todas condizentes com a fachada empreendida,

(...) pretendemos oferecer a vv.ss. os desenhos das fachadas lateraes e do fundo da matriz para servirem de modello para a conclusão da obra de harmonia com **o estylo, em que foi delineada a fachada da frente**” (grifo nosso)⁷³.

Foi abolido, no projeto de Limpo Abreu, a colocação do relógio, proposto no contrato por Villaronga⁷⁴. Deveriam ser feitos trabalhos de fundações na matriz, que não atrapalhassem a parte já construída “não excedente para isso buracos com mais de um metro”⁷⁵.

A fachada lateral foi oferecida em harmonia com a fachada frontal proposta por Villaronga, confirmando que o projeto conhecido da fachada frontal gótica é mesmo de José Maria Villaronga.

Em 08 de outubro de 1874, a Câmara autoriza a completa demolição da fachada iniciada, com o refazimento do alicerce⁷⁶. Recontratado, o arquiteto se compromete a demolir a fachada começada sem custo algum, refazendo, onde necessário, o alicerce. O

⁷¹ Ob. Cit 44, p.203

⁷² Ob.cit. 69

⁷³ Ob. Cit 69.

⁷⁴ O laudo completo dos engenheiros militares do Rio de Janeiro se encontra arquivado na gaveta 02, arquivo 01. Acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

⁷⁵ Ob. Cit. 69

⁷⁶ Gazeta de Campinas, 11/10/1874. Nº 499, pag.1. Arquivo Biblioteca Edgard Leuenroth Ifch-Unicamp, microfilmado.

preço deste novo contrato seria de 158:000\$000, com os materiais⁷⁷. Foi estipulada neste novo contrato, além dos itens mencionados acima, uma multa de 20:000\$ por rescisão de qualquer uma das partes sem motivo maior.

Dando andamento aos trabalhos, o diretório solicitou Roberto Normaton para fiscal de obras, pedido aceito pela Câmara. Normaton que até então, quando consultado, havia confirmado que o problema era os alicerces antigos, após assumir o cargo, pago pela Câmara, muda seu laudo, afirmando que haviam erros de cálculos nas plantas de Villaronga, que a obra nunca ficaria estável e que o arquiteto não era competente para a função⁷⁸. A esta altura as plantas já não eram mais apenas de Villaronga, haviam sido revisadas por engenheiros militares. Os interesses deste engenheiro poderiam ser outros, com a saída de Villaronga, ele torna-se responsável técnico pela construção da fachada, elaborando uma nova planta da qual pretendia cobrar 2 contos de reis, planta que não foi aceita e não foi paga.

Villaronga havia recebido as quatro parcelas do primeiro contrato, por ter entregue a obra conforme empreita estabelecida, sendo o alicerce um problema precedente. A recontração ocorreu oficialmente pelo diretório em 08 de Outubro de 1874,

O directorio das obras da matriz-nova contratou no 08 do corrente com os actuais empreiteiros do frontispício a demolição e reconstrucção das partes afectadas de ruina, obrigando-se ditos empreiteiros a concluírem os trabalhos com toda a solidez e bom gosto, de acordo com o excellent plano já adoptado antes cujo risco era devido ao sr. Villaronga.⁷⁹

Apesar do novo contrato assinado e do início imediato das obras de demolição e reconstrução, um acontecimento político alterou o andamento das obras. O partido conservador assumiu a gestão da Câmara, e eram membros do diretório atual das obras os conhecidos liberais, Francisco Quirino dos Santos e Francisco Glicério.

⁷⁷ Alteração contrato Villaronga com a Câmara de Campinas, fl capa, fl.01 a 10. Gaveta 02, Arquivo 01. Arquivo Museu Arquidiocesano de Campinas.

⁷⁸ Laudo de Roberto Normaton, fl.01 e 02, Gaveta 02, Arquivo 01, Museu Arquidiocesano de Campinas.

⁷⁹ Matriz-Nova comunicado publicado na Gazeta de Campinas, 08/10/1874, n°499 pag.2.

Antes mesmo que Villaronga recomeçasse o segundo contrato, reconstruindo sua fachada gótica, a Câmara de Campinas decreta a rescisão do contrato e a demissão do arquiteto. Determina ainda a responsabilização dos diretores das obras da matriz, que haviam assinado, segundo eles, um contrato ilegal em 08 de outubro com o engenheiro, sem a aprovação da câmara. Os empreiteiros Faria, Ayrosa e Villaronga deveriam devolver a quantia de 23:000\$, já recebido para o reinício das obras⁸⁰.

Numa atitude arbitrária, a Câmara dissolveu toda a diretoria das obras da matriz, baseando-se novamente na ilegalidade dos contratos firmados. Fato que causou uma grande comoção na cidade. Os membros demitidos se dirigiram à câmara de Campinas, subiram em palanques e fizeram longos discursos, foram defendidos por Campos Salles, que havia votado contra a demissão do diretório⁸¹. Campos Salles se tornaria o terceiro presidente republicano do Brasil⁸².

A base para a demissão da diretoria e a rescisão do arquiteto foi puramente política e muito mal embasada, a prerrogativa sobre os contratos com artistas, engenheiros e operários para as obras da matriz era do Diretório da Matriz. Fazia parte do estatuto de formação do diretório, em seu art.1º, a prerrogativa sobre os contratos⁸³. A Câmara não poderia ter rescindido um contrato assinado pelo diretório, tendo demonstrado apenas imposição de autoridade, imposição esta, no entanto, que custou caro pois abriu brechas legais para um processo judicial.

Os empreiteiros Villaronga e Cia entraram com um processo por perdas e danos, não somente não devolvendo a primeira parcela, como exigindo o valor do contrato na justiça⁸⁴. Processo aberto em 4 de novembro de 1874, por Francisco Quirino dos Santos. Advogado e procurador de Villaronga, recém demitido do diretório, Quirino dos Santos tinha razões extras para dedicar-se ao processo.

O juiz deliberou por um novo laudo feito nas obras paradas, a fim de analisar a verdadeira causa da ruína, foi chamado o mesmo engenheiro Roberto Normaton para o laudo. Porém, no processo, após laudo minucioso, Roberto Normaton reafirma a

⁸⁰ Gazeta de Campinas, 25/6/1875, nº 576, pag.1. Arquivo microfilmado Biblioteca Edgard Leuenroth Ifch-Unicamp.

⁸¹ Discursos e debates sobre a dissolução do Diretório da Matriz publicados na Gazeta de Campinas. Ob. Cit. 82

⁸² Gazeta de Campinas, 19/11/1874. Nº 510, pag.1. Arquivo microfilmado Biblioteca Edgard Leuenroth Ifch, Unicamp.

⁸³ Gazeta de Campinas, Estatutos do diretório, §1º, título 1. Publicado 24 de outubro de 1874, nº 503, pag.1.

⁸⁴ Gazeta de Campinas, 8/11/1874. Nº507, pag.2. Ob. Cit.144.

inocência de Villaronga, os problemas eram mesmo os alicerces antigos da matriz, que não haviam sido bem feitos e ofereciam perigo para as casas ao redor da mesma. Villaronga solicitou ao juiz a venda dos materiais comprados para as obras, que estavam estragando e sendo roubados, em 23 de setembro de 1875. O perito Normaton concluiu seu laudo em 31 de maio de 1876⁸⁵.

Logo em 20 de fevereiro de 1877, o juiz Municipal da cidade de Campinas determina o ganho de causa e a inocência de José Maria Villaronga e Cia, determinando não somente o pagamento dos materiais pela Câmara, mas também o valor total do contrato de 158:000\$000 e mais a multa de 20:000\$, determinada na alteração contratual⁸⁶.

A fachada de Villaronga não era desprovida de audácia para a arquitetura religiosa praticada no Brasil, em uma visita do Conde D’Eu à Campinas em 25 de outubro de 1874, o conde diz “dando a opinião, aceita no conceito geral, de vir aquelle monumento a ser o primeiro em seu gênero no país, se se executar o magnífico plano de sua conclusão”⁸⁷.

Villaronga, ao encerrar seu contrato com a Matriz Nova, havia deixado sólidas vigas, externa e internamente, preparadas para as futuras paredes de tijolos. Trabalho, na sua maior parte, que não apresentava nenhum problema técnico. O próximo engenheiro Cristóvão Bonini lamentaria muito, na imprensa de Campinas, todo o material e trabalho desperdiçados do arquiteto anterior.

Após este episódio com a matriz de Campinas, Villaronga estabeleceu-se em São Paulo, na rua do Ouvidor, pintando retratos a partir de fotografias variadas, pintando ou restaurando quadros, porcelanas, esculturas e espelhos⁸⁸.

Segundo Concepcion Valverde⁸⁹ Villaronga havia se estabelecido no Brasil primeiramente como pintor. Suas primeiras encomendas foram pinturas parietais nas

⁸⁵ Processo 04531, ano 1875, Ofício 1, Cx 220. Arquivo Histórico Centro Memória Unicamp.

⁸⁶ Ob.cit.85

⁸⁷ Comentário publicado na Gazeta de Campinas, 25/10/1874. N°503, pag.3. Arquivo microfilmado Biblioteca Edgard Leuenroth Ifch Unicamp.

⁸⁸ Ob. Cit. 89, p.654

⁸⁹ Maria Concepción Valverde. *Por tierras de los “Barones del Cafe”: los camións brasileños de un pintor catalán: José Maria Villaronga*

fazendas de café no Bananal, Fazendas Valim e Rialto. Após estabelecido como pintor e restaurador começou a praticar a atividade de arquiteto.

2.4.4 Cristoforo Bonini e a fachada atual da Matriz de Campinas

A passagem de Cristóvão Bonini pela Matriz Nova de Campinas criou alguns mitos ao longo do tempo, que merecem esclarecimentos no que diz respeito à pessoa do engenheiro Bonini e sua saída da cidade. Os problemas que redundaram na rescisão de seu contrato, em 1879, foram vários, no cerne dos problemas motivos que pouco ou nada tinham a ver com seu trabalho.

O primeiro mito é mencionado por Rodrigues⁹⁰ e Jolumá Britto⁹¹, onde questiona-se a chegada de Bonini à Campinas para cuidar das obras de empresa de Villaronga & Cia. Bonini jamais cuidou das obras de Villaronga, o arquiteto espanhol ficou em Campinas até a palavra final da Câmara sobre a descontinuidade de seu contrato.

O fato é comprovado também por um libelo movido pelo Sr. José Antônio Coelho contra Cristóvão Bonini em 20 de fevereiro de 1878⁹². Neste libelo Coelho acusa Bonini de ter adquirido artigos de primeira necessidade em seu estabelecimento, de 1872 a 1876, e não os ter pago, sendo necessário entrar com uma ação.

O advogado da vítima era Manuel Ferraz de Campos Salles. Foram apresentadas cartas⁹³ no processo, referentes ao não pagamento das contas, em 29 de dezembro de 1876. Bonini afirmou ser empreiteiro de uma parte da Cia Sorocabana, havia comprado os gêneros para os funcionários, não sendo o consumidor das mesmas. Os insumos acusados no processo de não pagamento eram: fumo, bebidas, fubá, entre outros. Se era empreiteiro da Cia Sorocabana conforme afirmava, não poderia estar trabalhando no mesmo período com a Matriz Nova. Durante o processo, Bonini não mencionou o nome da Matriz Nova. Em 1880, Dom Pedro II assina o encerramento do processo, dando ganho de causa ao comerciante e obrigando Bonini a um pagamento de 1:586\$000 rs. Pelo processo, seu desenrolar e as consequências percebe-se que Bonini já vivia em Campinas.

⁹⁰ Ob. Cit.44, p. 209

⁹¹ Jolumá Britto. *História da Cidade de Campinas*. Campinas: Saraiva, 1956, v.5

⁹² Libelo judicial arquivado 1878, gerou um processo nº 926. Arquivo Histórico do Centro de Memória da Unicamp.

⁹³ O valor da dívida principal apresentada em 1876 foi de 1:108\$770 reis. Foi o primeiro problema judicial contra o arquiteto, antes mesmo de se tornar administrador das obras da matriz no final de 1876. Arquivo Histórico do Centro de Memória da Unicamp. Ob.cit. 92

Antes do início do contrato de Bonini como empreiteiro na Matriz Nova, alguns fatos ocorridos merecem destaque, pois, viriam a intervir no futuro. Como relatado anteriormente, corria um processo contra a câmara, ganho por Villaronga & Cia, o valor deste processo seria o de uma fachada completa, 158 contos de reis. Uma despesa considerável no caixa do Diretório e da Câmara, sendo que houveram ainda despesas com advogados e processo.

Francisco Quirino dos Santos, representando uma população cansada de tantos impostos para a construção de um templo cuja obra era regida de maneira política e não administrativa, elabora uma petição à Assembleia Provincial, assinada por vários cidadãos, pedindo a extinção da obrigação do Imposto sobre a Matriz Nova, em 1876. Eram vários os motivos para a petição, citando um, a demissão do diretório ocorrida em 1874, quando haviam acabado de sanar um grande déficit da gestão anterior

Este directorio, depois de haver pago um valor grande que a antiga direcção lhe havia deixado quando foram suspensos os serviços no anno de, contractou e ia dando cabo da factura levando a cabo o frontispício do magestoso templo⁹⁴, (...) estamos em Março de 1876 e nenhuma pedra ainda foi movida a beneficio da cerebre e incantada construção, (...) A coragem de facto sobra; o que nos falta, repetimos, é a paciência!

Um outro fator veio a complicar a delicada situação da construção da matriz, a Câmara e o novo Diretório, a quem ela deu posse em 1876, haviam decidido aplicar os mais de 70 contos de reis que existiam no caixa da matriz no Banco Mauá e Cia. O Banco Mauá decretou falência em 1875, pedindo moratória de três anos, tendo de vender muitas de suas empresas ao capital estrangeiro. Estando em moratória não seriam obrigados a pagar juros a nenhum correntista. Na verdade a falência do Banco Mauá para a Matriz foi ainda mais impactante, pois, não foram pagos o principal e os juros.

A Câmara Municipal ordenou ou consentiu que seu novo directorio desse em conta corrente ao Banco Mauá & Cia a enorme somma de 70 e tantos contos de réis, como verão VV.Excs do documento que juntamos a esta⁹⁵.

⁹⁴ Francisco Quirino dos Santos, publicado na Gazeta de Campinas, 29 de março de 1876, nº 710.

⁹⁵ Ob. Cit.94

O estatuto do diretório não previa a possibilidade de aplicação do imposto arrecadado para a Matriz nova, o imposto deveria ser gasto apenas na conclusão da fachada e da igreja. Estes argumentos garantiram o direito da petição à Assembleia Provincial, elaborada por Quirino dos Santos. Já estavam prontos em 1876 a Santa Casa de Misericórdia e o Colégio Culto a Ciência, em tempo muito menor e feitos com boa gestão, e a matriz de Campinas não mostrava futuro, passando a ser debochadamente chamada de “eterna Matriz Nova”⁹⁶.

Pelos anos de 1876 havia uma mudança política em Campinas, o partido antes chamado Liberal, agora se posicionava, mesmo que clandestinamente, com o nome de Republicano. Mas este Republicano não era mais aquele membro que se dedicava aos cargos civis e sim um partido que opunha-se à Monarquia no Brasil. Francisco Quirino dos Santos e seus irmãos; Manuel Ferraz de Campos Salles e Francisco Glicério eram alguns dos nomes que claramente opunham-se à monarquia.

Era uma classe de pessoas cultas e formadas, para quem os títulos de nobreza aplicados aos Barões do Café não satisfazia mais, para este novo cidadão, um burguês culto, havia a necessidade da igualdade de direitos entre todos. Igualdade que não se resumia à títulos ou dinheiro, mas liberdade de ter e frequentar seu próprio culto religioso. Igualdade quanto à promoção para cargos públicos por mérito, liberdade de expressar-se. Como explicar a tão almejada imigração alemã, inglesa e americana em um país que impunha o catolicismo a todos?⁹⁷

Foi esta nova veia republicana mais um dos motivos dos conflitos ocorridos na cidade. Bonini foi eleito pelo diretório novo, majoritariamente de conservadores, empossado após a dissolução do diretório a que pertenciam os liberais, portanto, antes mesmo de começar já tinha empecilhos políticos à sua administração.

Campinas seria uma das primeiras cidades do interior da província a receber uma igreja protestante, sendo que a colônia alemã em Campinas para a visita de 1876 de D.

⁹⁶ Ob.cit. 94

⁹⁷ Em um primeiro momento estes republicanos se reuniam em uma loja chamada Regeneração I, depois II e por fim Regeneração III, eram reuniões ocultas e semanais, realizadas entre os seletos membros republicanos, não aberta ao público, somente os membros podiam participar. Reuniões publicadas na Gazeta de Campinas.

Pedro II era de mais de 100 pessoas⁹⁸. Era difícil explicar à esta população protestante porque tinha que contribuir para um monumento católico, sob a forma de um imposto obrigatório. Por todas estas questões, não foi a pessoa Cristóvão Bonini o problema que redundou na rescisão de seu contrato, mas tudo que sua posse representou no momento delicado em que chegou à cidade.

Talvez a repercussão da petição dos moradores de Campinas à Assembleia Provincial tenha feito com que o diretório das obras e a câmara se movessem, no intento de não perder a arrecadação obrigatória do imposto. De fato o imposto não foi abolido e a cidade toda continuou a contribuir com o mesmo, tendo os responsáveis de mostrar serviço à população.

Em 10 de maio de 1876 iniciaram-se as obras de demolição do rancho que havia enfrente à matriz e a demolição das laterais. Mal havia iniciado a demolição, Bento Quirino se posiciona contra a assinatura de outro contrato com o engenheiro Bonini, uma vez que o julgamento final no caso Villaronga ainda não havia acabado⁹⁹,

“se estivesse presente votaria contra o contracto da Matriz Nova, feito com o engenheiro Bonini, por não ter sido ainda julgada por sentença a revisão do 1º contrato com Villaronga & Cia”¹⁰⁰.

Bento Quirino estava certo pois, o julgamento de Villaronga e mais a moratória do Banco Mauá deixaram o caixa da matriz vulnerável, não sobrando verba suficiente para a construção. Durante o segundo semestre de 1876, só seria mesmo possível à Bonini demolir o necessário e retirar os entulhos da obra, sem que houvessem materiais para o trabalho.

A pedra fundamental só foi colocada em 11 de novembro de 1876, conforme relatório enviado por Bonini à Comissão das Obras¹⁰¹.

⁹⁸ Comemorações para a visita de D. Pedro II, Gazeta de Campinas, s/d, Arquivo microfilmado Biblioteca Edgard Leuenroth Ifch Unicamp.

⁹⁹ Sessão da Câmara, Gazeta de Campinas de 11 de junho de 1876, nº 767.

¹⁰⁰ Ob. Cit. 94.

¹⁰¹ Carta enviada pelo engenheiro Bonini à Comissão das Obras da Matriz, 11 de novembro de 1876. Gaveta 02, arquivo 01 do MAC.

Cabe aqui responder à outra grande dúvida sobre a fachada da Catedral de Campinas, quem a teria feito e quem seria seu proprietário. A fachada atual foi proposta pelo próprio engenheiro Bonini, em suas negociações iniciais com o diretório da matriz¹⁰², “A construção do frontispício seguindo o plano organizado pelo mesmo Engenheiro e aprovado pelo Directório o qual foi rubricado pelo presidente do Directório, engenheiro e por tabelião”¹⁰³.

Bonini propôs sua fachada dentro da estrutura interna já existente e dentro do que seria possível fazer com o histórico progresso da matriz. O contrato previa ainda “A organização de todos os dezenhos de detalhes e modelos”¹⁰⁴; finalizando para determinar o proprietário destas plantas: “Fica considerada como propriedade das obras da Matriz a planta adoptada, mais dezenhos parciais della extraídos pelo mesmo Engenheiro para execução das obras”¹⁰⁵. Assim sendo, Bonini tinha obrigação legal de devolver todas as plantas a Ramos de Azevedo, em 1879, uma vez que havia assinado um contrato que previa o fato.

A Câmara, no contrato com Bonini, havia feito uma modificação, estabelecendo como obrigação de Bonini as plantas e seu trabalho, assim como administrar operários; os pagamentos de materiais e mão de obra seriam feitos “totalmente” pela Câmara. Esta intermediação entre o pedido e o pagamento acabou gerando novos atrasos, uma vez que o engenheiro pedia os materiais e havia a demora no pagamento, fazendo com que os fornecedores demorassem a fazer as entregas.

O trabalho de Bonini andava conforme a proposta, alguns atrasos com materiais ocorreram por atrasos em pagamentos, outros pela grande dificuldade no transporte de materiais, retirar a cantaria dos vagões dos trens e levá-la até a Matriz requeria muita mão de obra e infraestrutura

¹⁰² “Idem ao sr. Bonini import^a do projecto da fachada da Matriz Nova e mais trabalhos preliminares, 1:000\$000, registrado na folha de despesas de junho de 1876, Arquivo do MAC.

¹⁰³ Esta cláusula representa o §3º Contrato de Bonini com a Câmara de Campinas, de 1876, lavrado em 1878. Arquivo do MAC.

¹⁰⁴ §5º, ob. Cit 103

¹⁰⁵ §11º, ob. Cit 103

“Com meu pesar tenho pois de participar a V^{as} S^{as} que na 6^a feira p^a tive novamente de suspender os trabalhos por falta não ter chegado as pedras necessárias para a base dos alicerces”¹⁰⁶.

Desmistificando a ideia de que havia sido escolhido um terreno ruim para a matriz, Bonini confirmou, na demolição, que o problema estava apenas nos alicerces mal feitos e insuficientes, sendo apenas necessário abrir fundações de nove metros para que se pudesse subir uma fachada sem problemas.

Conforme vê-se na planta da fachada, feita por Bonini (fig.4), o engenheiro implantou na Catedral o estilo das igrejas italianas, estilo que expandia para fora do Rio de Janeiro desde 1855.

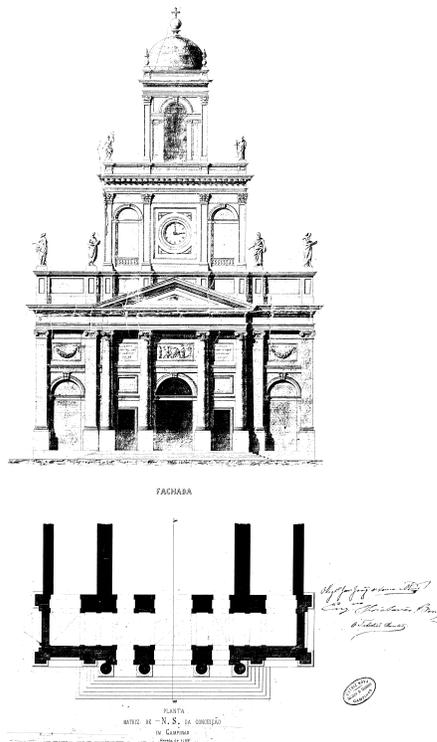


Figura 4: Christovão Bonini, planta da fachada da Matriz N. Sra da Conceição, 1876.

Fonte: Arquivo Ramos de Azevedo FAU-USP.

¹⁰⁶ Offício 11, enviado por Bonini à Comissão permanente das Obras em 23 de Outubro de 1876. Gaveta 02, arquivo 01 do MAC.

São três pavimentos equilibrados em formas geométricas, áticos encerrados por estátuas dos evangelistas e apóstolos, no pavimento superior. O frontão é semelhante ao estilo clássico, saindo de maneira ligeiramente proeminente na frente, uma maneira talvez também de garantir a estabilidade da fachada. O ritmo das janelas e portais terminadas em arcos é constante, os quadros decorativos da fachada lembram os da basílica de São Pedro em Roma. O pavimento dos sinos, que possuía previsto em planta uma cúpula arredondada, acabou por opção do próprio engenheiro, recebendo uma torre octogonal.

Também foi previsto por Bonini no centro do transepto com o corpo da nave uma cúpula, na forma de zimbório, bem característica dos modelos italianos. A fachada lateral previa as mesmas formas: janelas em arcos, lunetas e ritmo constante.

O trabalho desenvolvido por Rodrigues (fig.5) muito bem descreve arquitetonicamente os detalhes ornamentais que fazem parte da fachada principal. Sobre o primeiro ático estão as figurais dos evangelistas, porém, os apóstolos desceram para os nichos laterais da porta central.

No lugar dos apóstolos, no segundo ático, foram colocados figuras de anjos anunciadores, elemento decidido apenas em 1923. A arquivolta nos três pavimentos apresenta formas idênticas variando apenas nas portas intermediárias. A variação dos elementos clássicos na fachada fica por conta das diferentes ordens aplicadas a cada pavimento. Os mesmos ornatos arquitetônicos da fachada são encontrados no interior do templo, entalhados após a saída de Bonini das obras, em 1879.

Conforme foi descrito por Ramos de Azevedo em seu primeiro relatório, toda a fachada já estava pronta em dezembro de 1879, sendo portanto, todos os elementos, exceto as estátuas, projeto de Cristóvão Bonini.

Em abril de 1877, Bonini informa à comissão permanente ter terminado os alicerces de duas paredes “Cumprido-se informar a VV. S^{as} que achão construídos os alicerces de duas das paredes que tinham que substituir as taipas”¹⁰⁷. Somente em abril de 1877, ele começaria os alicerces de outras duas paredes, precisando para isso das pedras certas.

¹⁰⁷ Carta de 1º de abril de 1877, endereçada à Comissão Permanente das Obras, Arquivada na gaveta 02, arquivo 01, Acervo do MAC.

A folha de pagamento de Bonini era composta basicamente por pedreiros, canteiros, carpinteiros e entalhador italianos. Assim, em janeiro de 1879, Raffaello De Rosa é contratado como entalhador para os trabalhos finais da matriz. Este entalhador foi muito importante para o acabamento interno do templo como foi o responsável pelos moldes dos ornamentos externos da fachada, tal como os capitéis. Raffaello tem seu primeiro registro na folha de pagamento em janeiro de 1879¹⁰⁸.

Os trabalhos continuavam e vários foram os avisos de falta de material do engenheiro para o Diretório, que chegou a pedir adiamento da obra, não podendo efetuar os pagamentos em questão.

Em janeiro de 1877 recomendou o directorio ao engenheiro que em attenção a (palavra não compreensível) dos recursos da caixa , diminuísse o número de operarios e regularizasse o serviço de modo que a não exceder a despesa mensal de 6:000\$000 rs; (...) Bonini respondeu dizendo que a cumpriria mas a vista délla não poderia mas se responsabilizar pela conclusão da obra no termo estipulado¹⁰⁹.

Os problemas quanto à continuidade de Bonini frente às obras da Catedral foram determinados por uma crise de fundo político e econômico estabelecido na cidade, ocorrida por conta da transição entre o trabalho escravo e o livre.

A colonização de estrangeiros tinha seus prós e contras, o caso de Villaronga já o havia demonstrado, o imigrante instruído reclamava e protestava. Em 1877 o cônsul alemão de campinas F. Krug, estimulou um movimento de greves e ações nas fazendas Saltinho e Sete Quedas, insuflando os colonos alemães à quebra de contratos, com reclamações formais contra os fazendeiros. Aproveitando o inicio dos movimentos, em 27 de dezembro de 1878, o padre Juliani inicia visitas aos colonos italianos das fazendas Sete Quedas e Salto Grande. Estes colonos haviam acabado de chegar, tendo efetuado os contratos da maneira costumeira com o consulado na Itália. Ao chegarem, padre Juliani aguarda que o Barão de Indaiatuba se retire para sua casa na cidade e empreende visitas

¹⁰⁸ Folha de pagamento de janeiro de 1879, arquivo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

¹⁰⁹ Comunicação da Câmara para Bonini diminuir o ritmo de trabalho nas obras da Matriz. Arquivo histórico do Museu Arquidiocesano de Campinas.

aos colonos, insuflando-os igualmente à greves e quebras de contratos¹¹⁰, nestas visitas era habitualmente acompanhado por Cristóvão Bonini.

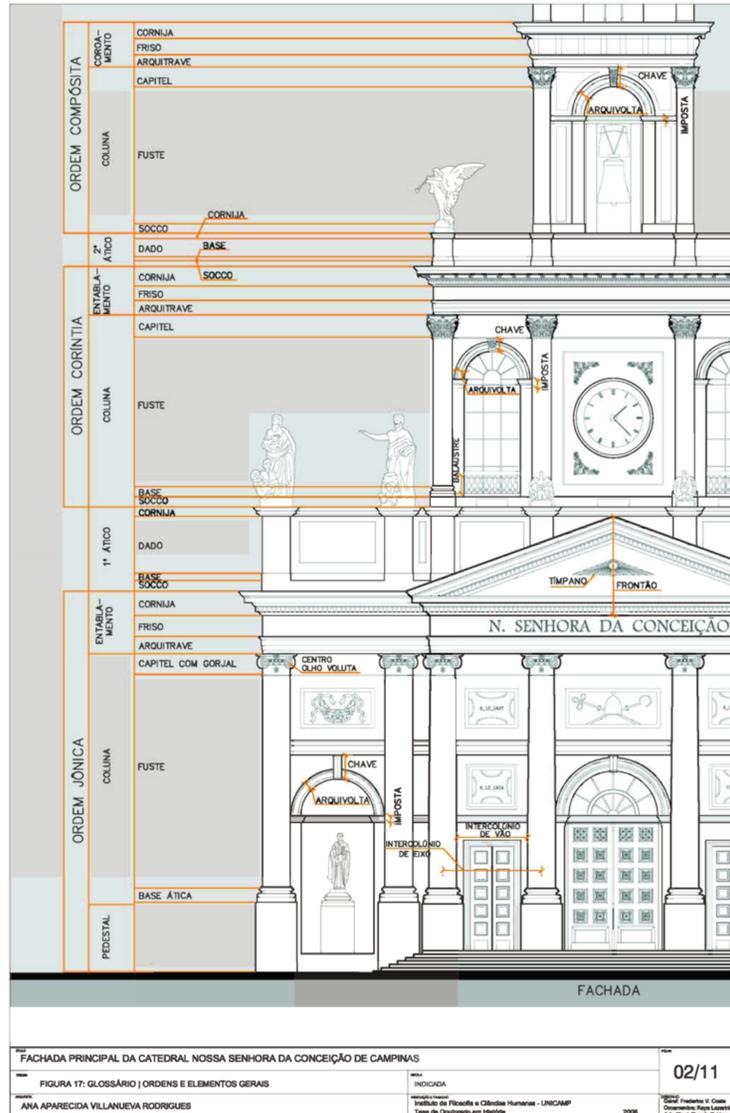


Figura 5: Ana A. V. Rodrigues. Fachada da Catedral N.Sra da Conceição de Campinas, 2010.

Fonte: Rodrigues (2010, pag.53)

¹¹⁰ O sr. Bonini e a fazenda Salto Grande, Gazeta de Campinas, nº 1509, de 27/12/1878. Arquivo microfilmado da Biblioteca Edgar Leuenroth Ifch Unicamp.

O movimento é tal que, em dezembro, um grande conflito interno irrompe, paralisando as atividades nas fazendas. Cristóvão Bonini, dizendo-se “apoiar os patrícios” visita as fazendas também de Raphael Sampaio e Francisco Gomide, fazendo com que os colonos destruíssem plantações, não colhessem o café e desistissem dos contratos. Bonini reclamava contra o contrato de empreita nas fazendas, bem ele um engenheiro contratado por empreita a 10 contos de reis ao ano. Com receio de perder seu salário mensal, ao ser questionado o engenheiro não se posiciona, assim como os colonos não apresentam reclamações formais, uma vez que estavam arrependidos, segundo eles, a vida na fazenda não era ruim, fatos apontados nos artigos da Gazeta de Campinas¹¹¹.

A indisposição causada por Bonini com os fazendeiros teve uma consequência definitiva para ele, não se tratava mais de apenas uma crise política, interesses econômicos estavam em jogo. Assume o Diretório da Matriz, em 1878, o Barão de Indaiatuba, responsável por organizar um diretório totalmente omissos, que havia relegado as obras da matriz completamente. O Barão de Indaiatuba era, justamente, o dono das fazendas Sete Quedas e Salto Grande. Após a posse do barão no Diretório, Bonini é chamado a explicar todos os atrasos nas obras da matriz, a Câmara, inexplicavelmente, alega não saber dos atos do diretório eleito por ela em 1876. Considerando findo o contrato com o engenheiro, por ter-se passado três anos do mesmo e a matriz não estar concluída¹¹², sendo que o contrato previa apenas três para a conclusão da fachada, Bonini é dispensado de suas atividades. A questão a ser colocada é: como a Câmara, responsável pelas ações do diretório, pelos materiais e pela folha de pagamento da matriz, não saberia dos atrasos solicitados? Pode-se supor que o atraso na obra da matriz não foi o real motivo para a dispensa do engenheiro.

Ele nada poderia fazer uma vez que seu contrato era de empreita e para acatar ordens. Conseguir levar a cabo uma fachada emblemática para a cidade, com materiais adequados e com mão de obra de qualidade não havia sido tarefa fácil, provavelmente, os trabalhadores haviam vindo com ele da obra na Sorocabana.

¹¹¹ O Sr. Bonini e a fazenda Salto Grande, Gazeta de Campinas, Janeiro de 1879, nº 1525, pag.2. Ob.cit 178.

¹¹² Análise do processo para demissão de Christóvão Bonini pela Câmara de Campinas, 5 de janeiro de 1879. Arquivado na gaveta 02, arquivo 01, acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

Talvez a melhor perspectiva sobre o que deixou pronto Bonini em sua saída seja o relatório de Ramos de Azevedo, feito no ato de sua posse, onde este confirmou as obras que estavam prontas, dando mérito ao engenheiro anterior.

Segundo Ramos de Azevedo, Bonini entregou:

1 planta geral, 1 Elevação sobre a frente; 1 Dita sobre o lado; 1 Esboço da elevação posterior; 1 Corte pelo eixo do frontespício. Interrogado acerca dos desenhos de obras que se acham em andamento, como o zimbório do altar-mór, S.S^a fazendo apelo à sua idade avançada, qual não lhe permite ocupar-se frequentemente de desenhos, disse não os haver confeccionado¹¹³.

Portanto, é de se supor que os desenhos que constam do Arquivo Ramos de Azevedo são os únicos elaborados por Bonini, as demais obras não tiveram detalhes desenhados.

Quanto ao que Bonini deixou pronto:

Com relação ao frontispício, o serviço de construção se achava terminado, exceptuando a abobada para o pavimento da sala do relógio. Estavam entretanto, dispostas para a execução deste trabalho, materiais simples, quadro em cantaria para o vão da escada. Na parte posterior da igreja, ficaram também concluídos os trabalhos de construção, inclusive um muro de divisão contíguo ao amassador. Tudo ali determinado para o levantamento da Capella-Mór, complemento indispensável às obras já feitas, e que as faltas de luz e altura, exigem irremediavelmente¹¹⁴.

Conforme pode-se constatar, outro mito se esclarece, a torre octogonal do terceiro pavimento, sobre o sino, é escolha de Cristóvão Bonini. Prestando-se atenção ao desenho do engenheiro (Figura 4) vê-se que ele mesmo traçou uma linha por cima do desenho da torre já projetada, formando um triângulo que parte da altura dos pináculos em direção à cruz. Descendo dos pináculos em direção à primeira base com os evangelistas traça-se uma linha reta, um controle geométrico perfeito entre o primeiro pavimento e a cruz que encerra a torre dos sinos.

¹¹³ Relatório Ramos de Azevedo sobre o estado das obras da Matriz Nova de 31 de dezembro de 1879, pag.1. Gaveta 02, arquivo 01, acervo Museu Arquidiocesano de Campinas.

¹¹⁴ Ob. Cit 113, pag.2.

É, portanto, procedente a informação de Castro Mendes quanto à colocação da cruz na torre

Effectou-se hontem, como fora anunciada, a colocação da cruz no remate da torre daquelle grande templo. À uma hora da tarde procedeu-se á cerimonia do benzimento da mesma cruz e ás 4 horas, depois de ter sido enfeitada de flores por varias senhoras foi colada no competente lugar. A banda dos italianos subiu até o último andar da torre, onde executou diversas peças. Assim vê afinal o municipio de Campinas, com mais justa satisfação, superada a principal dificuldade que até hoje tinha embaraçado esta obra gigantesca, que foi a maior esperança acalentada pelos nossos antepassados, e que será para sempre o legitimo orgulho da geração presente¹¹⁵.

Quanto ao revestimento Ramos de Azevedo nos diz

Exteriormente, o revestimento do frontispício achava-se ao nível da arquitrave do segundo plano, estando-se já promptos quase todos os capitéis das pilastras. No interior ficavam terminadas as salas dos sinos, do relógio, e a parte superior á imposta na orchestra e côro¹¹⁶.

Quanto à carpintaria

Os forrôs estão geralmente em mau estado: todavia podem ser reaproveitados alguns, entre outros- o da Grande Nave, embora faça inteira desharmonia com a decoração da igreja. O revestimento interno do zimbório achava-se em via de execução, ficando terminadas as peças desculptura em madeira que o devem decorar¹¹⁷.

As escadas eram provisórias, sem corrimão e balaustrada, não comunicavam com as novas áreas à volta do coro.

“Uma parte das lunetas lateraes está munida de caixilhos. As janellas dos primeiro e último pavimento faltam absolutamente estas peças”¹¹⁸.

¹¹⁵ José de Castro Mendes. *Efemérides Campineiras*. Campinas: Ed.Palmeiras, 1963, p.41-43

¹¹⁶ Ob.cit 113, pag.3

¹¹⁷ Ob. Cit.113, pag. 4

¹¹⁸ Ob. Cit. 113.

Percebe-se a possível paralização ou greve nos trabalhos da matriz pelo comentário de Ramos de Azevedo “Na recondução destes operários ao trabalho, e na fiscalização tenho sido valiosamente coadjuvado pelo Sr. Prospero Bellinfanti”¹¹⁹.

Cristóvão Bonini não teve uma saída confortável da cidade de Campinas apesar da fachada entregue. Antes mesmo de desligar-se totalmente das obras, em 26 de novembro de 1879, dirige-se ao Rio de Janeiro e entra com um processo no valor de 25:109\$290 contra o Diretório da Matriz.

Em resposta, o comendador Antônio Joaquim Dias Braga, determinou a ação de embargo sobre o valor de 26:309\$290 que Cristóvão Bonini devia a fornecedores, não pagos por cinco anos¹²⁰. O dinheiro de Bonini ficou sob a guarda do vigário Joaquim José Souza e Oliveira como fiel depositário, valor referente ao trabalho de Bonini como empreiteiro da Cia Sorocabana.

Do valor embargado, José Antônio Coelho solicita através de ação de arresto a quantia de 1:586\$404 mais 424\$000 de juros, Bonini ainda não havia pago o processo movido por José Coelho¹²¹. Nestes processos chega a ser mencionado os valores recebidos, desde 1872, da Sorocabana e do diretório da matriz. Da Cia Sorocabana foram de 20 a 30 contos de reis, do Diretório da Matriz 30 contos de reis, sendo injustificável, segundo o comendador, o não pagamento dos fornecedores. Mas, é difícil entender que fornecedores eram estes, não pagos, já que o contrato previa apenas a prestação de serviço do engenheiro e não incluía os materiais da obra.

Excetuando-se os conflitos pessoais e ideológicos, que nada tem a ver com sua capacidade como engenheiro, após 70 anos de tentativas, Bonini havia construído uma fachada sólida para a Matriz Nova de Campinas (fig.6)¹²².

¹¹⁹ Ob. Cit.113, pag.6. Prospero Bellinfanti seria outro construtor italiano que vivia em Campinas, responsável pela organização de casas, praças e uma feira de exposições em Campinas. Também possuía uma personalidade forte e ativa, mas se tornou grande aliado de Ramos de Azevedo.

¹²⁰ Processo 1624, Arquivo Histórico do Centro de Memória Unicamp.

¹²¹ Processo de arresto nº 926, Arquivo Histórico do Centro de Memória da Unicamp, movido em 1881.

¹²² A fachada passará por restauro de setembro de 2013 a aproximadamente julho de 2014, o arquiteto responsável por este restauro é Ricardo Leite.



Figura 6: Anônimo. Catedral de Campinas, 1880. Acervo do Museu da Imagem e do Som de Campinas.

2.4.5 Francisco de Paula Ramos de Azevedo e a inauguração da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Campinas

Ramos de Azevedo foi um arquiteto extremamente profissional, organizado e excelente administrador. Fatos que o fizeram ficar conhecido como o “finalizador de fachadas”. Sua capacidade em gerir fica atestada já no início das obras, em 1879, quando, ao assumir, se depara com uma greve dos operários. A fim de solucionar de maneira ponderada o trato com os trabalhadores, em sua maioria italianos, contrata como intermediário Prospero Bellinfante, empreiteiro italiano atuante na cidade¹²³. Bellinfante teria sido uma intermediação estratégica, uma vez que os trabalhadores poderiam estar em greve pelo afastamento de Cristóvão Bonini.

Sua atividade junto à Catedral de Campinas inicia-se oficialmente em dezembro de 1879, após a saída de Cristóvão Bonini. Conforme demonstrado no capítulo referente à Cristóvão Bonini, a fachada foi obra daquele engenheiro, ela toda, restando a Ramos de Azevedo apenas a finalização da mesma. Finalização esta feita com cantaria, tijolos, cimento, materiais pertinentes às construções no século XIX. Terminou a igreja dando alguma consistência ao projeto começado, no interior acompanhou o zimbório que já estava em construção e outras obras.

Em 20 de maio de 1880, Ramos de Azevedo, com autorização do diretório, envia à Limeira (SP) dois canteiros, um ferreiro e quatro serventes, a fim de extrair as pedras necessárias para o acabamento da escadaria da frente do templo¹²⁴. Em Campinas não encontravam-se pedras boas para serem lapidadas e com acabamento adequado.

Neste mesmo período, o arquiteto verificou a formação de algumas fendas nas novas paredes erguidas para os consistórios superiores, suas soluções se mostraram suficientes consolidando as estruturas. No mesmo relatório, ele avisa que não poderia esperar o diretório escolher o projeto para os quadros da fachada, precisava desmontar os andaimes para não atrasar a obra da escada.

¹²³ Ob. Cit. 113

¹²⁴ Relatório de Ramos de Azevedo do segundo trimestre de 1880, f.2. Acervo do Museu Arquidiocesano, pasta Ramos de Azevedo.

Em 1880, estava acabado o revestimento externo e os muros que separavam os consistórios da nave transversal. Os vigamentos para as salas dos púlpitos e consistórios inferiores estavam prontos. Foi feito o reboco na abóboda do peristilo e foram abertas as portas para comunicação das novas salas.

Os carpinteiros estavam terminando os caixilhos necessários, assentavam os gradis para as janelas superiores e barras de apoio e as portas que abriam para a nave transversal haviam sido modificadas¹²⁵.

Os ferreiros terminaram as escadas que conduziam ao estrado do relógio, até então, a matriz não possuía escadas bem construídas que comunicassem as salas. Ainda foram instalados na torre os novos sinos¹²⁶ adquiridos no Rio de Janeiro.

No primeiro trimestre de 1881 estavam prontas todas as escadas que comunicavam com o coro. Projeto feito por Ramos de Azevedo para a matriz¹²⁷.

O acabamento de tijolos das escadas laterais também estava pronto, assim como o forro e a cornija de um dos lados da nave¹²⁸. O escultor acabava os ornatos do forro e das cornijas.

Os lustres de Bronze e cristal, que até o presente iluminam o interior da Catedral, chegaram à matriz em 10 de julho de 1883, todas as peças foram importadas da Maison Lite & Weill da França¹²⁹. Objetos encomendados pelo próprio Ramos de Azevedo.

Embora o órgão Cavaillé Coll¹³⁰ não tenha registros documentais encontrados, Castro Mendes¹³¹ afirmou que sua colocação em funcionamento se deu em 04 de novembro de 1883, por Antônio Pastore¹³².

¹²⁵ Relatório Ramos de Azevedo, ob. Cit.113, fl. 4-5.

¹²⁶ Pagamento de 3 sinos comprados de Claudino Gonçalves Coelho & Irmão no valor de 4:745\$920, registro na folha de despesas de 2 de agosto de 1879. Pago um sino adquirido de Claudino Gonçalves Coelho & Irmão no valor de 1:441\$520. Acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas, pasta de despesas. Este fundidor de Sinos ficava na rua Lourenço,nº 44, Rio de Janeiro.

¹²⁷ O projeto de construção das escadas que dão acesso ao coro está arquivado no Arquivo Ramos de Azevedo, FAU-USP.

¹²⁸ Relatório Ramos de Azevedo de 1881, fl.3. Acervo Museu Arquidiocesano de Campinas. Pasta Ramos de Azevedo.

¹²⁹ Importados da Lite Weill & Cie, Rue de Landry, 17, Paris, valor pago de 3:371\$150, nota fiscal emitida de chegada no Brasil vindo pelo Porto de Santos em 10 de julho de 1883.

¹³⁰ O fabricante Cavaillé Coll era um dos mais famosos fabricantes de órgãos, tendo órgãos seus na Notre Dame de Paris, na Igreja de Saint Ouen, Rouen, na Catedral de Rennes. A fabricação inicial destes órgãos era voltada para o estilo barroco, mas nas últimas décadas do XIX havia se rendido à moda, sendo feito de outros modelos. O órgão de

Lenita Nogueira¹³³ comenta que foi o próprio Ramos de Azevedo quem teria encomendado este órgão, tendo por isso, adquirido a insatisfação popular após a inauguração. Não haviam partituras e peças para serem tocadas no órgão e não haviam pessoas habilitadas para tocá-lo, fazendo com que ele ficasse sem uso por algum tempo. O primeiro zelador do instrumento foi Antônio Carlos de Sampaio Peixoto, o Sampaio, que tomou a si a tarefa de desvendar o instrumento.

Ramos de Azevedo foi o autor da fachada do fundo da igreja, que não possuía projeto algum até 1879, assim como elaborou alguns cortes em planta, do interior, que Bonini não havia feito. Por isso, a maior parte das plantas e cortes existentes no Arquivo Ramos de Azevedo são do próprio arquiteto.

Em 1882, o sistema de canos para a iluminação a gás já estava pronto, sistema que deu muito trabalho para ser implantado, uma vez que a construção era antiga e não previa o sistema¹³⁴.

Ramos de Azevedo, mesmo apesar do término da Matriz, não abandonou a Catedral, conferindo suas opiniões e conselhos sempre que necessário como na colocação das estátuas dos evangelistas e apóstolos em 1914 e as reformas de 1923.

Uma fotografia de 1883 (fig.7) ilustra o aspecto da fachada na inauguração, quando não havia ainda a decoração dos apóstolos, evangelistas, quadros comemorativos, a águia e o pelicano. O escudo no quadro central foi modificado na reforma de 1854. As guirlandas, o frontão e o escudo são obras de Raffaello de Rosa.

Campinas foi confeccionado após a mudança de estilo de fabricação dos órgãos na França, não parecendo ter sido uma encomenda específica de Campinas o estilo neogótico que possui. Entrevista pessoal feita com a Maison Cavallé Coll, em 15 de setembro de 2012.

¹³¹ Ob.cit 115.

¹³² Segundo Castro Mendes este órgão teria custado 12 contos de reis, veio da França. Ob.cit 115.

¹³³ Lenita W.M Nogueira. *Música em Campinas nos últimos tempos do império*. Campinas: Unicamp/CMU, 2001.

¹³⁴ Relatório Ramos de Azevedo de junho de 1881, fl.1-3. Acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas, gaveta 02, arquivo 01.



Figura 7: Fachada da Catedral de Campinas, 1883-1913.

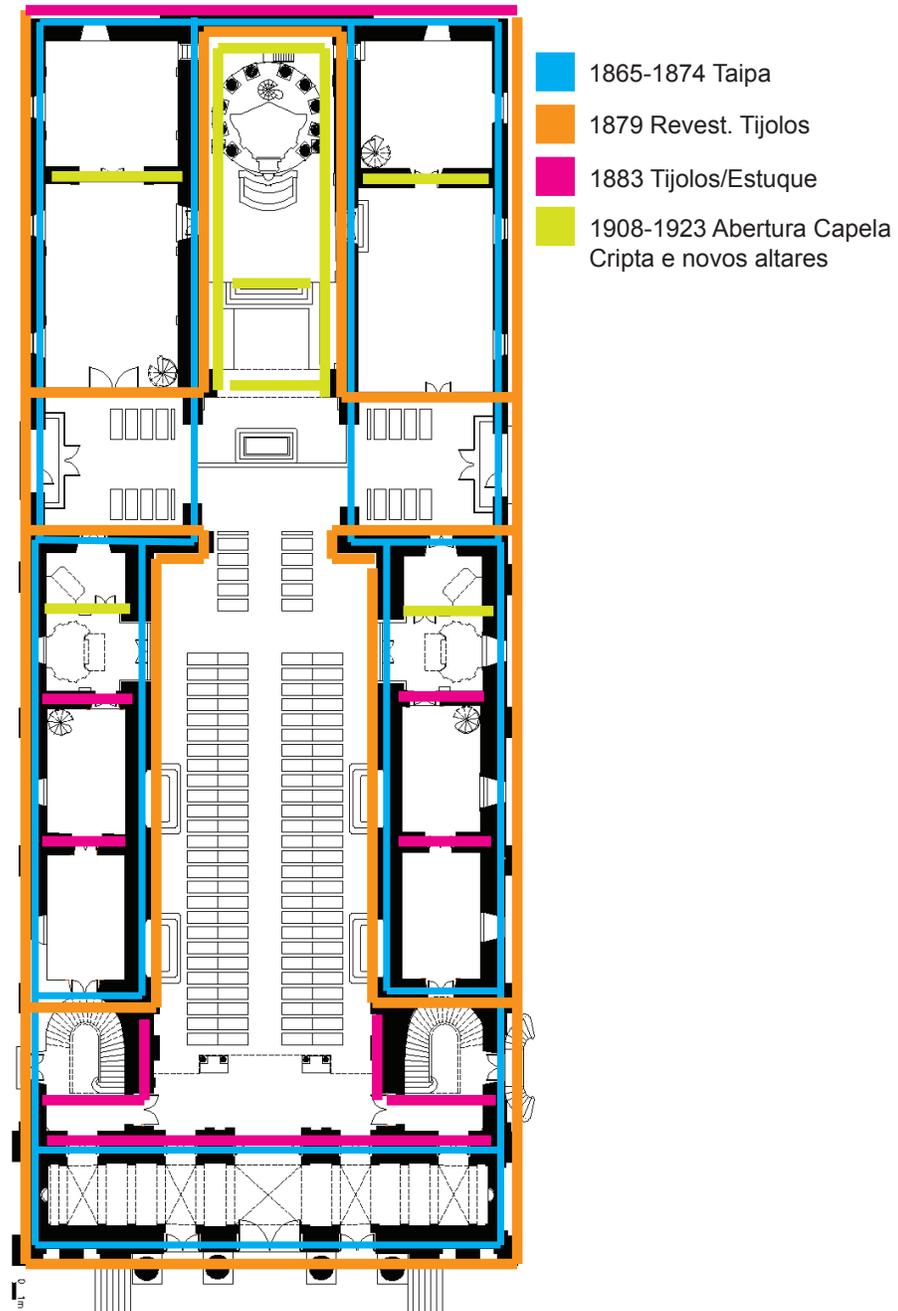
Fonte: Museu da Imagem e do Som.

A Matriz de Nossa Senhora da Conceição foi inaugurada em 08 de dezembro de 1883, dia da comemoração de Nossa Senhora da Conceição no Brasil e em Portugal, dia do aniversário de Francisco de Paula Ramos de Azevedo¹³⁵.

¹³⁵ Citando uma curiosidade sobre a inauguração, nas comemorações Ramos de Azevedo foi homenageado com abotoaduras de ouro, foram distribuídas mais de “30 bengalas elegantes” para o dia. A comemoração foi feita no próprio templo. Recibo de pagamento por Otto Langaard de bengalas para a inauguração, 12\$000, Acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

2.4.6 Mapa construtivo da Matriz de Campinas por etapas

O mapa a seguir procura demonstrar as etapas e fases construtivas da Matriz em cada período, de 1865 à 1923, de Sampainho à Adelardo Caiuby.



3 O CATÁLOGO

O catálogo do acervo da Catedral de Campinas foi elaborado abrangendo as seguintes categorias: imagens, pinturas, detalhes arquitetônicos e talha. Dentro do possível a catalogação seguiu ordem cronológica de aquisição.

A catalogação do acervo, determinada de 1840 à 1923, sofreu alteração apenas quanto às imagens sacras. Neste caso foi necessário iniciar a pesquisa em 1774, quando na capela provisória deu-se início ao acervo da Conceição.

As imagens ainda foram divididas nas seguintes tipologias: imagens de barro; de madeira; de vestir e de gesso. Foram incluídas as imagens de gesso por terem representado, na elevação à catedral, um período crítico do acervo onde algumas imagens originais foram substituídas e por, ainda hoje, serem parte da composição interna dos altares.

Foi incluído para melhor visualização do posicionamento das imagens em cada período um mapa de formação de altares. O mapa visa facilitar a visualização das informações dispostas nas fichas catalográficas.

As pinturas, em pequeno número, foram catalogadas em apenas um módulo. Destinadas à decoração entre altares, representando a via sacra, as pinturas não tiveram grande disseminação no acervo, onde deu-se maior importância à talha e as paredes brancas.

Quanto aos elementos arquitetônicos, tornou-se adequado dividi-los em obras externas e internas, a fim de facilitar o entendimento e a progressão dos mesmos. Nas obras internas foram incluídos lustres (ainda originais da inauguração), o órgão, as ferragens, os vitrais e a cripta. Nas obras externas foram consideradas as estátuas e a decoração exterior da fachada.

As fichas catalográficas de cada obra, compreendem, quando possível, data da aquisição, valor, procedência e histórico dentro do acervo. O histórico mostrou-se importante para situar a obra dentro de um contexto na construção da matriz, depois catedral.

A catalogação da talha foi subdividida entre os entalhadores, em ordem cronológica: Vitoriano dos Anjos, Bernardino de Sena, Raffaelo de Rosa e Marino Del

Favero. Esta subdivisão foi a mais indicada pois possibilita uma progressão visual da talha e das características de cada entalhador, tanto as semelhanças quanto as diferenças de cada um. Apesar das diferenças de formação e procedência de cada artista houve uma preocupação com a coerência do conjunto, quando Marino Del Favero é contratado para construir o novo altar do Santíssimo, o é feito sob ordem de manter a unidade no templo.

De 1883 à 1923, houve uma alteração considerável na maneira de lidar com o culto e com o templo. A Matriz da Conceição é elevada à Catedral Nossa da Conceição de Campinas, fato necessário em virtude do aumento populacional ocorrido no final do XIX e início do XX, principalmente, de imigrantes. A principal colonização recebida neste período, na região de Campinas, seria de italianos, bem condizente com os principais artistas que terminaram o templo, todos italianos.

A “nova” Igreja Católica do séc. XX, mais descentralizada, mais próxima às diversas cidades do interior ainda trazia outra mudança: a “romanização no culto”¹³⁶. Promovida no começo do século XX, a romanização do culto era uma resposta à nova população imigrante e ao novo clero estrangeiro que exigiam seu espaço; com isso surgiram novas congregações, associações e irmandades. Tudo isso impactava também na mudança das antigas imagens, consideradas de culto “popular”.

Pelos motivos apresentados acima e à necessidade de finalizar a, então, Catedral, o primeiro bispo de Campinas, Dom João Batista Correia Nery inicia o processo da primeira reforma do templo, encerrada com o segundo bispo Dom Campos Barreto, em 1923.

A catalogação encerra-se em 1923, por terem sido estas as últimas significativas alterações em seu acervo. A reforma de 1954 modificou acabamentos, a cúpula do zimbório mas não acrescentou elementos significativos. Em 1923, a Catedral de Campinas adquiriu a estrutura e as características que hoje apresenta.

¹³⁶ A romanização do culto, determinada pela Arquidiocese de São Paulo e implantada, em Campinas, por Dom Nery, impunha os preceitos romanos ao culto nos templos, às devoções determinadas por Roma e à formação das novas confrarias e associações indicadas por esta. As devoções chamadas “populares” perdem lugar no espaço litúrgico. Dentre estas novas devoções encontram-se as do Sagrado Coração de Jesus, das Filhas de Maria e de São Vicente de Paula. Ob. Cit. 16

3.1 Imagens sacras

As imagens catalogadas neste tópico compreendem todo o acervo de imagens, de 1774 à 1923. Foram subdividas em: imagens de barro, de madeira, de vestir e de gesso. Foi dada preferência, em cada subdivisão, à cronologia de cada obra. As fichas catalográficas compreendem: data de aquisição, doador (quando possível), histórico da obra no acervo, seu atual estado de conservação e sua localização.

3.1.1 Imagens de barro

A única imagem de barro, remanescente da fundação da freguesia, é representante da arte religiosa desenvolvida no Estado de São Paulo no séc. XVIII. O barro era o material de mais fácil aquisição e trabalho no período, e mesmo por isso, o que melhor propiciou a propagação das primeiras oficinas. Os primeiros grandes disseminadores de oficinas destinadas à produção de imagens de barro foram os beneditinos, frei Agostinho de Jesus, no Rio de Janeiro e São Paulo e frei Agostinho da Piedade, em Salvador, atuantes no séc. XVII.

3.1.1.1 Nossa Senhora do Rosário



Figura 8: Nossa Senhora do Rosário, 1774. Barro policromado e dourado. M 50x 24x 15 cm. Origem provável São Paulo. Acervo Museu Arquidiocesano de Campinas

A imagem de Nossa Senhora do Rosário foi adquirida para a inauguração da capela provisória, em 1774, e foi translada para a primeira Matriz da Conceição em 1781, na sua inauguração. Consta do inventário, de 1776, feito por Frei Antônio de Pádua Teixeira¹³⁷ e é a única imagem dos primórdios da freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Mato Grosso de Jundiá.

Imagem de barro cinza, medindo 50x 24 x 15 cm. Possui olhos de vidro, estofamento na preparação do vestido; policromia e douramento com folhas esparsas de ouro. Cabelo preso com touca, eliminando a aparência do mesmo. A policromia possui flores pequenas, sendo usada a técnica de pintura a pincel. O manto foi repintado, cobrindo a policromia original. O olhar é calmo e estático, o vestido tem

¹³⁷ Inventário realizado e registrado no Livro Tombo nº 01, fl.1. Tombada no Museu Arquidiocesano de Campinas com a ficha nº 263.

pregas fluidas e pouco movimento no manto. Da base larga saem o lunar crescente e três anjos. Por dentro a imagem é cavada à forma de um cone, fato que evitava rachaduras e propiciava uma boa queima¹³⁸.

Os atributos da virgem do Rosário estão presentes: o rosário, ligeiramente inclinado para direita, acabamento muito similar aos catalogados por Etzel¹³⁹ para as imagens paulistas, e a criança no braço esquerdo (sem a cabeça). Afirmo Etzel que o estofamento na veste era um refinamento nas imagens de barro paulistas no final do XVIII, não sendo acabamento próprio de artesãos comuns. Nos olhos de vidro encontra-se a erudição da imagem, o artista precisava de conhecimento e habilidade para preparar a área dos olhos. Beatriz Coelho¹⁴⁰ diz que a dificuldade em importar olhos de vidro de Portugal tornava seu uso no começo do séc. XVII inviável, sendo disseminado seu uso somente no final do século XVIII. Etzel¹⁴¹ ainda afirma que os olhos de vidro foram usados no Estado de São Paulo apenas no século XVIII.

¹³⁸ João Marino. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*. São Paulo: Soc. Dos amigos do Museu de Arte Sacra de São Paulo, 1996.

¹³⁹ Eduardo Etzel. *Arte sacra: berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

¹⁴⁰ Beatriz Coelho. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005, p.237

¹⁴¹ Ob. Cit. 139

3.1.2 Imagens de Madeira

As imagens de madeira, consideradas “ideais” pela Igreja¹⁴², tem um acervo maior e são representantes de um período onde já havia agricultura desenvolvida e riqueza. Nesta etapa, 1825 em diante, era possível a aquisição de imagens de regiões produtoras distantes. No caso de Campinas, todas as imagens de madeira foram importadas da Europa ou provenientes da Bahia.

¹⁴² A Carta Magna do Vaticano, determina serem as imagens maciças de madeira as mais decentes e adequadas ao culto, devendo por isso receber catalogação adequada. *Carta Magna Vaticano*. Vaticano: Editora do Vaticano, 2000.

3.1.2.1 Nossa Senhora da Conceição (2ª padroeira)



Figura 9: Nossa Senhora da Conceição, 1797-1825, Bahia. Madeira policromada e dourada. M 87x 30x 22 cm. Acervo Museu Arquidiocesano de Campinas



Figura 10: Detalhe do véu de Nossa Senhora da Conceição

Esta imagem de Nossa Senhora da Conceição (fig.09), erroneamente tratada na Catedral e no Museu Arquidiocesano como a padroeira inicial, na verdade é a segunda imagem da Imaculada de Campinas¹⁴³. Sua designação “popular” como padroeira ocorre somente a partir de 1865.

Imagem de madeira policromada e dourada, medindo 87x 30x 22 cm. Possui os olhos de vidro, elemento que lhe conferia maior realismo; o panejamento, do manto e do vestido, demonstra movimento mas não tão acentuado como nas imagens do meio do século XVIII. As pregas do vestido são leves, sem ritmo constante e possuem uma mudança de movimento na barra. As dobras no manto são mais esparsas e a borda abaixo do braço direito é bem torcida. O lunar crescente é delicado, apresenta-se enfrente à virgem e não saindo dos lados. São quatro os anjos que sustentam a nuvem em forma de voluta, tendo os anjos muito movimento externo em seus cabelos¹⁴⁴, movimento característico do barroco, onde a tensão era proveniente de um elemento externo. O pedestal possui base menor do que as volutas, os anjos dão a impressão de que a virgem parece estar em movimento para fora de sua base. Base ainda característica do século XVIII.

Na parte onde o estofamento está quebrado (fig.10) vê-se a madeira exposta, madeira escura, similar as madeiras esculpidas no Brasil, entretanto, é difícil determinar a procedência da imagem pela madeira, pois muita madeira brasileira seguia para Portugal, assim como muitos artistas portugueses esculpam no Brasil. Na parte onde a preparação para a pintura está exposta percebe-se um tom bem alaranjado, que também é encontrado na base da pintura da imagem de Santo Antônio (fig.13), proveniente da Bahia. não possui o atributo da serpente e seus pés não se mostram. Este tipo de figuração sem a serpente era comum na Itália, principalmente nos séculos XV e XVI¹⁴⁵.

A Imaculada representa o resgate dos pecados de Eva no velho testamento, onde o Deus dos patriarcas condena Eva a ser eternamente inimiga da serpente. Por sua amizade com a serpente, Eva havia infringido regras estabelecidas para o paraíso. Por isso, são atributos da Imaculada a serpente, sobre a qual pisa, o lunar crescente, símbolo de seu domínio sobre as trevas, e os anjos, maneira na qual ascendeu ao mundo celestial¹⁴⁶.

A policromia do manto foi encoberta por uma outra tinta, a imagem está em boas condições, necessitando apenas de restauração da policromia original. Situa-se no primeiro andar do consistório, permanece em exposição cotidianamente mais é ativa na vida religiosa do templo, saindo nas procissões da semana santa e no dia de Nossa Senhora da Conceição, 8 de dezembro.

¹⁴³ Consta do inventário de 1825, é chamada no Livro Tombo de “Nossa Senhora boa”. Livro Tombo nº1, fl.44-45. Tombada no Museu Arquidiocesano de Campinas em 1969 com a ficha nº 14, Livro Tombo de 1969.

¹⁴⁴ Giacomo Martina. História da Igreja de Lutero até nossos dias. São Paulo: Loyola, 2000. Todo o movimento pelo qual passava a Igreja, desde a Reforma e a Contra reforma deveria ser transposto para a imaginária.

¹⁴⁵ Ob. Cit 146

¹⁴⁶ Alessandre Anselmi. *L'immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma: Di Luca Editore d'Arte, 2008.

3.1.2.2 Jesus Ressuscitado



Figura 11: Jesus Ressuscitado, 1825-1865, Bahia. Madeira policromada, M 157x 53x 35 cm. Frente e detalhe da parte detrás. Museu Arquidiocesano de Campinas

A imagem do Ressuscitado está descrita nos Livros Tombos como Bom Jesus¹⁴⁷, o que tornou difícil sua diferenciação. Saía em procissões, sua base apresenta furação própria da imagem destinada a este fim. Entrou no acervo da Conceição entre 1825 e 1865¹⁴⁸. Não consta nome de doador.

Imagem de madeira policromada, com a preparação alaranjada no fundo, mede 157x 53x 35 cm. Policromia de delicadas flores feita com a técnica de pintura a pincel. O apoio está em uma base baixa, sob volutas. Os olhos foram esculpido e policromados, sem a inserção de olhos de vidro. O rosto é complacente e os cabelos estão escorridos sobre os ombros. O manto ainda traz um movimento externo grande. As costelas são encurvadas, indicando uma anatomia não tão elaborada.

A imagem de Jesus Ressuscitado saía em procissões, sua base se encontra com furações próprias das imagens processionais. Provavelmente esta imagem é procedente da Bahia, pois apresenta o mesmo

¹⁴⁷ Ob.cit.148

¹⁴⁸ Registro feito no Livro Tombo nº 01, fl.74. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

fundo preparatório das imagens baianas. Sua condição geral é boa, apresenta apenas pontos onde a policromia está quebrada. Situa-se na reserva técnica do MAC.

3.1.2.3 Crucificado

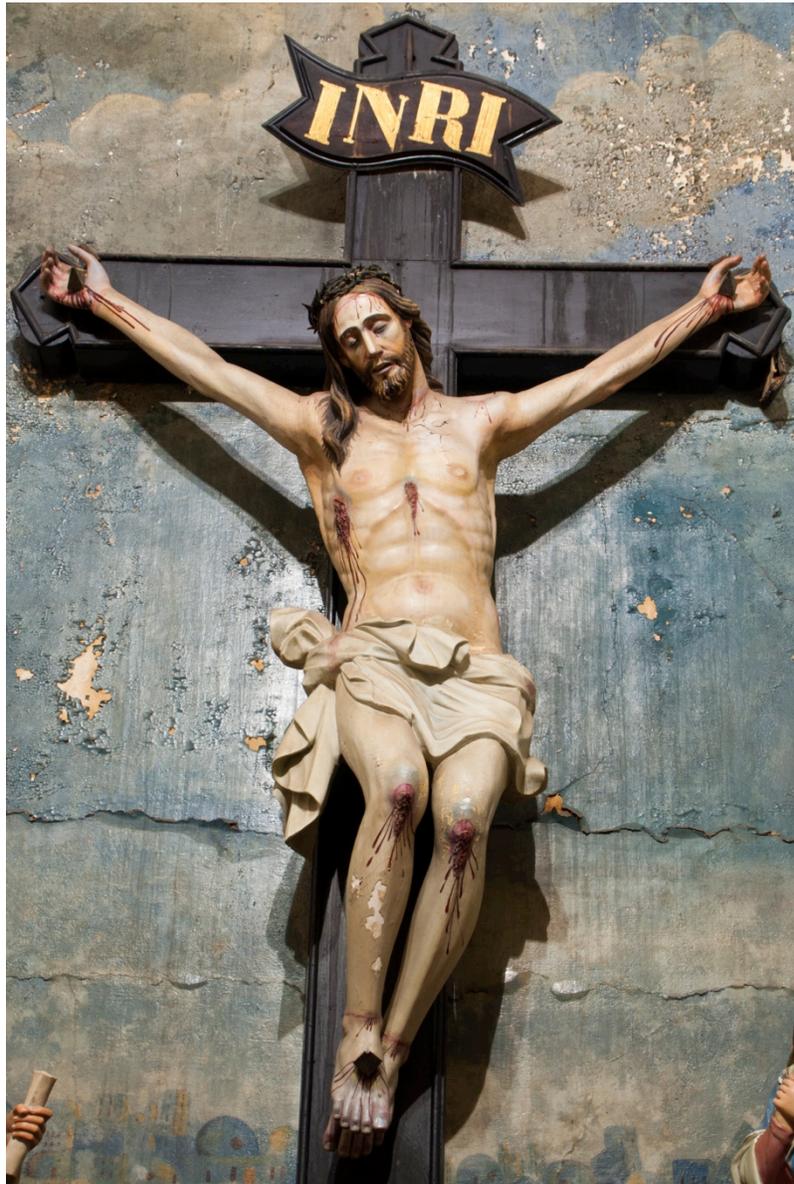


Figura 12: Crucificado, 1865, origem provável São Paulo. Madeira policromada. Sala do Calvário de Cristo, Catedral Metropolitana de Campinas.

Dentre as primeiras aquisições feitas pela Irmandade do Santíssimo para a Matriz Nova, consta o pagamento da imagem do Crucificado (fig.12) para o Calvário de Cristo¹⁴⁹. O projeto inicial da Matriz Nova determinava o Calvário de Cristo como uma sala logo na entrada da Matriz, à direita. Esta configuração prolongou-se até 1910, quando Dom Nery altera a posição dos altares e insere a nova Capela do Santíssimo e a nova gruta de Lourdes, mudando o calvário para a frente da nova Capela do Santíssimo. A mudança ocorreu na intenção de organizar o espaço destinado à Irmandade do Santíssimo Sacramento, que passaria a ter toda a lateral esquerda do templo, espaço cuja construção ela mesma havia pago em 1865.

Imagem de madeira policromada, medindo 130x 160 cm. Procurou-se dar a impressão de realismo no uso de relevo nos joelhos e no tom arroxeadado próximo aos ferimentos. Possui uma anatomia equilibrada, corpo bem esquivo com detalhes bem delineados: como costelas e veias em leve relevo. O cabelo tem as mechas mais soltas e fluidas, desarranjadas na parte da frente e detrás.

Apresenta rachaduras e trincas na policromia, as condições ambientais não são as ideais, a umidade, na parte detrás do conjunto, ocasionou deterioração na pintura parietal que, praticamente, encontra-se destruída. Também a madeira do conjunto sofre com a umidade tendo pontos em que manchas de água são mais visíveis. Está exposta ao culto no espaço do Calvário de Cristo.

¹⁴⁹ Registro do pagamento de uma cruz do Calvário em 1865 no valor de 25\$000 para a Matriz Nova, feito no Livro de Despesas e Receitas nº 14, fl.111. Arquivo da Irmandade do Santíssimo da Catedral.

3.1.2.4 Santo Antônio



Figura 13: Santo Antônio, 1864, Bahia. Madeira policromada e dourada, M 138x 44 x 34cm. Museu Arquidiocesano de Campinas



Figura 14: Detalhe da policromia na lateral direita da imagem

A imagem de Santo Antônio¹⁵⁰ (fig.13) foi adquirida por Antônio Francisco Guimarães, em 1864, destinada ao altar de Santo Antônio também pago ele. Mas, não foi colocada seu altar, permaneceu guardada na Igreja do Rosário, seguindo depois para a Catedral. É possível que não tenha ido para seu altar pela rivalidade¹⁵¹ estabelecida entre a Irmandade do Santíssimo e a Irmandade do Divino Espírito Santo. Antônio Guimarães (Santíssimo) falece em 1873, enquanto o vigário Souza e Oliveira (Divino Espírito Santo) permanece até a inauguração, não tendo permitido a colocação no altar, uma maneira mesmo que tardia de impor sua vontade. Imagem hoje exposta no acervo permanente do MAC.

¹⁵⁰ Imagem adquirida por Antônio Francisco Guimarães, sua história e aquisição foi registrada no Livro Tombo 1863-1912, fl. 1. Foi tombada no Museu Arquidiocesano de Campinas com a ficha nº 66, de 1969.

¹⁵¹ Em 1865 o vigário Souza e Oliveira solicitou autorização para fazer parte da Irmandade do Santíssimo, na posição de pároco da Conceição, o pedido foi negado por Antônio Guimarães. Pode-se considerar dois motivos que levaram à recusa. Souza e Oliveira era mulato e a Irmandade do Santíssimo não permitia participação de negros ou mulatos em sua constituição. O vigário havia sido empossado com ação política; a vaga, por concurso, era do então vigário José Vieira. O partido liberal havia praticamente imposto a colocação de um membro seu na direção da paróquia, fato que causaria grande indisposição com a Irmandade do Santíssimo e com a Câmara Municipal. Padre Vieira não era somente amigo pessoal de Guimarães, havia instituído o culto regular do Santíssimo e de Nossa Senhora das Dores na paróquia em 1864. O conflito intensificou-se no âmbito político, com a imposição de um pároco liberal, os membros conservadores da Câmara se sentiram ameaçados¹⁵¹. Tal fato viria não somente impactar no acervo da Conceição, como reforçou a necessidade da divisão da cidade em duas paróquias, do sul e do norte. Em 1870, o governo do bispado de São Paulo declara a divisão das paróquias, cabendo a paróquia do sul à Matriz Nova e a paróquia do norte à Matriz de Santa Cruz, depois Matriz do Carmo. A divisão aconteceu também por solicitação dos moradores da cidade. Na impossibilidade de fazer parte da mais importante irmandade na cidade, o vigário José Joaquim de Souza e Oliveira organiza a Irmandade do Divino Espírito Santo, que adquiriria algumas imagens para a Matriz Nova já em 1865. É possível que pelos motivos acima, o pároco José Joaquim de Souza e Oliveira não tenha permitido a entronização deste Santo, e destinado o altar a outra imagem. Os motivos para divisão constam da “Provisão Canônica para a criação da Paróquia de Santa Cruz”, Livro de Registro de Provisões (1867-1870), estante 01, prateleira 02, Livro 36, fl.305. Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva, Arquidiocese de São Paulo, cópia da transcrição arquivada no Acervo de Imagens do Arquivo da Basílica do Carmo em 2006.

Imagem de madeira policromada medindo 138x 44 x 34 cm. A imagem de Santo Antônio é proveniente da Bahia, apresenta algumas características próprias das imagens baianas como: policromia com flores grandes, a túnica possui cor diferente do vestido de baixo e os olhos são melancólicos. Algumas técnicas usadas na policromia são: o douramento com pintura sobre a folha de ouro e punção no acabamento das vestes. A base preparatória possui a mesma camada alaranjada da Conceição, mas com uma outra camada cinza. Percebe-se que houve estofamento nas vestes, no detalhe onde o estofamento encontra-se quebrado pode-se notar que a folha de ouro está íntegra, e onde perdeu-se a policromia também houve quebra das camadas preparatórias (fig.14).

A base é hexagonal, bem usada no final do séc. XVIII e começo do XIX na Bahia, a policromia da base lembra um marmorizado simplificado. Uma túnica cobre o vestido, com dobra presa entre a corda e o livro, criando um volume grande de vestes.

O rosto possui uma melancolia singela, os olhos são levemente caídos, grandes e de vidro. O corpo é levemente inclinado para a esquerda onde apoia o livro.

Os atributos são a cruz, pois abandonou a tudo para seguir a palavra de Deus, o livro, por ter se tornado um estudioso da Igreja, e muitas vezes o menino Jesus, de quem teve uma visão. Esta imagem possuía uma cruz na mão direita, o menino sobre o livro e um resplendor de prata, objetos que hoje não constam no acervo¹⁵². O estado de conservação é bom, existindo apenas uma rachadura na lateral esquerda, com poucos danos à policromia. Está exposta no Museu Arquidiocesano de Campinas.

Santo Antônio foi um religioso que abandonou todas as riquezas materiais aos 20 anos para seguir a Deus, pregando sua palavra. Orava pelos pobres e falecidos, manteve uma vida de abnegação e caridade. Sua vida foi descrita por Atanásio, bispo de Alexandria, falecido em 373¹⁵³.

¹⁵² Na catalogação feita no MAC em 1869 nº 66, foto da imagem demonstra seus atributos íntegros, como resplendor e o menino de pé sobre o livro. No inventário de 1865, Livro Tombo nº 01, consta diadema para Santo Antônio e o menino, fl.74. Arquivo da CMC.

¹⁵³ Jacopo Varazze. *Legenda Aurea: Vida dos Santos*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 171

3.1.2.5 São Jorge



Figura 15: São Jorge, 1847-1865, Portugal. Madeira policromada e dourada, M 165x 85x 50cm. Exposta no Museu Arquidiocesano de Campinas.



Figura 16: detalhe do ombro esquerdo de imagem

A Irmandade do Santíssimo Sacramento adquiriu entre 1847 e 1865 a imagem de São Jorge¹⁵⁴, com sua sela e escudo, para as procissões de Corpus Christi. Esta imagem foi destinada às procissões que saíssem primeiro da Matriz Velha e depois da Matriz Nova. Imagem de madeira policromada e dourada, mede 165x 85x 50 cm.

A imagem possui olhos de vidro azuis e melancólicos, espada de prata. Foi repintada, perdendo sua policromia original, fato usual quando uma imagem apresentava-se “feia” ao culto ou uso. Em cada lado da armadura, na altura dos ombros, existe uma face, resultando em um acabamento interessante na armadura, como se uma boca engolisse o braço do santo. Possui articulação para melhor posicionamento em procissões, o escudo apresenta-se quebrado na parte inferior, seu estado geral de conservação é bom, tendo perdido apenas a policromia original. O entalhe no corpo da imagem apresenta formas em relevo mais geométricas.

A tradição em Portugal, quanto às procissões com São Jorge, estipulava que as irmandades forneciam a imagem, mas o cavalo em que elas saíam seria sempre fornecido pelas câmaras. Mas em Campinas houveram variações, algumas vezes até mesmo os cavalos eram providos pela irmandade.

São Jorge permaneceu guardado na Igreja do Rosário até meados do séc. XX, quando voltou finalmente para a Matriz da Conceição e a Irmandade do Santíssimo Sacramento. A imagem pertence à Irmandade do Santíssimo da Catedral, encontra-se emprestada para exposição no Museu Arquidiocesano de Campinas.

¹⁵⁴ A imagem consta do livro de Bens e Patrimônio da Irmandade do Santíssimo Sacramento, foi erroneamente catalogada em 1969 como pertencente à Catedral de Campinas sob o nº 61 do Livro Tombo do MAC. Embora usada nas procissões que saíam da Catedral, pertence à Irmandade do Santíssimo.

3.1.2.6 Santa Ana Mestra



Figura 17: Santa Ana mestra, 1864-1865, Bahia. Madeira policromada e dourada, M 87x 55x 42 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas



Figura 18: Detalhe da policromia no panejamento de Santa Ana e da menina

A Irmandade do Divino Espírito Santo, organizada em 1864 pelo vigário Souza e Oliveira, adquiriu imagens para o acervo da Conceição. A primeira procissão com a saída de imagens desta irmandade aconteceu na festa de Santana, em 1865. Não seria possível uma saída de procissão sem suas imagens devocionais.

Santa Ana era mãe da imaculada, na condição de estar com livro na mão, representa a mãe com conhecimento para ensinar a filha, sentada significa que tem propriedade para ensinar. Por isso, seus atributos são: uma cadeira ou banco, um livro e a menina ao lado.

A imagem de Santa Ana (fig.17) é de madeira policromada e dourada, mede 87x 55 x42 cm. Possuía o atributo do livro, que extraviou-se com o tempo¹⁵⁵. Está sentada sobre um banco em forma de pedra, pedras se espalham pelo chão sob os pés da mãe e da filha. Seu pé esquerdo está pousado sobre uma pequena almofada. O rosto é melancólico e direcionado para a frente. Na cabeça possui um turbante que lhe dá um certo ar exótico. O vestido da menina é branco e o de Santa Ana vermelho, com manto azul.

A gola do vestido traz um acabamento próprio das imagens baianas, com a torção apenas do tecido, imagens pernambucanas ou de Goiás tem este acabamento feito com um detalhe de pedra esculpido.

A preparação, sob a policromia, é alaranjada, detalhe percebido onde o douramento se deteriorou (fig.18). A base é hexagonal, com desenhos similares à base de Santo Antônio, dando a ideia de um marmorizado.

Encontra-se exposta no acervo permanente do MAC.

¹⁵⁵ No Livro Tombo do MAC nº 01, consta a foto de Santa Ana com o livro nas mãos ensinando a menina, registro nº 75, livro 01. Arquivo do MAC.

3.1.2.7 São Joaquim



Figura 19: São Joaquim, 1864-1865, Bahia. Madeira policromada e dourada, M 107x 36 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas

Em geral, o conjunto de Santa Ana mestra vem acompanhada da figura do marido e pai da Imaculada, São Joaquim. A imagem de São Joaquim também consta da primeira procissão de 1865, sendo portanto, esta a data provável de sua aquisição¹⁵⁶. Foi adquirida pela Irmandade do Divino Espírito Santo.

Imagem de madeira policromada e dourada, mede 107x 36 cm (fig.19). Está sobre uma base hexagonal, similar à de Santa Ana, mesmo acabamento marmorizado com policromia azul. Nos pés do santo o mesmo tipo de pedra que representa a base do conjunto Santa Ana mestra.

¹⁵⁶ A imagem de São Joaquim consta do inventário de 1865, Livro Tombo nº 01, fl 74. Foi tombada para o MAC em 1969 por D. Paulo de Tarso e está sob o registro 76 no Livro Tombo.

Está de botas, como Santa Ana e a menina. A policromia da túnica é azul, com detalhes dourados apenas nos arremates da gola e da barra, onde percebe-se a mesma formação de círculos dourados. Sobre a policromia foi aplicada a técnica do esgrafito. No panejamento quase não formam-se pregas, o tecido cai sem movimento, as mãos dão a impressão que também o santo explica, ensina.

Os olhos são de vidro e a face possui uma expressão suave, a tensão recai sobre os vincos formados na testa, questão de movimento interior.

A deterioração na policromia é menor do que na imagem de Santa Ana, nas áreas onde o douramento esta danificado vê-se o mesmo fundo alaranjado. Hoje a imagem está exposta no acervo permanente do MAC.

3.1.2.8 Bom Jesus da Cana Verde



Figura 20: Bom Jesus da Cana Verde, 1868. Madeira policromada, M 158x 50x 33 cm. Altar destinado ao Bom Jesus, Catedral Metropolitana de Campinas.

Em 1868, Joaquim Bonifácio do Amaral (Barão de Indaiatuba) e a irmã Michelina do Amaral Pompêo são encarregados da Festa do Bom Jesus, foi dada preferência à aquisição de uma nova imagem do Bom Jesus, em detrimento da execução da festa. Segundo o Livro Tombo “mandaram buscar fora”¹⁵⁷, os irmãos não realizaram a festa naquele ano mas, como registrou o padre Souza e Oliveira, “a comunidade ficou muito grata”¹⁵⁸. Esta imagem faz parte do acervo da Catedral e localiza-se no altar destinado ao Bom Jesus, é conhecido como Bom Jesus da Cana Verde (fig.20). Durante o séc. XIX todas as figurações de Jesus em sua via sacra eram chamadas, em Campinas, de o Bom Jesus, tornando muitas vezes a identificação da imagem difícil.

Imagem de madeira policromada, mede 158x 50x 33 cm. Os olhos são de vidro, a expressão é de pena, olhar calmo. Nas mãos o escultor se preocupou com detalhes como ossos. Os cabelos possuem mechas mais trabalhadas, não tão soltas. Mantém o resplendor original, porém o manto foi trocado. O pedestal é dourado e mais elaborado. Está em boas condições, embora a luz que incide sobre a imagem não seja adequada causando desbotamento nos tecidos e ressecamento na policromia. Imagem que mantém-se fiel à inauguração, estando exposta desde 1883 no altar.

Normalmente são atributos desta imagem, a capa escarlate, com a qual foi coberto e enviado ao pretório como rei dos judeus¹⁵⁹, a coroa de espinhos, com a qual foi martirizado como rei, uma palma na mão esquerda, simbolizando um cetro. Toda a figuração de seus momentos finais de martírio.

¹⁵⁷ Ob. Cit 158

¹⁵⁸ A imagem do Bom Jesus custou 1:500\$000 rs, o registro foi feito no Livro Tombo nº 01, fl. 80. Arquivo da CMC. Joaquim Bonifácio do Amaral é o Visconde de Indaiatuba. A imagem já consta do inventário de 1885, Livro Tombo 1872-1909, fl.01.

¹⁵⁹ Bíblia de Jerusalém. Tradução de Tiago Giraud. São Paulo: Paulus Editora, 2000, Mt 27, v.27-29

3.1.2.9 Nossa Senhora da Conceição



Figura 21: Nossa Senhora da Conceição, 1871, importada. Madeira policromada e dourada, M 147x 58x 38 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas



Figura 22: Detalhe da policromia do manto e manga do vestido

A imagem destinada a ser a Nossa Senhora da Conceição (fig.21) que habitaria o nicho da padroeira no altar mor, foi adquirida em 1871, pelo padre Souza e Oliveira. Possivelmente, quando pensava-se que a fachada estaria pronta em pouco tempo. Nesta época, o vigário adquiriu também o manto para o novo Bom Jesus doado por Joaquim Bonifácio e Michelina do Amaral¹⁶⁰. A nova imagem da Imaculada foi descrita como “muito rica e com o diadema” no Livro Tombo¹⁶¹.

Imagem de madeira policromada e dourada, mede 147x58x48 cm. Possui olhos de vidro, cabelos displicentes com mechas soltas, bem característico do século XIX. No acabamento do manto o mesmo motivo de círculos dourados (fig.22), intercalados entre grande e pequeno, presente no manto de Santa Ana e São Joaquim. O vestido é branco, no acabamento da policromia foi usada a técnica do esgrafito. A barra do vestido forma pregas que mudam de direção, indicando um capricho na confecção, o vestido, como um todo, possui um acabamento bem livre de movimento. O manto apresenta os mesmos motivos do vestido, tanto o manto quanto o véu caem pelo ombro e não mais pela parte inferior do braço direito, em forma de torção.

O pedestal tem a forma de dois anéis, com policromia que simula o marmorizado. No séc. XIX foi introduzido um acoplamento móvel no pedestal das imagens, possibilitando que a imagem girasse ou fosse retirada de sua base, fato que evitava as rachaduras que aconteciam em imagens cujas bases eram menores, como esta.

Os anjos estão em número de três, com as asas saindo da parte da frente. Entre os anjos aparecem os atributos da serpente e de um pequeno lunar crescente, não possui os pés aparentes.

O rosto é complacente, até feliz, indicando a mudança acontecida no século XIX nas imagens, que deveriam transmitir a calma resignação. Diferentemente das outras imagens, esta não possui a base alaranjada e apresenta uma inscrição na policromia de seu vestido (W.S.Q). A assinatura não corresponde aos artistas conhecidos na Bahia, catalogados por Alves¹⁶², suas características reforçam ser uma imagem importada. A base preparatória deste imagem é branca e fina. Seu estado de conservação não é bom, demonstra ter sido quebrada em diversas partes e colada, por cima foi aplicada uma camada de tinta alaranjada. Necessita de restauração pelo valor histórico e pela deterioração na estrutura como um todo.

¹⁶⁰ No inventário de 1871 o padre Souza e Oliveira confirma o anterior com o acréscimo de uma imagem do Bom Jesus rica, uma capa de veludo carmesim bordado a ouro e uma imagem da Conceição, A capa e a nova imagem da Conceição custaram 2:141\$200. Livro nº01, fl.81. Arquivo da CMC.

¹⁶¹ Ob. Cit 160

¹⁶² Marieta Alves. *Dicionário dos artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1976

Esta imagem da Conceição¹⁶³ ocuparia o nicho da padroeira no altar mor de 1883 à 1914. No ano de 1914, Dom Nery promoveu a troca de imagens nos altares, trocando a imagem original por uma imagem de gesso.

¹⁶³ Esta imagem da Conceição foi tombada para o MAC por Dom Paulo de Tarso em 1969, sob o registro 63. Livro Tombo nº 01. Arquivo do MAC.

3.1.2.10 São Francisco de Assis



Figura 23: São Francisco, 1862-1865, Bahia. Madeira policromada e dourada, M 111x 39x 28 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas



Figura 24: Detalhe da policromia original do capuz.

A imagem de São Francisco¹⁶⁴ (fig. 23) saía em procissões mas não possuía altar na matriz, tendo ficado, por isso, guardada por um tempo maior na Igreja do Rosário.

Imagem de madeira policromada e dourada, mede 111x 39x 38 cm. Os olhos são de vidro, a perna direita é ligeiramente inclinada, os cabelos mostram certo desalinho. A expressão facial é calma. As pregas do hábito são esparsas e bem soltas, as mangas apenas caídas, a expressão de movimento localiza-se na face, um olhar de resignação calma e plácida, com a boca semiaberta e alguma ruga na testa, sinal de reflexão interna.

A base hexagonal repete o mesmo marmorizado das outras, indicando a mesma época de produção. Possui carnação nas mãos e pés, a policromia original está encoberta por uma tinta marrom muito escura, percebe-se, porém, o douramento nas bordas do hábito e a mesma base alaranjada onde o estofamento foi quebrado (fig.24). Imagem de grande qualidade merecedora também de uma restauração, onde lhe fosse devolvida a policromia original.

Os atributos deste santo podem ser a cruz, pois abandonou a tudo para seguir a religião, os pássaros, que estavam sempre à sua volta, os estigmas, com o qual foi marcado, ou venerando a figura crucificada de Jesus. No caso da Catedral apresenta-se em oração, com os estigmas nas mãos e pés.

O santo patrono da Ordem dos Menores de São Francisco, foi um jovem comerciante que abandonou a riqueza familiar e seus negócios para viver uma vida de pobreza e exemplos. Via a perfeição esperada por Deus nos pobres e indigentes de rua. Sua dedicação à imagem de Jesus crucificado foi tão grande que, por pedido próprio, recebeu os estigmas de Cristo. Foi fundador da Ordem dos Franciscanos, tendo estipulado como hábito aos franciscanos túnicas amarradas com cordas, como haviam feito os apóstolos de Jesus¹⁶⁵.

Imagem em bom estado de conservação, apenas com a policromia encoberta. Faz parte do acervo permanente do MAC, em exposição.

¹⁶⁴ A imagem de São Francisco consta do inventário de 1865, no Livro Tombo nº 01, fl.74, Arquivo da CMC. Seu tombamento no MAC aconteceu em 1969, sob o registro nº 81, Livro Tombo 01, Arquivo do MAC, autorizado tombamento por Dom Paulo de Tarso.

¹⁶⁵ Ob. Cit. 159, p.836

3.1.2.11 São Domingos



Figura 25: São Domingos, 1919, Espanha. Madeira policromada e dourada, M 118x 40x 36 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas.



Figura 26: detalhe da policromia do vestido e do manto de São Domingos

Em 1919, Domingos de Moraes e sua esposa, Alzira de Paula Souza Moraes, oferecem à Catedral uma nova imagem de São Domingos (fig. 25) “uma perfeita imagem de São Domingos, encomendada em Barcelona na Espanha” conforme foi descrito no livro tomo¹⁶⁶.

Imagem de madeira dourada e policromada, mede 118x40x36 cm. A policromia, o estofamento e o douramento desta imagem refletem a arte típica espanhola, com motivos muito bem apresentados por Garcia¹⁶⁷ (fig.26). Foram usadas as técnicas do esgrafito e do punção na policromia. A base da imagem é octogonal e simplificada.

São Domingos possui como atributo: a cruz dupla como fundador da ordem, o livro, como doutor da igreja, e está sempre junto à um cão, uma paródia com seu nome “ guardião do senhor”, o fiel companheiro e guardião do dono. São Domingos foi o responsável pela introdução do culto de Nossa Senhora do Rosário, por isso são, usualmente, adquiridas em conjunto as duas imagens.

Esta imagem de São Domingos é a segunda do acervo da Catedral, a primeira feita pelo entalhador Marino Del Favero desapareceu. Em 1910 Dom Nery destina o altar colateral direito à Nossa Sra. do Rosário e São Domingo. Altar hoje ocupado por uma imagem de gesso.

Encontra-se em bom estado geral de conservação, com a policromia, o resplendor e os atributos originais. Não possui a mão direita, não foi possível determinar em que época foi danificada pois não está devidamente registrada nos livros tombos do MAC. Está exposta no acervo permanente do MAC.

¹⁶⁶ Imagem doada em 1919, registro no Livro Tombo 1914-1939, fl.68. Arquivo da CMC. A catalogação desta imagem no Museu deve ser revista, constando que ela é dos primeiros tempos da Matriz, quando chegou apenas em 1919.

¹⁶⁷ Ob. Cit 176

3.1.3 Imagens de vestir

As imagens de vestir tiveram sua importância, principalmente nos primórdios, quando ainda não havia sido inaugurada a Matriz Nova e o centro da paróquia era a Matriz Velha. Prestavam-se a um maior contato entre o fiel e o santo, que poderia ser enfeitado; saiam em procissão, e por isso precisavam ser mais leves. Em geral eram mais baratas na aquisição, sendo porém sua manutenção cara, pois as vestes, muitas vezes, eram de tecidos importados e caros. Sua grande disseminação ocorreu entre as ordens terceiras dos franciscanos que as usavam para fins diversos, sendo, inclusive, um meio de contato social¹⁶⁸. A padroeira da freguesia, desaparecida em 1832, era de vestir e de pequeno porte. Fato usual no interior paulista, as imagens da Imaculada do começo do XIX de Piracicaba e Bragança são de vestir e de pequeno porte, hoje estão tombadas do acervo do MAC.

¹⁶⁸ Maria Regina E. Quites. *Imagens de vestir*. Tese de Doutorado: Unicamp, 2006.

3.1.3.1 Nossa Senhora do Carmo



Figura 27: Nossa Senhora do Carmo, 1864-1865. Imagem de vestir, policromia nas mãos, no rosto e no menino, M 120x 32 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas



Figura 28: Detalhe do menino

É possível que a imagem de Nossa Senhora do Carmo¹⁶⁹ tenha sido oferecida pela Confraria dos Irmãos do Carmo, é possível, também, que esta Confraria tenha pago pelo altar dedicado ao Carmo feito por Bernardino de Sena. Seria somente em 1870, com a separação das paróquias, que a matriz velha passaria a ter invocação à Nossa Senhora do Carmo¹⁷⁰.

Esta imagem (fig. 27) estava entronada no altar do Carmo, mas, após 1908, com a reestruturação de Dom Nery, por motivo desconhecido, ela ficou guardada com a Irmandade do Santíssimo Sacramento. Desconhecida e não tombada no Livro da Irmandade, foi entregue ao Museu Arquidiocesano, provavelmente, após a catalogação feita em 1969. No Museu, não possuindo ficha e com histórico desconhecido, a imagem foi guardada na reserva técnica. A pesquisa aprofundada das imagens permitiu que lhe fosse restituída sua história junto à Matriz Nova.

Imagem de vestir, suporte de madeira, com policromia nas mãos, na cabeça e no menino, mede 120x 32 cm. A criança (fig.28) possui policromia completa, cabelos desalinhados, fina camada de preparação para policromia, de aparência fosca, acabamento diferente dos encontrados nas imagens baianas.

A santa e a criança possuem olhos de vidro, a expressão é complacente, sem maiores movimentos externos. Usa o atributo dos escapulários e o tradicional hábito carmelita.

A Confraria dos Irmãos do Carmo também pagou pela padroeira da Matriz do Carmo, de 1870, hoje em exposição no Museu Arquidiocesano de Campinas. Imagem igualmente de vestir.

Até 1885 constava uma coroa de prata para esta imagem, inexistente no acervo atual. Suas condições são boas, porém o vestido não é original.

¹⁶⁹ A imagem de Nossa Senhora do Carmo consta dos inventários de 1865 e 1885, Livros Tombo nº01 fl.74 e Livro Tombo 1872-1909, fl.01. Arquivo da CMC. Não foi tombada para o MAC sendo portanto acervo da Catedral ainda em 2013.

¹⁷⁰ Nossa Senhora do Monte Carmelo ou do Carmo, a veneração a esta imagem de Maria começa no século XIII, quando monges eremitas que habitavam o Monte Carmelo são expulsos pelos sarracenos. São Simão Stock, Superior da ordem, pede a intercessão da Imaculada em favor de sua causa, protegendo-os das ameaças sarracenas. Nossa Senhora os escuta, trazendo a São Simão os escapulários, figuras quadradas que trazia sobre os ombros, estes escapulários seriam como protetores contra os males do mundo. Os escapulários como o vestido de Nossa Senhora, em geral, são marrons e o símbolo da aliança da Ordem com Nossa Senhora. A escolha pela padroeira viria do primeiro padre da matriz do Carmo, Francisco de Abreu Sampaio, pertencente à ordem carmelita. História da devoção à Nossa Senhora do Carmo. <http://www.basilicadocarmo.org.br>

3.1.3.2 Nossa Senhora das Dores



Figura 29: Nossa Senhora das Dores, 1865, origem Portugal. Imagem de vestir, policromia nas mãos e na face, M 132x 48x 37 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas

A primeira imagem de Nossa Senhora das Dores¹⁷¹ (fig.29), e que ocupava o nicho da Matriz Velha, foi ofertada pelo Barão de Itatiba e sua esposa em 1865. Foi exatamente em 1865 que o padre Vieira

¹⁷¹ Nossa Senhora das Dores foi ofertada pelos barões de Itatiba para ocupar no futuro o nicho da Matriz Nova, consta do inventário de 1865, Livro Tombo nº 01, fl 74. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas

instituiu o culto à Nossa Senhora das Dores em Campinas, determinando as sextas-feiras para sua veneração.

Foi catalogada no Museu Arquidiocesano como procedente de Portugal, algumas características parecem atestar o fato.

Imagem de vestir, com suporte de ripas e tela encolada, o que conferia um acabamento homogêneo ao vestido. Possui policromia na cabeça e nas mãos, mede 132x 48x 37 cm. Imagem com cabelo humano, olhos de vidro azuis, muito similares às outras imagens portuguesas da Catedral. Na face não foram colocadas lágrimas de resina ou cristal, mantém apenas uma expressão triste. Existem duas saias, o vestido roxo e o manto marrom. Embora representem as cores originais da imagem, as vestes atuais não são originais. No peito possui um corte para alojar uma adaga, atributo deste tipo de imagem, representante das dores de Maria pelo filho morto.

Somente após 1970 esta imagem foi devolvida para a Catedral e tombada no Museu Arquidiocesano¹⁷², por determinação de Dom Paulo de Tarso.

A imagem está em boas condições gerais, guardada na reserva técnica do MAC. Percebe-se que foram trocados os pés, no lugar dos antigos pés, que deveriam ser de madeira, foram instalados pés de gesso, totalmente destoantes do conjunto.

¹⁷² Imagem tombada sob o registro 572, Livro Tombo nº 01, Arquivo do MAC.

3.1.3.3 Senhor dos Passos



Figura 30: Atribuído à Raffaelo de Rosa. Nosso Senhor dos Passos, 1883. Imagem de vestir, policromia nas mãos e face. Altar dos Passos Catedral Metropolitana de Campinas

Conferindo o último inventário do século XIX, realizado em 1885, existem apenas duas novas imagens acrescentadas desde o inventário de 1872: “uma imagem de Nossa Senhora das Dores (fig.31) com diadema e espada de prata e uma imagem do Senhor dos Passos (fig.30) com diadema de prata”¹⁷³. A imagem do Senhor dos Passos está exposta na capela dos Passos atual.

Imagem de vestir com olhos de vidro, cabelo humano, policromia na face e nas mãos, expressão dolorosa no rosto, boca entreaberta e olhos tristes. As vestes não são originais, foram trocadas pela Irmandade do Santíssimo Sacramento. O revestimento interno do nicho também foi doado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento.

A atribuição à Raffaelo de Rosa foi feita mediante análise do inventário de 1885 e de um recibo de tintas¹⁷⁴ e policromia assinado por Gabriel Juan Marroig em janeiro de 1884¹⁷⁵.

¹⁷³ Inventário realizado em 26 de junho de 1885 pelo padre Reimão, Livro Tombo de 1909, fl.01. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

¹⁷⁴ Recibo de materiais empregados para carnação, pintura e colocação de olhos para imagens para a Matriz Nova, feito à mão pelo pintor. Museu Arquidiocesano de Campinas.

Não era usual os pintores colocarem os olhos de vidro nas imagens, trabalho destinado ao entalhador, mas García¹⁷⁶ indica em um excelente estudo sobre a policromia na Espanha, que houveram casos em que o pintor colocou os olhos de vidro e elaborou a policromia, fugindo do usual em Portugal e no Brasil.

Possuindo o recibo de materiais e o recibo do serviço prestado em janeiro de 1884 e tendo a Matriz Nova um escultor versátil trabalhando nos entalhes internos desde 1879, é possível atribuir à este escultor a construção das imagens. Raffaello de Rosa esteve presente nos trabalhos da Matriz Nova até dezembro de 1883.

Quanto à policromia, Gabriel Juan Marroig¹⁷⁷ ficou muito conhecido na Espanha por um “Ecce Homo” ou “Coronado de Espinas” procedente de Diputación Baleares, igreja da Anunciación. Trabalho similar ao executado em Campinas.

Gabriel Juan Marroig permaneceu trabalhando em Campinas por quarenta dias, ou seja, desde 01 de dezembro de 1883. A imagem pertence à Catedral de Campinas, está exposta na capela dos Passos (atual), apresenta-se em bom estado de conservação, mantida pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral.

¹⁷⁵ Recibo feito à mão, sem número, pelo pintor em 15 de janeiro de 1884. Gaveta 03, Acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas. No recibo o pintor escreve “pintura” o trabalho feito nas imagens.

¹⁷⁶ Fernando R. Bartolomé García. *La policromia Barroca em Álava*. Álava: Imprenta de la Diputación Foral de Álava, 2001, p. 33-53

¹⁷⁷ Consta a participação de Gabriel Juan Marroig no catálogo da “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, pag.42, com um Frutero. Por Colegio Nacional de Sordos-Mudos y de Ciegos de Madrid-1867. Veio ao Brasil para escapar da epidemia de cólera que assolava a Europa. Era professor convidado do Lycêo de Artes e ofícios do Rio de janeiro, dando aulas de gravura. Em 13 de junho de 1883, pediu uma licença de 6 meses para executar um trabalho, o final destes seis meses correspondem justamente ao trabalho executado em Campinas terminado em 15 de janeiro de 1884. Dados do Relatório do Lycêo de Artes e Offícios do Rio de Janeiro, 1883, pag. 68.

3.1.3.4 Nossa Senhora das Dores



Figura 31: Atribuído à Raffaelo de Rosa. Nossa Sra. das Dores, 1883. Imagem de vestir com policromia nas mãos, pés e face. Altar de N. S. das Dores na Catedral Metropolitana de Campinas

A imagem de N. Sra. Das Dores (fig.31) é de vestir, com suporte de ripas madeira, mede 160x 40 cm. Possui olhos de vidro, lágrimas de resina, cabelo entalhado e policromado. É policromada na face, nas mãos e nos pés. Como atributos possui o resplendor com as 12 estrelas, símbolo de Maria protegida pelos 12 apóstolos após a morte de seu filho, o crucifixo nas mãos, o manto escuro e o vestido roxo. O vestido e o manto não são originais, foram renovados pela Irmandade do Santíssimo Sacramento no começo do séc. XXI.

Assim como aconteceu com a imagem dos Passos (fig. 30), o tecido que reveste o nicho desta imagem foi feito pela Irmandade do Santíssimo.

Esta imagem aparece somente no inventário de 1885¹⁷⁸, após a inauguração. A hipótese estabelecida para a confecção e policromia desta imagem é a mesma estabelecida para a imagem dos Passos (fig.30).

A imagem encontra-se em bom estado de conservação, mantida pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, falta-lhe apenas a adaga de prata que fazia parte do conjunto na inauguração. Está exposta no nicho do altar das Dores e pertence à Catedral de Campinas.

¹⁷⁸ Inventário realizado em 26 de junho de 1885 pelo padre Reimão, Livro Tombo de 1909, fl.01. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

3.1.4 Imagens de gesso

As imagens de gesso estabeleceram-se definitivamente no começo do séc. XX, embora a Casa Sucena (RJ), já as trouxessem importadas desde 1865. O aumento significativo do uso de oratórios domésticos e do número de igrejas e paróquias no começo do séc. XX, demandava uma produção maior e mais barata de imagens, que deveriam ser também muito bonitas. As imagens destinadas à altares ainda precisavam chegar o mais próximo possível das medidas humanas, consideradas pela Igreja ideais ao culto, por isso estas imagens são de grande porte.

A introdução de imagens de gesso na Catedral ocorre após a posse de Dom Nery, em 1910. A decoração do templo precisava atualizar-se, as imagens precisavam ser mais “bonitas”, sendo bonito o “novo”¹⁷⁹, não se falando em aspecto histórico, mas apenas de uso. Importante observar que no caso da Catedral o maior motivo de escolha pela imagem de gesso foi seu aspecto visual atraente e vistoso, nenhum documento demonstrou ter sido a escolha baseada no valor da imagem. As imagens de gesso, adquiridas na Casa Sucena são provenientes da Casa Paris, na França, identificação encontrada na maior parte das imagens do começo do novecentos da Catedral.

Este fato não foi prerrogativa da Catedral, a Basílica do Carmo, após suas últimas reformas de 1930 e 1960, trocou quase todas as suas imagens de madeira por imagens de gesso, restando apenas a nova padroeira, vinda da Espanha, de madeira. Todas as antigas imagens da Basílica foram doadas ao Museu Arquidiocesano de Campinas.

¹⁷⁹ Os termos “novo”, “bonitas”, “vistasas” e “com tamanho humano”, foram descritas por Dom Nery no Livro Tombo 1909-1914, fl.76. O tamanho humano parecia conferir realismo às imagens, fato que motivava a aquisição.

3.1.4.1 Sagrado Coração de Jesus

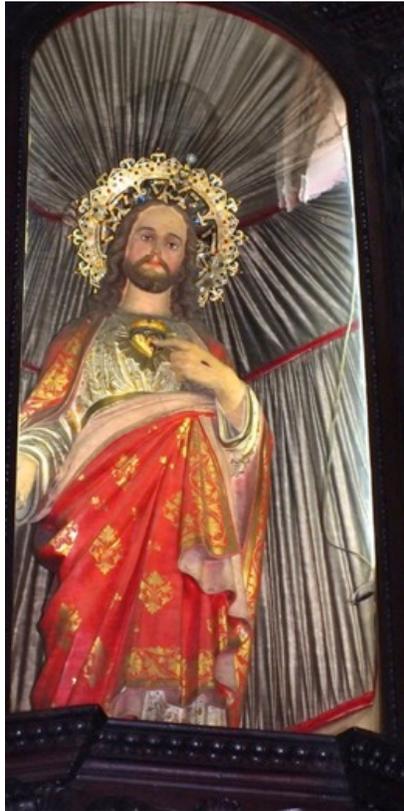


Figura 32: Sagrado Coração de Jesus, 1909, Casa Sucena. Gesso policromado e dourado, M 160x 53 cm. Altar colateral esquerdo da Catedral Metropolitana de Campinas.

A primeira imagem de gesso entronizada foi a imagem do Sagrado Coração de Jesus, em 1911 (fig.32)¹⁸⁰. A experiência com a entronização desta imagem deve ter sido satisfatória, pois foi encomendado, em 1912, as imagens da Conceição e do Rosário.

Imagem de gesso, com policromia e douramento, mede 160x 53 cm. Proveniente da França a imagem possui um acabamento na policromia muito elaborado.

Existe uma curiosidade à respeito destas imagens de gesso entronizadas, que merece ser destacada. Quando foram adquiridas, queriam-se imagens vistosas e grandes, com o tamanho de uma pessoa. Na entronização verificou-se que as imagens não cabiam nos nichos, destinados anteriormente à imagens menores, sendo necessário o aumento de vinte centímetros na altura do forro de cada nicho, para que as imagens fossem instaladas¹⁸¹.

Imagem em bom estado de conservação, embora a iluminação inadequada esteja ressecando o gesso. Está exposta no nicho do altar colateral esquerdo, atual altar do Sagrado Coração de Jesus. Pertence à Catedral de Campinas, foi doada pela Associação do Sagrado Coração de Jesus.

¹⁸⁰ Esta imagem foi benzida e colocada no altar em 01/6/1913. Registro feito no Livro Tombo nº2, fl. 99. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

¹⁸¹ Registro feito no Livro Tombo 1914-1939, fl.13. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

3.1.4.2 Nossa Senhora do Rosário



Figura 33: N. Sra. do Rosário, 1913, Casa Sucena. Gesso policromado e dourado. Altar colateral direito da Catedral Metropolitana de Campinas.

A imagem do Rosário (fig.33) foi paga pela Confraria do Rosário de Maria que a adquiriu para procissão, no altar deveria ter sido colocada a imagem de Marino Del Fávero desaparecida¹⁸².

Imagem de gesso, com policromia e douramento, mede 160x 53 cm. Pertence à Catedral de Campinas e está exposta no altar colateral direito, atual altar do Rosário.

¹⁸² Informação registrada no Livro Tombo 1873-1912, fl.98. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas. As imagens foram compradas com donativos e instaladas em 3 de Maio de 1914.

3.1.4.3 Nossa Senhora da Conceição



Figura 34: N. Sra. da Conceição, 1913, Casa Sucena. Gesso policromado, 160x50 cm Altar mor da Catedral Metropolitana de Campinas.

Imagem de gesso de Nossa Senhora da Conceição (fig.34), com policromia e douramento, mede 160x 50 cm. Foi adquirida pela Confraria do Rosário de Maria e doada à Catedral de Campinas em 1912¹⁸³. É proveniente da Casa Sucena (RJ), precisou ser restaurada na década de 50, devido a um ataque de vandalismo, quando foi retirada do nicho e quebrada em várias partes¹⁸⁴.
Adquirida junto com a imagem do Rosário de gesso.

¹⁸³ Ob.cit. 182

¹⁸⁴ Fato confirmado por Monsenhor Waldomiro Karan, administrador da Catedral na época, em entrevista arquivada pela pesquisadora em 2012.

3.1.4.4 Conjunto do Calvário de Cristo

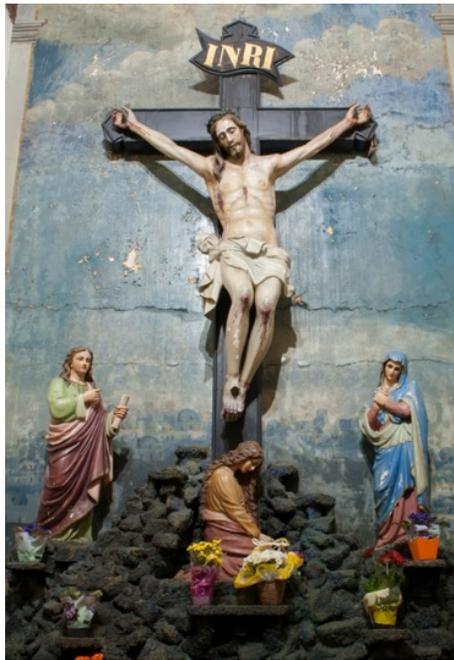


Figura 35: Conjunto do Calvário de Cristo, 1912. Gesso. Espaço do Calvário de Cristo da Catedral Metropolitana de Campinas.

As imagens de gesso do Calvário (fig.35) foram instalada em 1912, junto ao novo espaço do Calvário, enfrente á Capela do Santíssimo. No antigo local do calvário, à direita da entrada principal, foi feita a nova Gruta de Lourdes, de mármore e com imagens de gesso¹⁸⁵.

São imagens apenas pintadas, sem douramento, pertencem á Catedral de Campinas. Estão em bom estado e expostas no Calvário de Cristo.

¹⁸⁵ Registro feito no Livro Tombo 1863-1912, fl. 98. O calvário inicial havia sido pago pela Irmandade do Santíssimo, em 1913 em forma todo um conjunto pertencente à Irmandade, Capela, Calvário, secretária e Museu. No batistério foi substituído um grande painel parietal representando o batismo por uma imagem de gesso de São João batizando Jesus, a troca foi realizada em 1912

3.2 Mapas de posicionamento de Imagens

A fim de melhor visualizar os altares e suas imagens em cada época, foram elaborados os mapas a seguir. Estes mapas contemplam a disposição das imagens para cada espaço do templo em 1865, 1883 e 1916.

3.2.1 Mapa de 1865

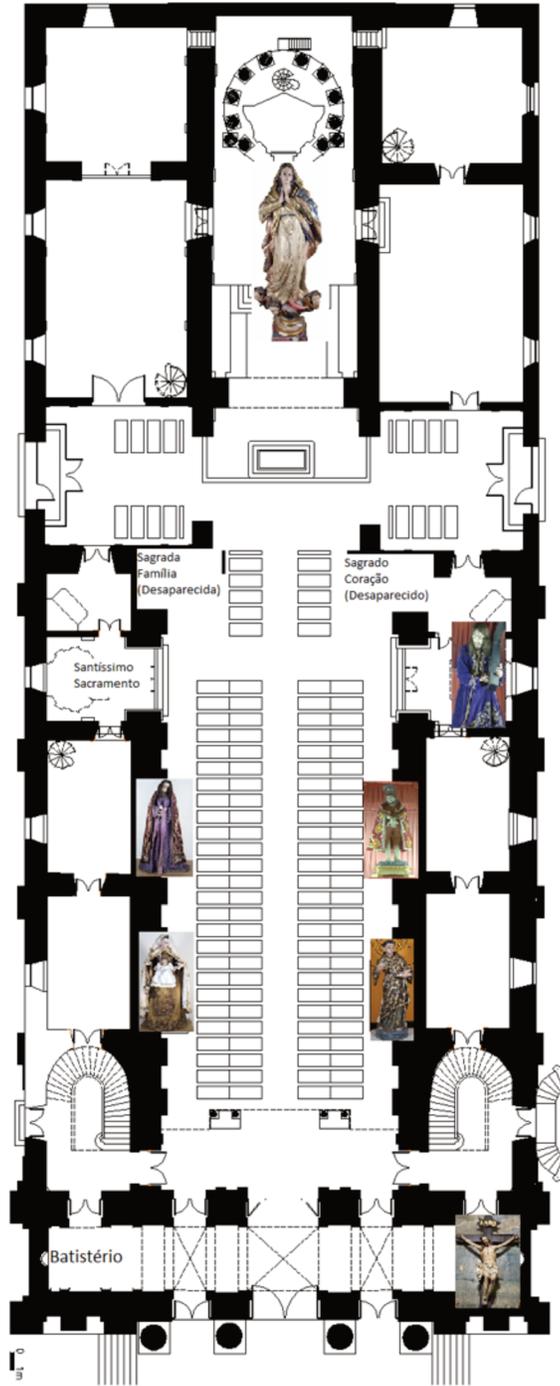


Figura 36: Formação dos altares e imagens em 1865.

3.2.2 Mapa de 1883

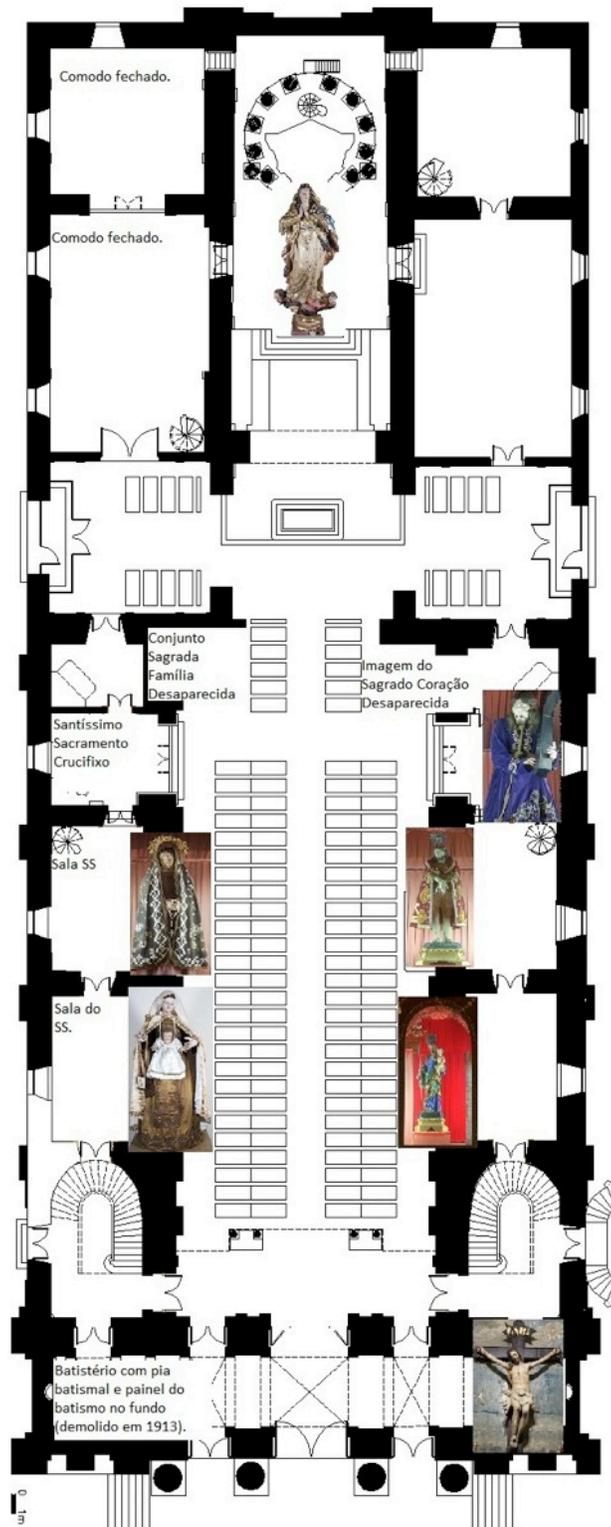


Figura 37: Formação dos altares e imagens de 1883.

3.2.3 Mapa de 1916

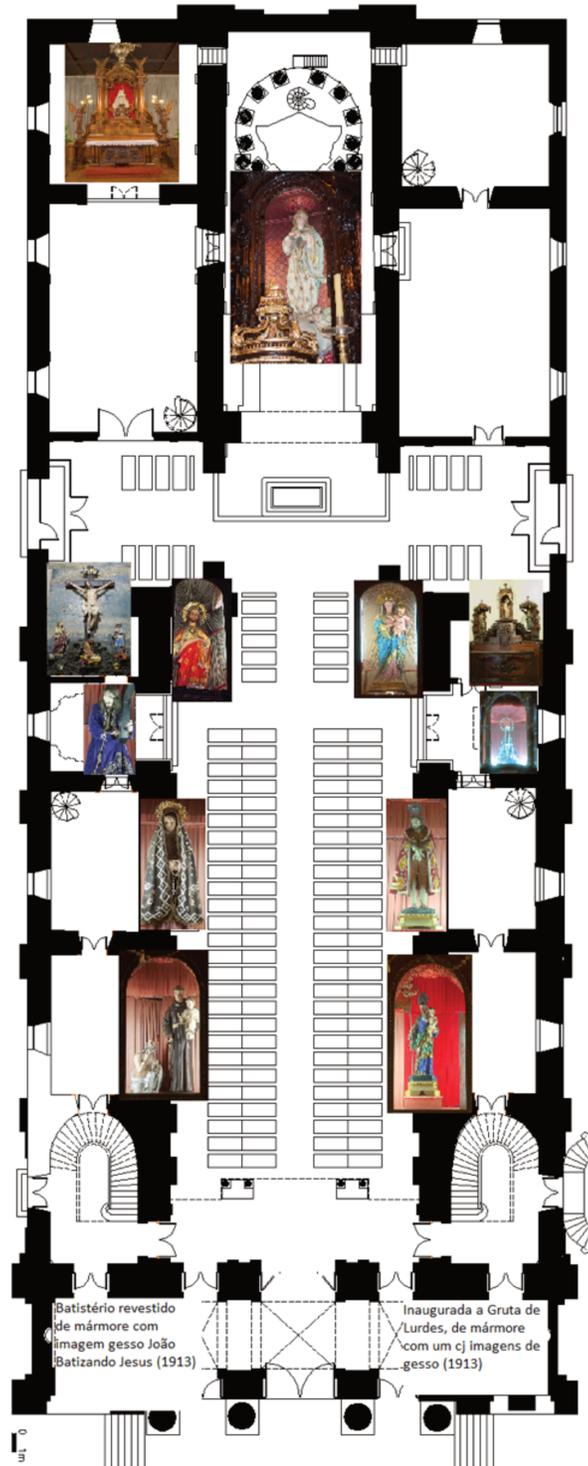


Figura 38: Formação dos altares e imagens de 1916 à 2013.

3.3 Pinturas

As primeiras pinturas destinadas à Matriz Nova são de 1865-1866 e foram feitas pelo pintor francês Claude Joseph Barandier. Destinavam-se à decorar a nave principal da Matriz, no espaço entre os altares laterais. Permaneceram nesta posição até 1969, quando Dom Paulo de Tarso cria o Museu Arquidiocesano de Campinas, tomba as imagens e pinturas antigas da Matriz, colocando no lugar novos quadros da via sacra (gesso). As outras duas pinturas eram destinadas à sala do Calvário, retiradas de suas posições com a mudança do mesmo para a lateral esquerda da Catedral, em 1909.

3.3.1 Jesus encontra sua mãe, estação da via sacra



Figura 39: Claude Joseph Barandier. Jesus encontra sua mãe, 1865-1866. Óleo sobre tela, 153x 197 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas

Quadro “Jesus encontra sua mãe” (fig.39), óleo sobre tela, medindo 153x 197 cm. Foi encomendado pelo Diretório das Obras, em 1864¹⁸⁶, para decorar as paredes laterais da nave. Foi colocada na Matriz na inauguração em 1883. Obra executada pelo pintor Claude Joseph Barandier entre 1865-1866 dentro da própria Matriz.

Encontra-se guardada na reserva técnica do MAC, em péssimas condições, sem o suporte, muito rasgada e suja. Necessita restauração para poder ser exposta.

A figura de Jesus e das mulheres apresentam rostos finos, delicados, luminosos. Jesus tem um carnação muita clara e translúcida. O fundo é escuro ressaltando a cena presente. A cruz apresenta um problema construtivo, estando sobre o ombro de maneira irregular.

3.3.2 Verônica limpa a face de Jesus



Figura 40: Claude J. Barandier. Verônica limpa a face de Jesus, 1865-1866. Óleo sobre tela, 152x 120cm. Museu Arquidiocesano de Campinas.

Quadro “Verônica limpa a face de Jesus” (fig.40), óleo sobre tela, medindo 152x 120 cm. Obra executada pelo pintor Claude Joseph Barandier em 1865-1866¹⁸⁷, dentro da própria Matriz Nova. Foi encomendado pelo Diretório das Obras de 1864. Foi instalado na parede da nave, entre os altares laterais, em 1883, permanecendo ali até 1969, quando foi tombado no MAC.

Quadro que sofreu restauração inadequada, foi aplicado um verniz muito brilhante sobre a pintura, que chega a dificultar a análise do mesmo, se feita com luz branca. Está guardado na reserva técnica do MAC.

Foi considerada a segunda tela pela figuração de mulheres no tema. A carnação de Jesus e da mulher é translúcida, indicando a transcendência.

¹⁸⁶ Informações descritas pelo pintor em uma carta de próprio punho, arquivada no MAC, arquivo histórico.

¹⁸⁷ Ob.cit. 186

3.3.3 Primeira queda da cruz



Figura 41: Claude J. Barandier. Primeira queda da cruz, 1866. Óleo sobre tela, 152x 120 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas.

Quadro “Primeira queda da cruz” (fig.41), óleo sobre tela, medindo 152x 120 cm. Obra executada pelo pintor Claude Joseph Barandier em 1866¹⁸⁸, dentro da própria Matriz Nova. Foi encomendado pelo Diretório das Obras de 1864. Foi instalado na parede da nave, entre os altares laterais, em 1883, permanecendo ali até 1969, quando foi tombado no MAC.

Quadro em péssimas condições de conservação. Suporte comprometido, tela rasgada, escurecida e suja. Está guardado na reserva técnica do MAC, necessitando uma restauração para ser exposto.

É a primeira tela com a figuração de homens, a carnção destes é mais densa, mais avermelhada e amarelada, as linhas faciais e as mãos são mais grosseiras. Existe uma diferenciação nítida entre a delicadeza de Jesus e os demais personagens do quadro.

¹⁸⁸ Ob.cit. 186

3.3.4 Segunda queda da cruz



Figura 42: Claude J. Barandier. Segunda queda da cruz, 1866. Óleo sobre tela, 152x 120 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas.

Quadro “Segunda queda da cruz” (fig.42), óleo sobre tela, medindo 152x 120 cm. Obra executada pelo pintor Claude Joseph Barandier em 1866¹⁸⁹, dentro da própria Matriz Nova. Foi encomendado pelo Diretório das Obras de 1864. Foi instalado na parede da nave, entre os altares laterais, em 1883, permanecendo ali até 1969, quando foi tombado no MAC.

Quadro em péssimas condições de conservação. Suporte comprometido, tela rasgada, escurecida e suja. Está guardado na reserva técnica do MAC, necessitando uma restauração para ser exposto.

Nesta tela as diferenças físicas entre a figura de Jesus e os personagens masculinas mantêm-se acentuadas, a carnção alva e delicada de Jesus assemelha-se apenas às mulheres. Todos os rostos são calmos e resignados.

¹⁸⁹ Ob.cit. 186

3.3.5 Terceira queda da cruz

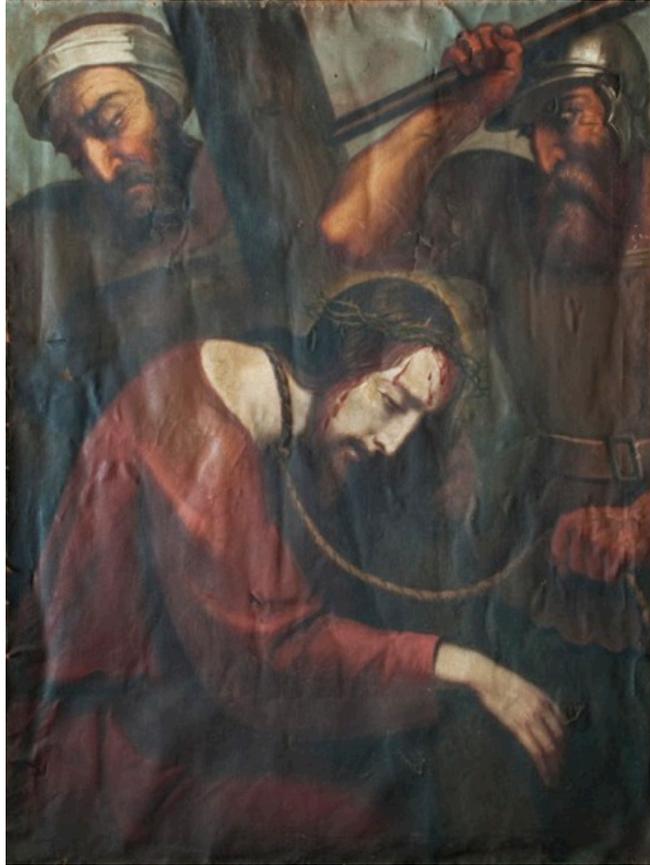


Figura 43: Claude J. Barandier. Terceira queda da cruz, 1866. Óleo sobre tela, 152x 120 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas.

Quadro “Terceira queda da cruz” (fig.43), óleo sobre tela, medindo 152x 120 cm. Obra executada pelo pintor Claude Joseph Barandier em 1866¹⁹⁰. Foi encomendado pelo Diretório das Obras de 1864. Foi instalado na parede da nave, entre os altares laterais, em 1883, permanecendo ali até 1969, quando foi tombado no MAC.

Quadro em péssimas condições de conservação. Suporte comprometido, tela rasgada, escurecida e suja. Está guardado na reserva técnica do MAC, necessitando uma restauração para ser exposto.

Nesta tela Jesus apresenta expressão de cansaço, os dois homens que figuram ao fundo, Cireneu e o soldado, tem a mesma formação na face, nariz, olhos, pálpebras, possivelmente indicando um mesmo modelo para os dois personagens.

¹⁹⁰ Ob.cit. 186

3.3.6 Simão de Cirene ajuda Jesus

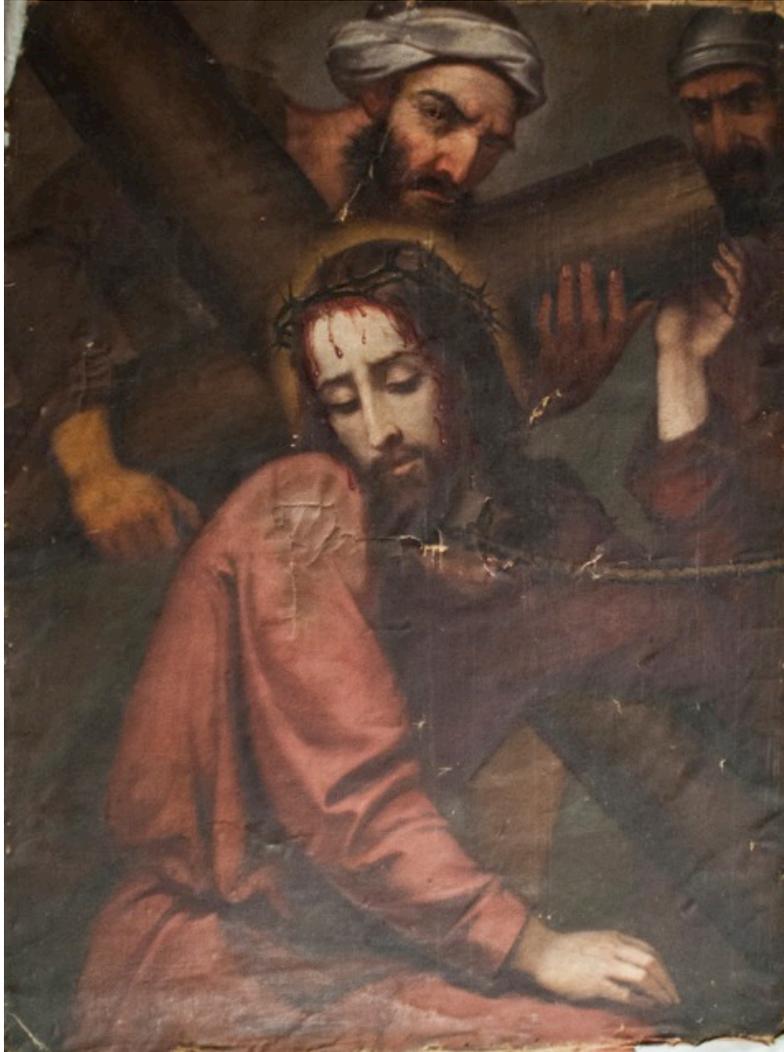


Figura 44: Claude J. Barandier. Simão de Cirene ajuda Jesus, 1866. Óleo sobre tela, 152x 120 cm. Museu Arquidiocesano de Campinas.

Quadro “Simão de Cirene ajuda Jesus” (fig.44), óleo sobre tela, medindo 152x 120 cm. Obra executada pelo pintor Claude Joseph Barandier¹⁹¹ em 1866¹⁹². Foi encomendado pelo Diretório das Obras de 1864, instalado na parede da nave, entre os altares laterais, em 1883, permanecendo ali até 1969, quando foi tombado no MAC.

Quadro em péssimas condições de conservação. Está sem o suporte, com a tela rasgada, escurecida e suja. Está guardado na reserva técnica do MAC, necessitando uma restauração para ser exposto.

¹⁹¹ A passagem do pintor Claude Joseph Barandier pela Matriz Nova e a história da encomenda feita pelo Diretório de 1864 está melhor explicado no anexo III “ O pintor Claude Joseph Barandier a as pinturas da Matriz Nova de Campinas”.

¹⁹² Ob.cit.186

Esta tela talvez seja a que melhor inclui o observador em seu tema, Cireneu parece olhar diretamente ao observador e questionar, como se o observador pudesse opinar sobre o momento.

3.3.7 Jesus Crucificado

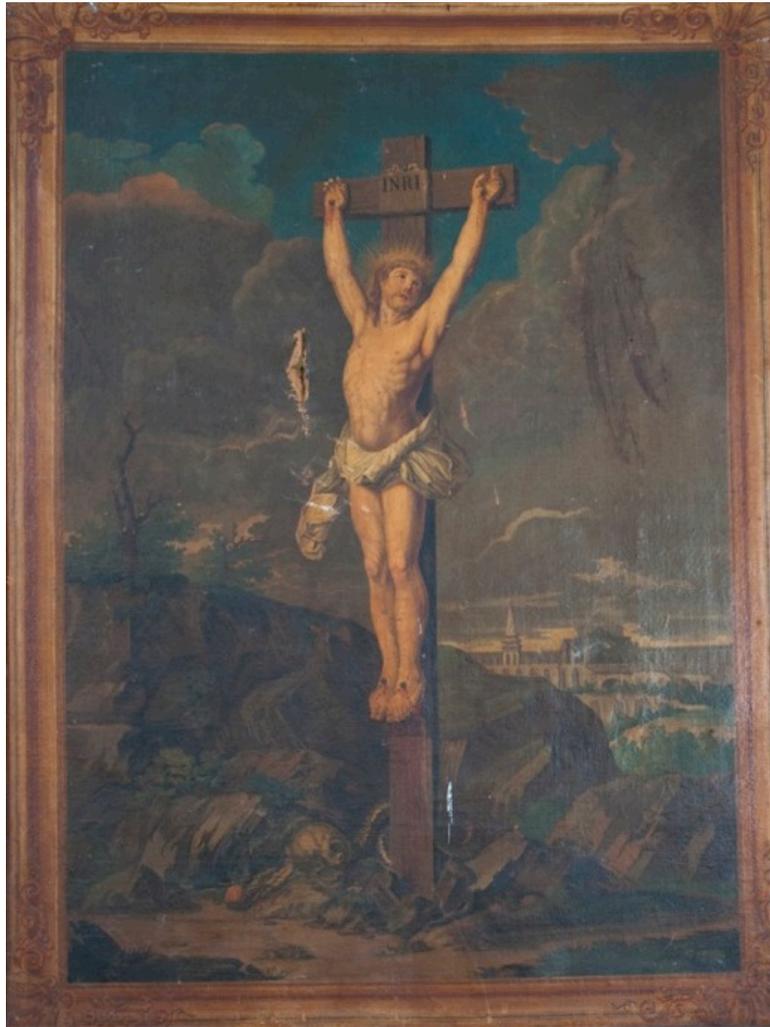


Figura 45: Anônimo, Jesus Crucificado, 1863-1865. Óleo sobre tela, 163 x 121 cm.

Um pintura de Cristo Crucificado¹⁹³ (fig.45) consta do inventário de 1865, situava-se primeiramente na sacristia da matriz velha, ficando depois guardado na igreja do Rosário até a inauguração. Diz a tradição oral que o pintor era de qualidade mas muito humilde não tendo querido assinar o quadro. Óleo sobre tela, com medida de 163x 121 cm.

¹⁹³ Inventário 1865, Livro Tombo nº 01, fl.75. Arquivo da CMC. Foi tombado para o MAC sob o registro 41 em 1969. Livro Tombo nº 01 do MAC.

Esta tela é cheia de simbolismo, ao pé da cruz existe um crânio, nome atribuído ao Monte Gólgota ou morro da caveira; enroscada, entre o pé da cruz e o crânio, uma serpente contorce-se fechando o círculo dos elementos. A serpente sendo também uma das figurações de Jesus que deixaria a pele carnal por um período, renascendo posteriormente em uma outra forma espiritualizada. A fruta representa o conhecimento que dali para a frente a humanidade teria das coisas espirituais.

As pedras são baixas, duras em contraste com a arquitetura clássica que aparece ao fundo. Cristo tem uma face europeia e está olhando para o céu. A haste horizontal da cruz é muito curta fazendo com que seus braços estejam quase em posição de deixá-lo pendurado. Existe uma preocupação anatômica, o Cristo apresenta musculatura definida, a tensão recai justamente nos músculos dando a impressão de que o corpo tenta levantar-se. O movimento fica, portanto, a cargo desta tensão muscular, não mais pelo jogo de perna ou torção em S, o corpo neste caso está ereto. Como em Barandier, sai da cabeça do Cristo apenas uma luz que irradia, traduzindo sua conexão divina. O tecido da roupa tem uma torção interessante e volumosa lembrando o “*Cristo Crucificado*” de Peter Paul Rubens, assim como a posição em V dos braços também lembra Rubens.

O que denota, porém, um caráter de século XIX nesta tela e a forma como respinga o sangue, causado pelos pregos nas mãos e pés. O sangue escorre na forma de um pequeno leque, em pequena quantidade, o peito não apresenta ferida ou sangue. A forma realista seria escorrer em uma linha vertical em direção ao chão, a dramaticidade foi preocupação maior do que a científica.

Esta tela encontra-se também em péssimo estado de conservação, com o tecido rasgado, a pintura danificada, chegando a ter manchas de uma outra tinta respingada, necessitando de restauração. Foi substituída em 1910 pelo próximo Cristo Crucificado e está guardada na reserva técnica do MAC.

3.3.8 Jesus Crucificado, 1909-1910

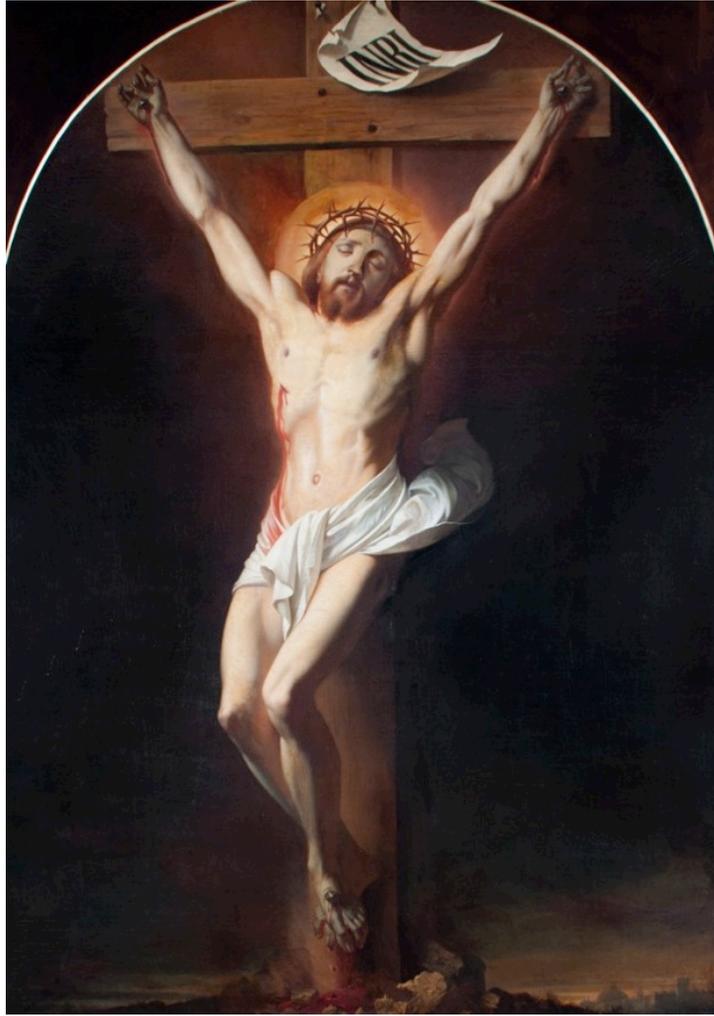


Figura 46: Anônimo. Jesus Crucificado, 1909-1910, Bélgica. Óleo sobre tela, 224x159 cm. Sala de reunião da Catedral Metropolitana de Campinas.

Outra grande referência à obra de Paul Rubens acontece no segundo Jesus Crucificado da Catedral¹⁹⁴, recebido em doação em 1910 (fig.46). Óleo sobre tela com medida de 224x 159cm.

Como o primeiro Jesus Crucificado, este tem o cabelo e a barba avermelhados lembrando o tipo flamengo. O fundo é muito escuro, na parte inferior e de maneira delicada, surge uma arquitetura que lembra o quadro de Paul Rubens. O corpo é mais esguio, a cruz, curta no alto, dá a entender que Jesus está pendurado, formando um V em seus braços. A carnção é muito alva e translúcida, mantendo a ideia de transcendência.

¹⁹⁴ Este quadro foi encomendado em Bruxelas, chegou a Campinas em 1910, foi doado por João Rodrigues de Abreu Junqueira e pelas zeladoras do Apostolado da Oração. Registro no Livro Tombo 1863-1914, fl. 95, Arquivo da CMC. Este quadro foi restaurado com um verniz brilhante por cima da pintura o que retira algumas características originais da pintura.

Os tecidos são leves, com pouca torção, esvoaçantes na parte detrás. A folha com o título de Jesus, Inri ou rei dos judeus, está fixada no alto da cruz, exatamente como em Rubens.

O círculo divino agora é representado por uma bola incandescente avermelhada. A anatomia, no entanto, parece apresentar alguns elementos estranhos. Os pés e mãos são muito pequenos para o tamanho do corpo, os pés estão pregados de uma maneira improvável, quase teatral, o rosto dá a impressão que Jesus dorme tranquilamente, não tendo mais a expressão de morte.

Hoje o quadro ornamenta a sala de reuniões do administrador da Catedral, Cônego Geraldo Ambiel. A pintura sofreu uma restauração inadequada onde foi aplicado uma camada de verniz muito brilhante, fato que dificulta distinguir pequenos detalhes com luz ambiente ou branca.

3.4 Ornamentos arquitetônicos

O tópico destinado aos ornamentos arquitetônicos compreende os elementos que fazem parte e completam a arquitetura, interna e externa, como: relógio, estátuas, sinos e ornatos arquitetônicos exteriores; vitrais, lustres, órgão, ferragens, elementos que definem a arquitetura interior. Por isso, ele foi dividido em dois subitens: obras externas e obras internas. Foi considerado, igualmente, os elementos que faziam parte da inauguração mas foram trocados após a reforma de 1923.

Grande parte deste subitem é composto de obras adquiridas ou feitas a partir de 1879, quando a fachada, depois de um longo período de construção, era erguida solidamente. Fato que impulsionou a aquisição e finalização de vários elementos para a inauguração.

3.4.1 Obras externas

3.4.1.1 Capitéis e cornija do segundo pavimento



Figura 47: Raffaello de Rosa. Capitéis e ornamentação segundo pavimento da fachada, 1879-1880.

3.4.1.2 Capitéis do primeiro pavimento



Figura 48: Raffaello de Rosa. Detalhe dos capitéis do primeiro pavimento, 1879-1880.

3.4.1.3 Frontão e cornijas do segundo e terceiro pavimentos



Figura 49. Raffaelo de Rosa. Detalhe do acabamento do frontão e cornijas, 1879-1880.

Elementos como o frontão (fig.49), os capitéis das impostas (fig. 47-48) e das colunas, a parte inferior das cornijas achavam-se prontas em 1880, conforme atestou Ramos de Azevedo¹⁹⁵ em seu relatório, trabalho feito pelo entalhador Raffaelo de Rosa¹⁹⁶.

As obras são feitas em cimento e fazem parte da decoração da fachada, serão restauradas em 2013-2014, junto à fachada.

¹⁹⁵ Relatório Ramos de Azevedo sobre o estado das obras da Matriz Nova de 31 de dezembro de 1879, p. 1. Acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

¹⁹⁶ O entalhador Raffaelo de Rosa trabalhou como assalariado, em folha de pagamento de 1879 à 1883, sendo impossível atribuir um valor a cada obra sua. O salário mensal de Raffaelo variava de 5\$000 a 6\$500 reis ao dia, sua média de dias trabalhados variava de 24 a 26 dias por mês. Folhas de pagamento arquivadas no acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

3.4.1.4 São Mateus, evangelista na fachada



Figura 50: Agostino Balmes Odísio. São Mateus, 1914. Terracota revestida de cimento, H 400 x 100 cm.

Estátua de terracota, com armação interior de ferro e revestimento externo de cimento, mede 400x 100 cm. Foi encomendada em 1914 por Dom Nery ao escultor italiano Agostino Balmes Odísio. É a primeira estátua a ser instalada na fachada da Catedral de Campinas. A encomenda foi registrada no Livro Tombo com o texto

“A Associação dos Cooperadores Diocesanos está a encargo de colocar na fachada as estátuas dos evangelistas Matheus, Marcos, Lucas e João. Para realizar este serviço foi escolhido o escultor Odísio Agostini residente na Alameda Nottman, 47, Casa Miotti”¹⁹⁷.

Para este serviço Dom Nery mandou consultar Ramos de Azevedo sobre a altura adequada das estátuas, respondendo, o arquiteto afirmou deverem as mesmas ser feitas com quatro metros de altura, no máximo²³⁷.

São Mateus (fig.50) é, usualmente, retratado com um anjo, pois seu evangelho inicia-se com a genealogia de Jesus, todos os outros evangelistas serão iconograficamente associados à animais do velho testamento¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Registro da escolha do escultor Agostino Odísio feito no Livro Tombo 1873-1912, fl. 97. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

¹⁹⁸ Sandro Barbagallo. *Gli animali nell'arte religiosa*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2010, p.107

As esculturas de Agostino figuram dentro do estilo do século XIX, pouco movimento nas vestes, nos cabelos e nenhum movimento de perna. Seus traços principais para uma comparação serão os olhos, o cabelo e o volume da barba, uma expressão de extrema veneração e calma na face.

A história pregressa das fachadas não aconselhava estátuas de mármore, sendo a terracota a melhor opção devido ao peso, material que efetivamente foi usado em todas as estátuas da fachada da Catedral de Campinas.

3.4.1.5 São João, evangelista na fachada



Figura 51: Agostino Balmes Odísio. São João, 1914. Terracota revestida de cimento, 400 x 100 cm.

Estátua de terracota, com armação interior de ferro e revestimento externo de cimento, mede 400x 100 cm. Foi encomendada em 1914 por Dom Nery ao escultor italiano Agostino Balmes Odísio. É a segunda estátua a ser instalada na fachada da Catedral de Campinas. A encomenda foi registrada no Livro Tombo¹⁹⁹.

São João (fig.51) é relacionado com a águia pois seu evangelho inicia-se com a comparação de Deus à visão de um pássaro que voa muito alto no céu²⁰⁰.

Nesta estátua Agostino elabora o mesmo tipo de manto sobre a túnica, a mesma expressão séria. A face é muito delicada, quase feminina. Como os anjos trabalhados por Agostino, a águia possui as asas bem caídas rente ao corpo. O cabelo é muito liso e sem movimento. Fica por conta do olhar e da posição das mãos a mensagem do escultor. A mesma posição de mãos que o escultor usa para seus cristos redentores.

¹⁹⁹ Ob.Cit.197

²⁰⁰ Ob. Cit.198, p.109

Em abril de 1914 foram inauguradas as duas primeiras estátuas da fachada, nas extremidades da torre, com 4 metros, conforme havia determinado Ramos de Azevedo. Pela beleza da obra foram contratadas as outras duas imagens, de Lucas e Marcos, com o professor “Agostinho Odizio”²⁰¹.

3.4.1.6 São Lucas, evangelista na fachada



Figura 52: Agostino Balmes Odísio. São Lucas, 1914. Terracota revestida de cimento, 400x 100 cm

Estátua de terracota, com armação interior de ferro e revestimento externo de cimento, mede 400x 100 cm. Foi encomendada em 1914 por Dom Nery ao escultor italiano Agostino Balmes Odísio. É a terceira estátua a ser instalada na fachada da Catedral de Campinas. A encomenda foi registrada no Livro Tombo²⁰².

São Lucas (fig.52) é associado à um touro, por seu evangelho iniciar-se com o sacrifício de Zacarias, sendo o touro um dos animais sacrificiais por excelência no velho testamento²⁰³.

²⁰¹ Registro feito no Livro Tombo 1914-1939, fl. 14. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

²⁰² Ob.Cit.197

²⁰³ Ob.cit. 198

3.4.1.7 São Marcos, evangelista na fachada



Figura 53: Agostino Balmes Odisio. São Marcos, 1914. Terracota revestida de cimento, 400x 100 cm.

Estátua de terracota, com armação interior de ferro e revestimento externo de cimento, mede 400x 100 cm. Foi encomendada em 1914 por Dom Nery ao escultor italiano Agostino Balmes Odisio. É a quarta estátua a ser instalada na fachada da Catedral de Campinas. A encomenda foi registrada no Livro Tombo²⁰⁴.

O último evangelista representa São Marcos (fig.53), usualmente associado à um leão por sua primeira missão junto à Paulo, onde a voz que gritou no deserto se fez ouvir. O animal temido do deserto cujo rugido ressoa e se faz ouvir é o leão²⁰⁵. Esta imagem sofreu danos em 2011, a cabeça do santo partiu-se, tendo caído enfrente à fachada²⁰⁶.

3.4.1.8 São Pedro, estátua do nicho inferior direito

Figura 54: Agostino Balmes Odisio. São Pedro, 1916. Terracota revestida de cimento.

São Pedro (fig.54), estátua de terracota, com armação interior de ferro e revestimento externo de cimento, mede 200x 100 cm. Foi encomendada em 1916 por Dom Nery ao escultor italiano Agostino Balmes Odisio. É o primeiro apóstolo a ser instalado no pedestal térreo, ao lado da porta de entrada esquerda da Catedral de Campinas. A encomenda foi registrada no Livro Tombo²⁰⁷.

O atributo de Pedro é a chave, símbolo atribuído na bíblia ao apóstolo, onde lhe teria sido conferido o poder de ligar os assuntos da terra e do céu, o material ao espiritual.

²⁰⁴ Ob.Cit.197

²⁰⁵ Ob.cit.198

²⁰⁶ A cabeça de São Marcos encontra-se intacta, guardada na sala da administração da Catedral de Campinas, sob os cuidados do cônego Álvaro Ambiel.

²⁰⁷ Ob.Cit.201

“Neste ano foi concluída a ornamentação da fachada, com a colocação de São Pedro e São Paulo em dois pedestais existentes desde muito tempo aos lados da porta principal”²⁰⁸.
A estátua vai ser restaurada em 2013-2014 junto à fachada.

3.4.1.9 São Paulo, apóstolo do nicho inferior esquerdo

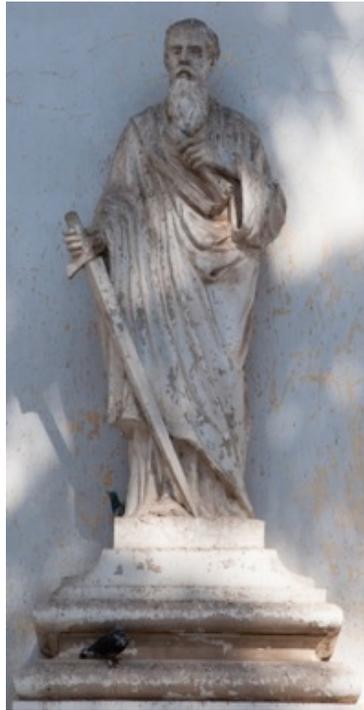


Figura 55: Agostino Balmes Odísio. São Paulo, 1916. Terracota revestida com cimento.

São Paulo (fig.55), estátua de terracota, com armação interior de ferro e revestimento externo de cimento, mede 200x 100 cm. Foi encomendada em 1916 por Dom Nery ao escultor italiano Agostino Balmes Odísio. É o primeiro apóstolo a ser instalado no pedestal térreo, ao lado da porta de entrada esquerda da Catedral de Campinas. A encomenda foi registrada no Livro Tombo²⁰⁹.

O apóstolo Paulo tem como atributo a espada, pela sua antiga função de centurião romano, e as escrituras, com as quais pregou a palavra de Jesus.

A fachada adquiriu em 1916, após a passagem de Agostino Odísio por Campinas, a ornamentação dos evangelistas e apóstolos (fig.56). Esta configuração permaneceu inalterada até 1923, quando foram acrescentadas novas estátuas à fachada.

Estas estátua necessita limpeza e restauração.

²⁰⁸ Registro no Livro Tombo 1914-1939, fl.29. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas. Os valores não foram discriminados pois foram pagos pela Associação dos Cooperadores Diocesanos.

²⁰⁹ Ob.Cit.201



Figura 56: Fachada da Matriz, 1916-1922. Fonte: Coleção Antônio Miranda, Centro de Memória-Unicamp

3.4.1.10 Águia, estátua do pavimento do relógio



Figura 57: Atribuição a José Rosada. Águia da fachada da Catedral de Campinas, 1923. Terracota revestida de cimento.

Estátua da águia (fig.57), feita de terracota, recoberta por cimento. A águia representa a sabedoria aguçada, ave que voa muito alto e com muita rapidez. Um dos símbolos da comunicação com mundo transcendente.

A obra foi atribuída à José Rosada pois, seria improvável que houvesse sido contratado um outro escultor apenas para a confecção do pelicano e da águia na fachada, quando este escultor havia feito os anjos e a Nossa Senhora da Conceição sobre a cúpula.

3.4.1.11 Pelicano com filhotes, estátua do pavimento do relógio



Figura 58: Atribuição José Rosada. Pelicano com filhotes, 1923. Terracota revestida de cimento.

Estátua do pelicano (fig.58), feita de terracota, recoberta por cimento. Para a Igreja Católica, o pelicano é símbolo da misericórdia, da renúncia pessoal em favor dos menos afortunados²¹⁰. É um símbolo tradicional nos templos católicos.

Mesmo caso da águia, a obra foi atribuída à José Rosada pois, seria improvável que houvesse sido contratado um outro escultor apenas para a confecção do pelicano e da águia na fachada, quando este escultor havia feito os anjos e a Nossa Senhora da Conceição sobre a cúpula.

3.4.1.12 Anjo da Anunciação, estátua da lateral direita da fachada



Figura 59: José Rosada. Anjo da anunciação- Fachada da Catedral, lado direito, 1923. Terracota revestida de cimento.

²¹⁰ Ob. Cit.198

3.4.1.13 Anjo da anunciação, estátua da fachada esquerda do 2º pavimento



Figura 60: José Rosada. Anjo anunciador, 1923. Terracota revestida de cimento

3.4.1.14 Nossa Senhora da Conceição, estátua externa da cúpula



Figura 61: José Rosada. Nossa Senhora Conceição, 1923. Terracota revestida de cimento.

A reforma de 1923, promovida por Dom Campos Barreto, ainda acrescentaria outros elementos como: os chamados “anjos anunciadores”, um pelicano, uma águia e uma estátua de Nossa Senhora da Conceição sobre a cúpula.

Em entrevista à Arita Petená em 4 de dezembro de 1977²¹¹, Wilmo Rosada confirmou ter sido seu pai, José Rosada, o autor dos: anjos (fig.59-60) e da Nossa Senhora da Catedral (fig.61), por isso, supõem-se que tenha sido também o autor do Pelicano (fig.58) e da águia (fig.57) que decoram a fachada.

São quatro os anjos que decoram a fachada no terceiro pavimento. Estes anjos são feitos de terracota, revestida de cimento, medem 400 x 100 cm. Nestes anjos, as asas possuem desenhos quase geometrizados, as volutas são apenas desenhadas em relevo. Os anjos estão sobre o globo indicando seu anúncio sobre o planeta. O movimento do vestido é pequeno, o vestido parece ter sido amarrado e puxado para trás da imagem. Os cachos dos cabelos são compridos e grossos, bem anelados. Necessita limpeza e verificação de sua situação estrutural.

A colocação de Nossa Senhora da Conceição (fig.61) na cúpula só foi possível após a reforma de 1923, que elevou e reforçou a cúpula. A base é muito similar às dos anjos, também o mesmo tipo de fechamento do manto. Não foi possível medir esta obra, que tem um acesso difícil. É produzida também em terracota revestida de cimento. Precisa de limpeza e verificação de sua situação estrutural.

O escultor José Rosada foi responsável pela estátua de Nossa Senhora Auxiliadora na torre do Liceu Salesiano Nossa Senhora Auxiliadora, estátua muito similar à da Conceição da Catedral.

²¹¹ José Rosada; Artistas Esquecidos. Arquivo João Caetano Monteiro Filho, Centro de Memória- Unicamp.

3.4.1.15 Relógio da torre do segundo pavimento



Figura 62: Gondalo & Cia. Relógio da torre da Catedral, 1879.

Em primeiro de maio de 1880 foi colocado em funcionamento o grande relógio da torre (fig.62): “desde esse dia começou a regularizar a marcha do mecanismo, o Snr Candido Flaquer”²¹². O relógio foi importado e trazido pelo Rio de Janeiro. Encomenda feita por Cristóvão Bonini.

Relógio importado, cujo fabricante é a empresa Gondalo & Cia, talvez italiana.

Mário Renato Miranda é o responsável pelo relógio da torre, e todos os outros relógios do acervo, desde 1972, efetuando toda a manutenção necessária até o presente ano de 2013.

3.4.1.16 Sino da torre do terceiro pavimento



Figura 63: Claudino Gonçalves Coelho & Irmãos. Sino Grande da torre da matriz, 1879.

²¹² Em 14 de Agosto de 1879 foi pago o valor de 3:500\$000 do grande relógio adquirido de Gondalo & Cia, Livro de Despesas de 1879, Acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

3.4.1.17 Carrilhão (sinos) do terceiro pavimento



Figura 64: Claudino Gonçalves Coelho & Irmão. Sinos do carrilhão, 1879.

Em 1880 foram instalados na torre os novos sinos²¹³ (fig.63-64) adquiridos no Rio de Janeiro. Os sinos foram escolhidos por Ramos de Azevedo e foram fabricados pela fundição de sinos Claudino Gonçalves Coelho e Irmão. Feitos de ferro fundido, encontram-se em bom estado de conservação e funcionando.

²¹³ Pagamento de 3 sinos comprados de Claudino Gonçalves Coelho & Irmão no valor de 4:745\$920, registro na folha de despesas de 2 de agosto de 1879. Pago um sino adquirido de Claudino Gonçalves Coelho & Irmão no valor de 1:441\$520. Acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas, pasta de despesas. Este fundidor de Sinos ficava na rua Lourenço,nº 44, Rio de Janeiro.

3.4.1.18 Sino “Baía”, Henrique Henrichsen, da torre do terceiro pavimento



Figura 65: Henrique Henrichsen. Sino Bahia, 1847.

Logo que assumiu o cargo de provedor, em 1847, Antônio Francisco Guimarães solicita autorização da Câmara para a instalação de um sino na Matriz Nossa Senhora da Conceição. Este sino, conhecido como “Sino Baía”, seria a marca desde então na cidade da ação da Irmandade do Santíssimo. Seu uso foi atrelado a regras impostas pelo próprio doador, como tocar apenas na morte dos Irmãos do Santíssimo, o uso incorreto do sino acarretaria que o mesmo fosse doado a Igreja do Rosário²¹⁴.

No sino encontra-se registrado a data de sua fundição, 1847. Seu uso ficou registrado em ata de sessão da Irmandade de 06 de Junho de 1847²¹⁵, devendo ser usado apenas em caso de falecimento de irmão da mesma, não sendo possível que tocasse por qualquer outra pessoa por mais graduada que fosse. A sede da paróquia, em 1847, situava-se na Igreja do Rosário, mas como logo retornaria para a matriz velha, o doador solicitou autorização para colocar o grande sino em uma das janelas da matriz. O sino, porém, era muito grande e a infraestrutura das paredes de taipa não permitiu sua instalação, foi necessário construir-se uma estrutura de madeira na frente da Matriz velha para suportar o sino.

No sino existe a inscrição do nome Henrichsen, o que possibilita a identificação de seu fabricante. Henrique Henrichsen era fundidor sinos, estabelecido em Piques, próximo à rua do Ouvidor, São Paulo²¹⁶.

O engenheiro Cantarino autorizou, em 1870, sua colocação em uma das janelas da Matriz Nova. Entre a solicitação e a efetiva instalação ocorreu um intervalo de dois anos, na verdade, somente em 1872²¹⁷ o sino foi transferido, quando se acreditava que a fachada ficaria pronta.

²¹⁴ A vida religiosa de Campinas: através da Irmandade do Santíssimo SS. Sacramento da Catedral (1847-1947). Arquivo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

²¹⁵ Livro Ata de Assembleia nº1, pag. 10. Arquivo da Irmandade do Santíssimo da Catedral.

²¹⁶ Marques e Irmão. Almanak administrativo, mercantil, e industrial da Província de S. Paulo. São Paulo: Typografia Imparcial, 1857, p.151

²¹⁷ Registro feito por Manuel da Silva Friandes em 14 de junho de 1872. Livro Tombo 1875-1883, fl 79, Arquivo da CMC.

O sino continua em uso na torre dos sinos da Catedral de Campinas.

3.4.2 Obras internas

3.4.2.1 Florões do suporte das luminárias da nave



Figura 66: Raffaello de Rosa. Florão entre reservas, acabamento para as luminárias, 1879-1883.

Florão de madeira envernizada que decora o suporte das luminárias nas laterais da nave central. Foi produzido por Raffaello de Rosa entre 1879 e 1883. Está em bom estado de conservação, mas escurecido pelo verniz aplicado.

3.4.2.2 Escada de acesso ao segundo andar da Catedral



Figura 67: Raffaello de Rosa. Acabamento da escada para o Museu Arquidiocesano, 1881. Madeira envernizada.

A escada que liga o andar inferior da Catedral ao antigo consistório, hoje Museu Arquidiocesano foi projetada e instalada em 1881 por Ramos de Azevedo. É feita de madeira envernizada²¹⁸. Seu entalhe foi feito por Raffaello de Rosa.

3.4.2.3 Acabamento da cornija e painel da nave



Figura 68: Raffaello de Rosa. Acabamento da cornija da grande nave, 1881.

3.4.2.4 Luminária do corpo da nave



Figura 69: Fundição Faber. Ferragens para as luminárias, 1883.

Todos os candelabros e grades de ferro da Matriz foram fornecidos pela Fundição V.^a Faber & Filho em 1883²¹⁹. São feitos de ferro fundido, a parte que aloja as lâmpadas é confeccionado de bronze.

²¹⁸ O projeto de construção das escadas que dão acesso ao coro está arquivado no Arquivo Ramos de Azevedo, FAU-USP.

3.4.2.5 Lustre de cristal da nave central



Figura 70: Maison Lite, França. Lustres de cristal e bronze, 1883.

Os lustres de Bronze e cristal que até o presente iluminam o interior da Catedral chegaram à matriz em 10 de julho de 1883, todas as peças foram importadas da Maison Lite & Weill da França²²⁰, (fig. 70). Os lustres foram encomendados pelo próprio Ramos de Azevedo. As peças são de bronze e cristal.

3.4.2.6 Órgão Cavallé Coll, pavimento do coro



Figura 71: Maison Cavaillé Coll. Órgão da Catedral de Campinas, 1883.

²¹⁹ Foi pago à Fundição Faber & Filho a quantia de 4:156\$800, os materiais foram entregues de 16 de julho à 5 de dezembro de 1883, Nota fiscal emitida em 12 de dezembro de 1883, a matriz já havia pago 200\$000. Acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas, gaveta 02, arquivo 01.

²²⁰ Importados da Lite Weill & Cie, Rue de Landry, 17, Paris, valor pago de 3:371\$150, nota fiscal emitida de chegada no Brasil vindo pelo Porto de Santos em 10 de julho de 1883.

Órgão Cavaillé Coll, feito de madeira e tubos, tem por volta de 400 cm de altura. Foi adquirido na Maison Cavaillé Coll, em Paris, está na Catedral desde 1883.

A chegada do órgão Cavaillé Coll na matriz permanece sem documentos precisos sobre quem o adquiriu ou encomendou. Castro Mendes²²¹ afirmou que sua colocação em funcionamento se deu em 04 de novembro de 1883, instalação feita por Antônio Pastore²²².

O fabricante Cavaillé Coll era um dos mais famosos fabricantes de órgãos, tendo órgãos seus na Notre Dame de Paris, Rouen e na Catedral de Rennes. A fabricação inicial destes órgãos era voltada para o estilo barroco, mas nas últimas décadas do séc. XIX havia aderido à moda, sendo feito também em outros modelos²²³. O órgão de Campinas foi confeccionado após a mudança de estilo de fabricação dos órgãos na França, não tendo sido uma encomenda específica de Campinas o estilo neogótico que possui.

Lenita Nogueira²²⁴ comenta que foi o próprio Ramos de Azevedo quem teria encomendado este órgão, tendo por isso, adquirido a insatisfação popular após a inauguração. Não haviam partituras e peças para serem tocadas no órgão e não haviam pessoas habilitadas para tocá-lo, fazendo com que ele ficasse sem uso por algum tempo.

O órgão necessita restauração para bom funcionamento, alguns registros estão com defeito, existe um projeto aprovado para restauração, aguardando captação de recursos.

3.4.2.7 Vidros do paravento, pintados a mão por Elpinice Torrini, 1883



Figura 72: Haraldo. Foto do interior da Matriz após inauguração, anterior à 1923

²²¹ Ob.cit. 115

²²² Segundo Castro Mendes este órgão teria custado 12 contos de reis, veio da França. Ob.cit. 115

²²³ Informação cedida pela Maison Cavaillé Coll, França.

²²⁴ Lenita W.M Nogueira. Música em Campinas nos últimos tempos do império. Campinas: Unicamp/CMU, 2001.

Acima vê-se (fig.72) um outro elemento que fazia parte da inauguração, os vidros pintados à mão. O pintor Elpinice Torrini²²⁵ elaborou as representações dos evangelistas e apóstolos, com a Imaculada Conceição no vidro superior, logo abaixo do arco do coro. Os vidros foram retirados na reforma de 1923 e extraviaram –se.

3.4.2.8 Divisão para confissão de homens, 1909



Figura 73: Autor desconhecido. Divisão para confissão dos homens, 1909.

A divisão para confissão masculina, é de madeira, decorada com vidros jatiados, as peças possuem 300x 180 cm cada. Padre Reimão, aproveitando a posse de Dom Nery, solicitou colocar-se mais dois confessionários na igreja e fazer uma divisão com vidros e madeira almofadada na sacristia destinada à confissão dos homens (fig.73), os homens sentiam-se intimidados por confessar próximo às mulheres na nave da igreja, fato mencionado no Livro Tombo²²⁶. Hoje são usadas para confissões tanto de homens quanto mulheres.

²²⁵ Existe um comprovante de pagamento a Elpinice Torrini de 20\$000 rs de 1878, referente a construção dos modelos dos apóstolos que seriam reproduzidos. Os vidros foram retirados na reforma e desapareceram. Acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas, gaveta 02, arquivo 01.

²²⁶ Solicitação atendida por Dom Nery em 22 de dezembro de 1908. O gasto com estes itens foi de 1:000\$000 rs, fl.69, Livro Tombo 1873-1912. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

3.4.2.9 Grade de acesso às tribunas e Museu Arquidiocesano



Figura 74: Grades das escadas, 1909. Ferro industrial.

As grades de acesso às tribunas e ao Museu são de ferro comercial, um material mais flexível e de fácil modelagem. Não envolvia um processo tão artesanal como a produção do ferro fundido no séc. XIX.

Foram instaladas em 1909, a fim de impedir a passagem para as tribunas. As tribunas deveriam ser usadas apenas por mulheres (fig.74)²²⁷.

3.4.2.10 Teto da nova Capela do Santíssimo

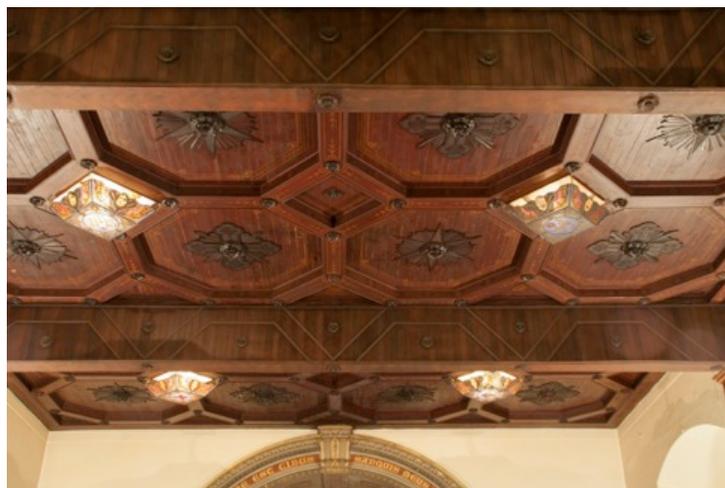


Figura 75: Henrique Fortini. Teto da Capela do Santíssimo Sacramento, 1910. Madeira envernizada.

²²⁷ Ob. Cit.226

3.4.2.11 Escada da nova Capela do Santíssimo



Figura 76: Henrique Fortini. Escada da Capela do Santíssimo, 1910. Madeira policromada e dourada.

3.4.2.12 Pintura parietal (original) da Capela do Santíssimo



Figura 77: Detalhe da pintura da parede da Capela do Santíssimo, 1910.

Henrique Fortini fez todo o trabalho de decoração da capela²²⁸. Fortini era engenheiro e trabalhava com empreita, logo, pressupõem-se que a decoração tenha sido: bancos, teto, escada, balaustradas e vitrais, tendo contratado os vitrais e a pintura de outros artistas. É possível atribuir à Henrique Fortini também a cúpula sobre o trono episcopal, trabalho realizado somente em 1910.

²²⁸ Supõem-se que o sr. Fortini tenha sido o responsável pelo teto, bancos e escada, uma vez que trabalhava com madeiras, foi ele o responsável pela renovação dos bancos da Catedral em 1912. Livro Tombo 1873-1912, fl.99-100. Arquivo da CMC. O pagamento do serviço contratado com Henrique Fortina da reforma da Capela do Santíssimo foi registrado no Livro de Despesas e Receitas da Irmandade do SS, Livro de 1913.

3.4.2.13 Altar de São Vicente de Paula



Figura 78: Autor Desconhecido. Altar de São Vicente de Paula, 1910.

Em 1910, Dom Nery instituiu a Associação São Vicente de Paula e, para isso, foi confeccionado um pequeno altar, na passagem para a sacristia, é possível que este altar tenha sido feito por Henrique Fortini, pois possui as mesmas características do altar proposto pelo engenheiro para a cripta²²⁹.

O altar é feito de madeira envernizada, com medida de 200 x 180 cm. Possui três nichos e uma decoração bem mais simplificada.

²²⁹ Registro feito no Livro Tombo nº 02, fl.95. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

3.4.2.14 Cripta de mármore, sob o altar mor



Figura 79: Adelardo S. Caiuby. Cripta da Catedral de Campinas, 1923. Mármore.

A reforma de 1923 foi contratada com o engenheiro-arquiteto Adelardo Soares Caiuby²³⁰, seu orçamento, embora com valor um pouco maior, incluía os andaimes e todo o material. A construção da cripta, sob o altar mor²³¹ (fig. 79), foi feita com mármore, projeto do próprio engenheiro Adelardo Caiuby.

Com a elevação da Matriz da Conceição à Catedral tornava-se necessário possuir uma cripta, na qual fossem enterrados os bispos, do novo bispado. A Catedral não possuía uma cripta, para tanto era imprescindível um projeto. O projeto e construção da cripta custou 29:199\$000 rs²³².

²³⁰ O escritório de Adelardo Soares Caiuby situava-se à rua São Bento, nº 33, em São Paulo.

²³¹ Orçamento 42, pag.1. Adelardo Soares Caiuby. Ver anexo II orçamento completo de Adelardo Caiuby para a reforma, p.215

²³² Ob.cit.233

3.4.2.15 Vitrais do paravento, 1923, Casa Conrado



Figura 80: Casa Conrado. Vitrais do paravento, entrada da nave, 1923. Vidro colorido, 386x 700 cm.

Vitral do paravento, feito de vidro colorido, medida 386x 700 cm. Encomendado pelo engenheiro Adelardo Caiuby à Casa Conrado em São Paulo. Olhando-se da direita para a esquerda (fig.80), os motivos do vitral tem a representação da anunciação do anjo à Maria, os esponsais e o nascimento de Jesus. No alto do arco a assunção de Maria, cercada por anjos, representação muito similar à pintura feita para a inauguração por Elpinice Torrini.

Os outros vitrais, nas lunetas e zimbório (fig.81) e na rosácea mantêm uma harmonia em relação ao altar mor de Vitoriano e os altares de Bernardino, com desenhos de festões, volutas, palmas e rocalhas. Sem uma análise do vidro não é possível afirmar qual o tipo de vidro usado em cada vitral ou qual a técnica de coloração aplicada.

Os vitrais da Casa Conrado adquiriram seu auge, de criação e importância, justamente, de 1920 à 1930²³³, período em que foram adquiridos para a Catedral de Campinas. A importância desta obra fica

²³³ Regina Lara S. Mello. *Casa Conrado: cem anos de vitral brasileiro*. Unicamp: Campinas, 1996, tese de mestrado.

demonstrada no fato dos vitrais terem custado 30 contos de reis, enquanto a cúpula, feita com placas de cimento pré-fabricados, custou 29,19 contos de reis²³⁴.

3.4.2.16 Vitrais do zimbório e das lunetas do corpo da igreja, Casa Conrado

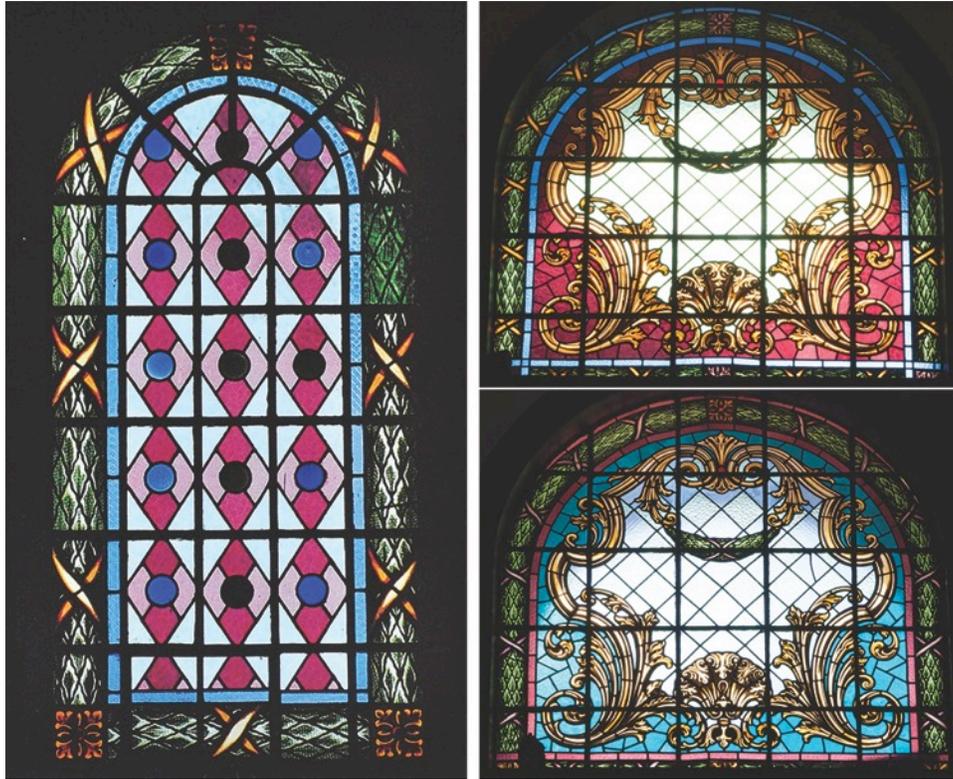


Figura 81: Casa Conrado. Vitrais do zimbório e das lunetas, 1923, vidro colorido.

Os vitrais das lunetas e zimbório entram na mesma condição do vitral do paravento, foram encomendados pelo engenheiro Adelardo Caiuby à Casa Conrado, em 1923. São feitos com vidro colorido.

²³⁴ Ver orçamento Caiuby, anexo II, p.215

3.4.2.17 Arandela da Capela do Santíssimo, Casa Franco & Cia



Figura 82: Franco & Cia. Arandela da Capela do Santíssimo, Catedral Campinas, 1923-1930.

3.4.2.18 Vitrais da Capela do Santíssimo, Casa Franco & Cia

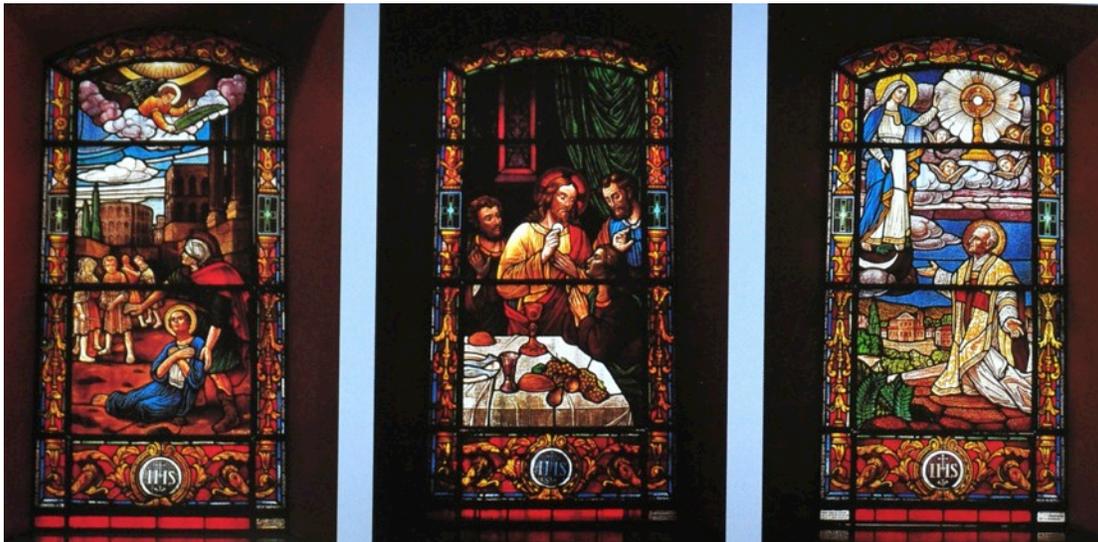


Figura 83: Franco & Cia. Vitrais da Capela do Santíssimo, 1923-1930. Vidro colorido.

Fonte: Leite (2040)

Todos os vitrais e as luminárias da Irmandade do Santíssimo foram confeccionadas pela Casa Franco & Cia, tudo feito com doação dos membros e frequentadores da irmandade. Assim sendo, os valores pagos por estes vitrais não constam do livro de despesas e receitas da irmandade para o período. Os vitrais

da irmandade foram instalados após a reforma de 1923. A Casa Franco & Cia funcionava em São Paulo e também produzia vitrais para igrejas.

Nas luminárias parece ter sido usada a técnica do vitral com o vidro plaqué, mas somente uma análise pormenorizada pode confirmar este fato. Consta na tradição oral difundida, que os patrocinadores de cada luminária teriam a imagem de uma criança da família colocada na própria peça, fato que parece ter ocorrido realmente. As faces infantis possuem asas que as rodeiam, lembrando os anjos sob pedestais das imagens sacras²³⁵. Pode-se propor que tenha sido mais uma forma encontrada, na Irmandade, de distinção entre seus membros, os que mais contribuíam.

Os vitrais da capela (fig.83) trazem o nome dos doadores pintados no próprio vidro, confirmando assim o procedimento de destacar quem contribuía monetariamente com as obras necessárias. Confirma ainda a possibilidade de personalização oferecida pela Casa Franco & Cia. A Casa Conrado identificava a fabricação em uma placa colocada próxima ao vitral.

²³⁵ Não foi possível encontrar catálogo sobre os vitrais da Franco & Cia, em Campinas as luminárias que decoram a Capela da Irmandade são exemplares singulares desta arte, não sendo encontradas em outras igrejas do período.

3.5 Tabela de acervo da Conceição de 1774 à 1923

Cód.	Item	Material	Ano	Situação
2.1.1.1	Nossa Senhora do Rosário	Barro	1774	Boa, falta a cabeça do menino
2.1.2.1	Nossa Senhora da Conceição	Madeira	1797.1825	Precisa restauração da policromia
2.1.2.2	Jesus Ressuscitado	Madeira	1825-1865	Bom estado de conservação
2.1.2.3	Crucificado	Madeira	1865	Precisa restauração da policromia
2.1.2.4	Santo Antônio	Madeira	1864	Bom estado
2.1.2.5	São Jorge	Madeira	1847.1865	A policromia não é original
2.1.2.6	Sant'ana Mestra	Madeira	1864.1865	Bom estado
2.1.2.7	São Joaquim	Madeira	1864.1865	Bom estado
2.1.2.8	Bom Jesus da Cana Verde	Madeira	1868	Bom estado, apenas policromia alterada pela iluminação.
2.1.2.9	Nossa Senhora da Conceição	Madeira	1871	Bem danificada, necessita boa restauração.
2.1.2.10	São Francisco de Assis	Madeira	1862.1865	Foi repintada, precisa restauração da policromia.
2.1.2.11	São Domingos	Madeira	1919	Bom estado, falta apenas a mão esquerda.
2.1.3.1	Nossa Senhora do Carmo	Vestir	1864.1865	Bom estado, falhas na policromia do menino.
2.1.3.2	Nossa Senhora das Dores	Vestir	1865	Bom estado
2.1.3.3	Senhor dos Passos	Vestir	1883	Bom estado
2.1.3.4	Nossa Senhora das Dores	Vestir	1883	Bom estado
2.1.4.1	Sagrado Coração de Jesus	Gesso	1909	Bom estado, gesso ressecado pela iluminação.
2.1.4.2	Nossa Senhora do Rosário	Gesso	1913	Bom estado
2.1.4.3	Nossa Senhora da Conceição	Gesso	1913	Bom estado
2.1.4.4	Conj.Gruta de Lurdes	Gesso	1912	Bom estado
2.3.1	Jesus encontra sua mãe	Quadro	1865.1866	Necessita restauração, está sem o suporte, rasgada, suja.
2.3.2	Verônica limpa a face de Jesus	Quadro	1865.1866	Foi restaurada, mas precisa ser retirado o verniz brilhante
2.3.3	Primeira queda da cruz	Quadro	1866	Necessita restauração, está rasgada e suja
2.3.4	Segunda queda da cruz	Quadro	1866	Necessita restauração, muitas

				trincas, fissuras na tela
2.3.5	Terceira queda da cruz	Quadro	1866	Necessita restauração , tela muito danificada
2.3.6	Simão de Cirene ajuda Jesus	Quadro	1866	Necessita restauração, está sem o suporte, tela muito danificada
2.3.7	Jesus crucificado	1863.1865	Quadro	Necessita restauração, tela e pintura muito danificada
2.3.8	Jesus Crucificado	1909.1910	Quadro	Necessita retirada do verniz brilhante aplicado sobre a pintura
2.4.1.1	Capitéis e cornija	1879.1880	Fachada	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.2	Capitéis e guirlandas	1879.1880	Fachada	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.3	Frontão e cornijas	1879.1880	Fachada	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.4	São Mateus	1914	Terracota	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.5	São João	1914	Terracota	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.6	São Lucas	1914	Terracota	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.7	São Marcos	1914	Terracota	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.8	São Pedro	1916	Terracota	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.9	São Paulo	1916	Terracota	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.10	Águia	1923	Terracota	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.11	Pelicano	1923	Terracota	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.12 e 13	Anjos anunciadores	1923	Terracota	Sendo restaurado em 2013
2.4.1.14	Nossa Senhora da Conceição	1923	Terracota	Necessita limpeza
2.4.1.15	Relógio Gondalo & Cia	1879	Fachada	Necessita manutenção
2.4.1.16	Sino Claudino Gonçalves	1879		Bom estado
2.4.1.17	Carrilhão de sinos	1879		Bom estado
2.4.1.18	Sino Henrichsen “Baía”	1847		Bom estado
2.4.2.1	Florões das luminárias	1880	Madeira	Bom estado
2.4.2.2	Escada para o 2º pavimento	1881	Madeira	Bom estado
2.4.2.3	Acabamento da cornija-painel	1881	Madeira	Bom estado, verniz muito escuro aplicado sobre a madeira
2.4.2.4	Luminária do corpo da nave	1883	Ferro fundido	Bom estado
2.4.2.5	Lustre de cristal da nave	1883	Bronze e cristal	Bom estado
2.4.2.6	Órgão Cavallé Coll	1883		Está com projeto aprovado aguardando restauração

2.4.2.7	Vidros pintados à mão	1883		Desaparecido em 1923
2.4.2.8	Divisão do confessionário	1909	Madeira e vidro	Bom estado, em uso
2.4.2.9	Grades de acesso às tribunas	1909	Ferro	Bom estado
2.4.2.10	Teto da capela do Santíssimo	1910	Madeira	Bom estado
2.4.2.11	Escada da nova capela do SS	1910	Madeira	Bom estado
2.4.2.12	Pintura parietal da Capela SS	1910		Encoberta por tinta à óleo, necessita restauração
2.4.2.13	Altar São Vicente de Paula	1910	Madeira	Bom estado
2.4.2.14	Cripta sob o altar mor	1923	Mármore	Bom estado
2.4.2.15	Vitral do paravento	1923	Vidro	Bom estado
2.4.2.16	Vitral do zimbório e lunetas	1923	Vidro	Bom estado
2.4.2.17	Arandela da Capela do SS	1923.1930	Vidro	Bom estado
2.4.2.18	Vitrais da Capela do SS	1923.1930	Vidro	Bom estado
	Padroeira com manto de seda ²³⁶	1774	Vestir	Desaparecida em 1832
	São Francisco ²³⁷	1774	Barro	Desaparecida em 1782
	N.Sra da Conceição pequena ²³⁸	1781	Barro	Desaparecida em 1832
	Santa Bárbara ²³⁹	1825	Madeira	Desaparecida em 1832
	N.Sra. da Conceição Grande ²⁴⁰	1865	Madeira	Desaparecida em 1871
	Coração de Jesus ²⁴¹	1865	Madeira	Desaparecida após 1910
	São Sebastião ²⁴²	1865	Madeira	Desaparecido em 1885
	Santo Amaro ²⁴³	1865	Madeira	Desaparecido entre 1865-1885
	Santa Luzia ²⁴⁴	1883	Madeira	Desaparecido em após 1885
	Sagrada Família ²⁴⁵	1883		Desaparecido após 1900
	Nossa Senhora do Rosário ²⁴⁶	1909	Madeira	Desaparecida em 1913

²³⁶ A padroeira de vestir com manto de seda apareceu pela última vez no inventário de 1825, Livro Tombo nº01, fl.44

²³⁷ Imagem que foi registrada apenas no inventário de 16 de novembro de 1778, Livro Tombo nº 01, fl.05

²³⁸ Esta imagem aparece no Livro Tombo nº 01, fl. 48, tendo desaparecido posteriormente.

²³⁹ Imagem de madeira adquirida entre 1778 e 1825, Livro Tombo nº 01, fl.44-45. Desaparecida em 1835.

²⁴⁰ Imagem de madeira adquirida em 1865, Livro Tombo nº 01, fl.74. Desaparecida em 1885.

²⁴¹ Imagem de madeira adquirida em 1865, Livro Tombo nº01, fl.74. Desaparecida em 1909.

²⁴² Imagem de madeira adquirida em 1865, Livro Tombo nº01, fl. 74. Desaparecida depois de 1885.

²⁴³ Imagem de madeira adquirida em 1865, com o cajado, Livro Tombo nº 01, fl. 74. Desaparecida desde 1885.

²⁴⁴ Imagem de gesso, adquirida em 1909, Livro Tombo 1909-1914, fl. 01. Desaparecida após esta data.

²⁴⁵ Imagem adquirida em 1909, Livro Tombo 1909-1914, fl.01. Desaparecida após esta data.

²⁴⁶ Imagem de madeira policromada e dourada, feita pelo escultor Marino Del Favero em 1910, extraviou-se do acervo. Livro Tombo 1909-1914, fl. 99-100.

	São Domingos ²⁴⁷	1909	Madeira	Desaparecido em 1913
--	-----------------------------	------	---------	----------------------

²⁴⁷ Mesmo caso da imagem do Rosário adquirida como conjunto, ob.cit. 246

3.6 A talha

O conjunto da talha que compõem o acervo da Catedral de Campinas iniciou-se em 1854, quando chegou em Campinas o entalhador Vitoriano dos Anjos. Após sete anos de trabalho com a Matriz Nova, Vitoriano foi demitido de suas funções pela Câmara de Campinas, a pedido de Sampainho que assumia a gestão da construção do templo. O próprio Sampainho encarregou-se de contratar o novo entalhador que terminaria os altares da Matriz. Bernardino de Sena Reis e Almeida deu continuidade na construção dos retábulos, elaborando todos os altares laterais, colaterais, capelas e outros ornamentos. No final de 1865, Bernardino deve ter terminado seu trabalho, pois a Irmandade do Santíssimo contratou com ele o risco do mausoléu de seu futuro cemitério. Após alguns anos de tentativas para erguer duas fachadas, que redundaram em acidentes e fracassos, em 1879, Cristóvão Bonini consegue erguer solidamente sua fachada. O engenheiro contratou para a finalização da talha e da ornamentação externa, o entalhador italiano Raffaello de Rosa. Raffaello permaneceu na Matriz até sua inauguração, onde esta adquiriu definitivamente o título de Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Da inauguração até a criação do bispado de Campinas, em 1908, houve um tempo sem alterações quanto à talha. Porém, após a criação do bispado de Campinas e a elevação da Matriz à Catedral, o primeiro bispo de Campinas, Dom João Correia Nery, promove o que ele definiu no Livro Tombo como a “finalização da Catedral”²⁴⁸. O próprio bispo indicou o novo entalhador e as novas obras que deveriam ser feitas: um novo altar para a Irmandade do Santíssimo Sacramento, novas imagens que seriam entronizadas no lugar das antigas e algumas obras da Catedral. Marino Del Favero, escultor italiano, encerrou a sequência das obras de talha internas da Catedral, onde a mesma adquiriu a consistência visual que hoje possui. A catalogação da obra de talha segue, portanto, ordem cronológica, de 1854 à 1923, de Vitoriano à Marino Del Favero.

3.6.1 A obra de talha de Vitoriano dos Anjos Figueiroa

Antônio Francisco Guimarães foi o responsável pela indicação de Vitoriano dos Anjos Figueiroa para a primeira obra de talha da Matriz Nova, o retábulo mor. Antônio

²⁴⁸ Termo usado por Dom João Baptista Correio Nery após assumir a função de 1º bispo de Campinas. Livro Tombo de 1909, fl.65.

Guimarães era português, tendo vindo muito novo para o Brasil. Estabeleceu-se primeiro na cidade de Salvador na Bahia, cidade na qual Vitoriano dos Anjos já trabalhava na renovação dos retábulos do Igreja de Nosso Senhor do Bonfim.

Guimarães chegou à Campinas por volta de 1836, tornando-se comerciante e capitalista²⁴⁹, assumiu a Irmandade do Santíssimo da Matriz Velha em 1847, como provedor. Foi o responsável pela indicação de Vitoriano dos Anjos à Câmara de Campinas, porém, apenas indicou, as despesas de viagem, estadia e dos entalhadores que vieram junto à Vitoriano foram pagos pela Câmara, despesa registrada no Livro de Receitas e Despesas de 1854²⁵⁰.

Foi possível atribuir a chegada de Vitoriano à Campinas entre o final de 1853 e o início de 1854, pois o primeiro registro completo de pagamento aos entalhadores aparece em 1855, valor de 4:129\$980 rs.²⁵¹. A data é compatível com o registro de Emilio Zalar²⁵² quando afirmou “Surpreende ver o trabalho concluído por êste homem em pouco mais de seis anos!”. O escritor passou por Campinas entre 1860-1861, perfazendo mais ou menos seis anos e meio que Vitoriano trabalhava no altar mor.

Como não foram encontradas comprovações sobre os motivos que levaram a Câmara a dispensar os trabalhos de Vitoriano é possível apenas supor que os problemas tenham acontecido por diferenças entre o cliente e o artista. Fato muito comum verificado nas encomendas das irmandades aos artistas no século XIX. Vitoriano cuidava também das obras na matriz, talvez, Sampainho tenha assumido e encontrado problemas em estabelecer autoridade junto ao entalhador, diferenças entre o que se achava encomendado e o trabalho apresentado. Era um problema comum clientes que não queriam pagar o trabalho contratado após o mesmo estar pronto, devido ao custo ou diferenças de personalidade entre as partes, problema que Freire identificou também com relação as encomendas na Bahia²⁵³.

²⁴⁹ Antônio Francisco Guimarães foi classificado como capitalista de 3ª classe na regulamentação do imposto da Matriz Nova em 1870, o termo capitalista equivalia a viver de empréstimos e juros sobre empréstimos. *Gazeta de Campinas, Classificação do Imposto da Matriz Nova*, nº 413, de 30 de Novembro de 1873.

²⁵⁰ Livro de Despesa e Receitas (47) de 1853 a 1861, pag.37. Arquivo Histórico da Câmara de Campinas.

²⁵¹ Ob. Cit.28

²⁵² Ob. Cit. 28, p.139

²⁵³ Luiz A.R. Freire. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006, p.127

Os pagamentos realizados aos entalhadores encerram-se nos Livros de Despesas e Receitas da Câmara em 1860²⁵⁴, sendo após esta data registrada apenas as despesas com obras públicas em construção. É possível que as despesas com os entalhadores estivessem neste item, o que torna difícil saber com exatidão quanto recebeu Vitoriano de 1860 à 1862, torna difícil mesmo confirmar quanto realmente recebeu Bernardino de Sena.

²⁵⁴ Em 1855, Vitoriano e entalhadores receberam 4:759\$750; em 1856, receberam 4:365\$170 e, em 1857, receberam 4.865\$714. Os demais registros não constam dos livros. Livro Receitas e Despesas (47) de 1853-1861, pags. 48, 58 e 74. Ob.cit. 251

3.6.1.1 O altar mor da Matriz Nova

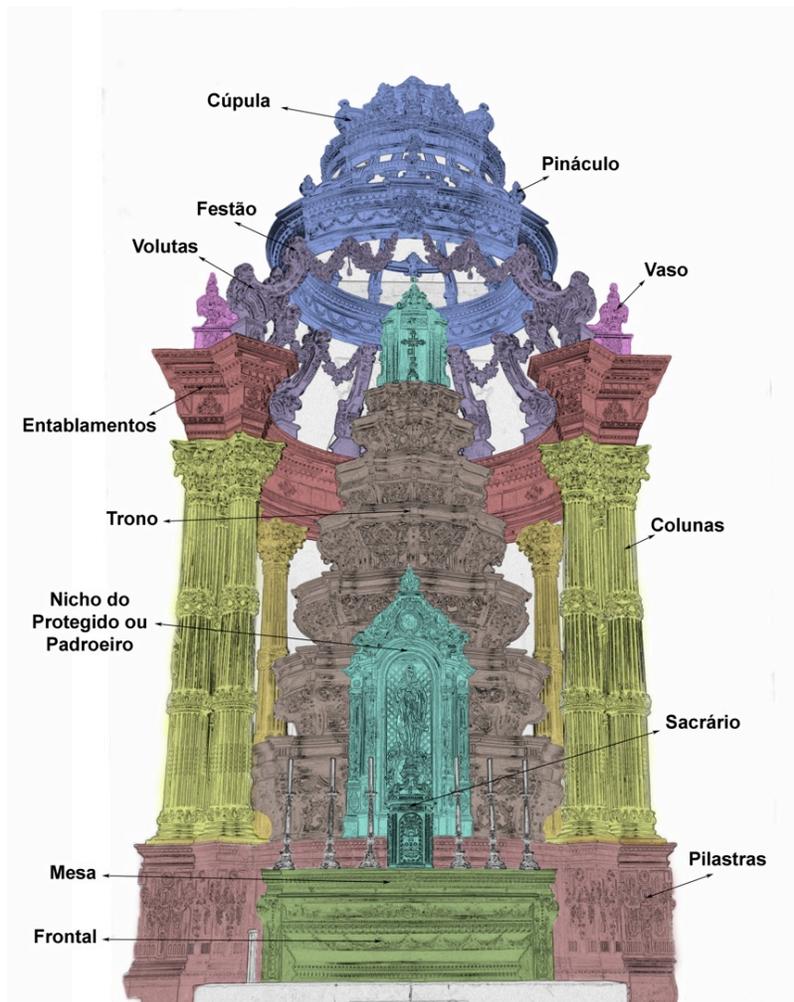


Figura 84: Elementos arquitetônicos, ornamentais e simbólicos de um altar tridentino, no Altar mor da Catedral de Campinas.



Figura 85: Vitoriano dos Anjos Figueiroa. Altar mor da Catedral de Campinas, 1854-1862. Madeira envernizada.



Figura 86: Detalha da voluta entre o entablamento e o primeiro anel da cúpula, lado direito.

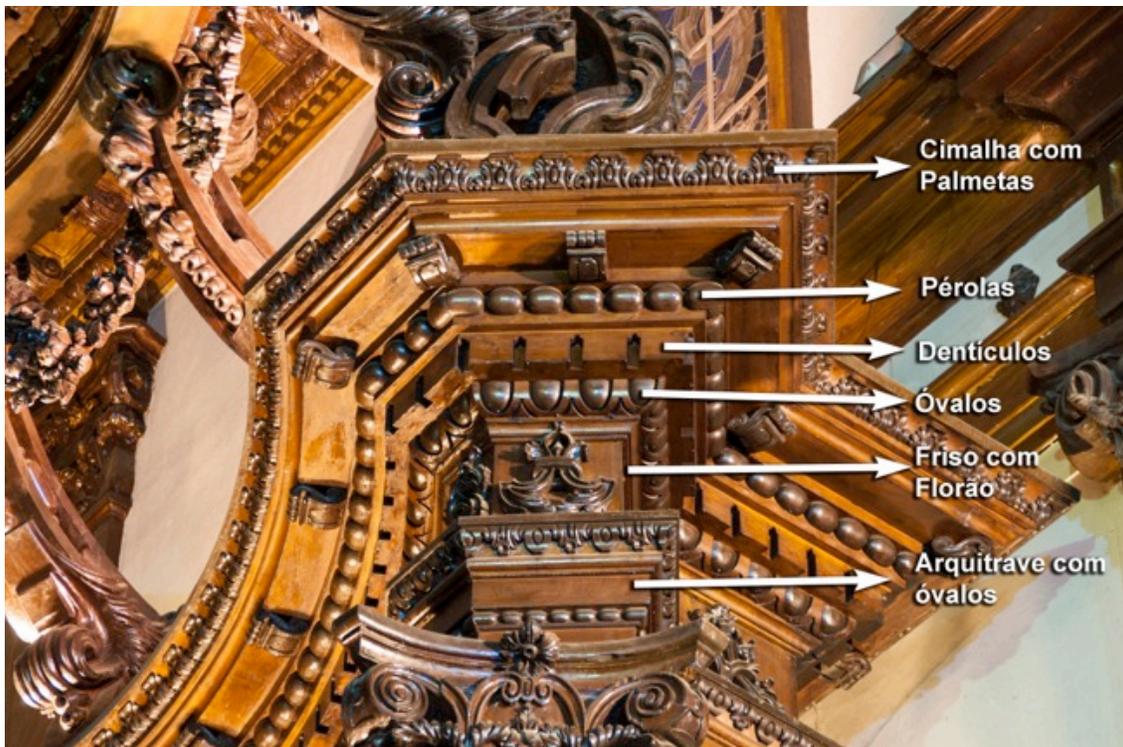


Figura 87: Detalhe do entablamento, lado direito, com legenda.



Figura 88: Detalhe das colunas da lateral direita do altar mor

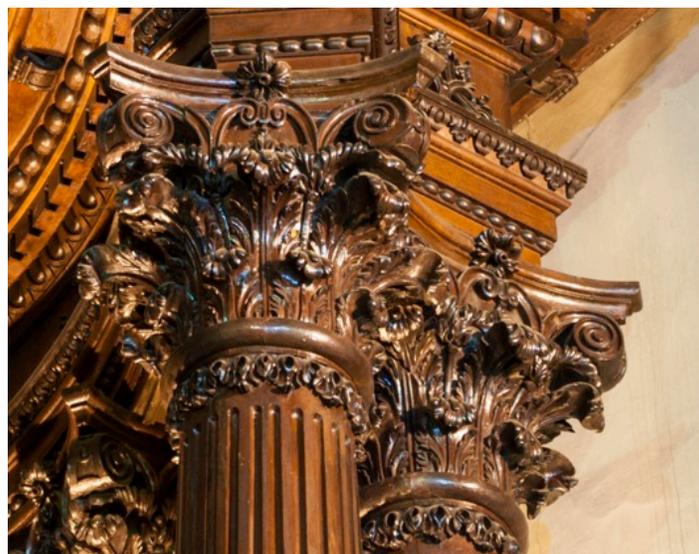


Figura 89: Detalhe do capitel sobre as colunas do lado direito do altar



Figura 90: Detalhe do frontal e da mesa do altar mor



Figura 91: Detalhe da coroa do nicho da padroeira, altar mor



Figura 92: Detalhe da pilastrina do lado direito do altar

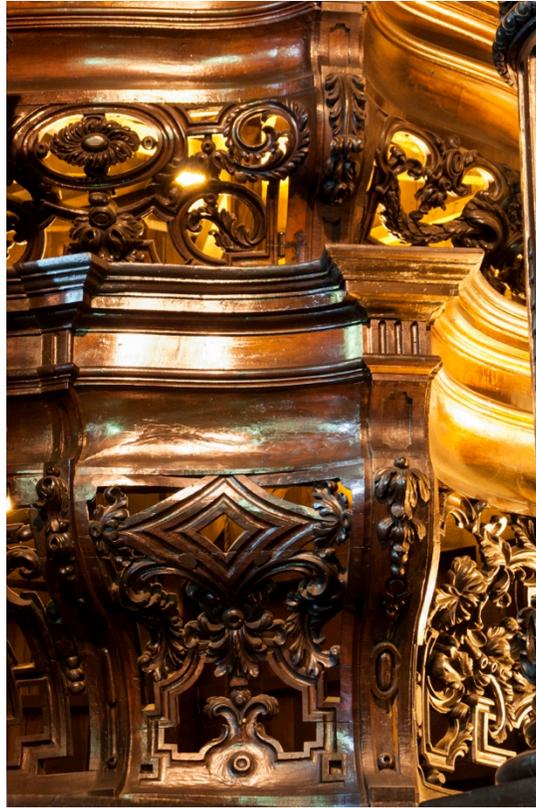


Figura 93: Detalhe do primeiro e segundo andar do trono

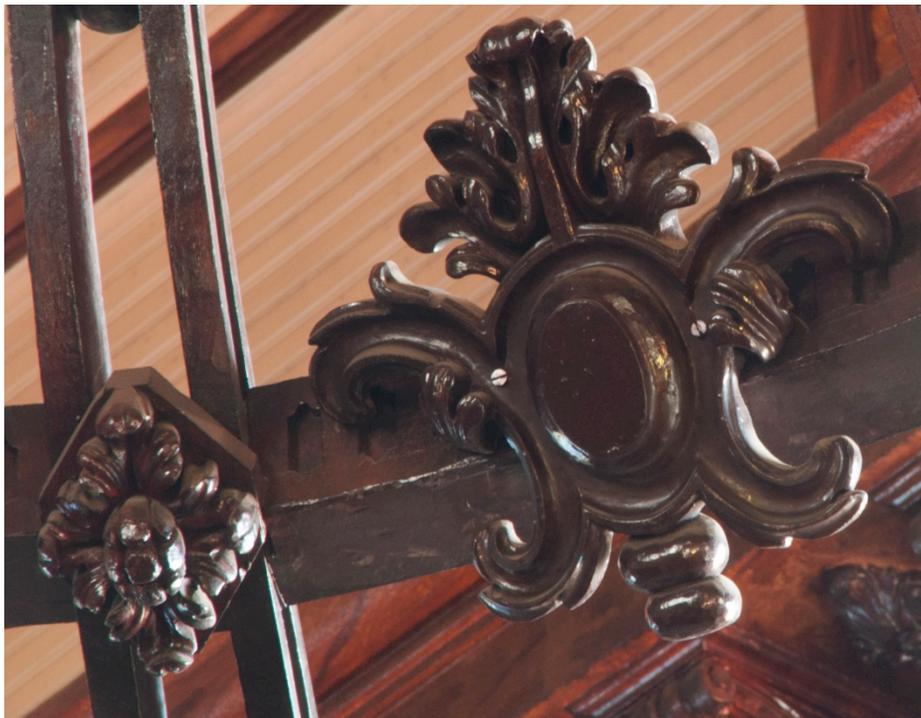


Figura 94: Detalhe do florão do segundo anel da cúpula do baldaquino



Figura 95: Detalhe do Florão da arquitrave, lado direito do altar mor

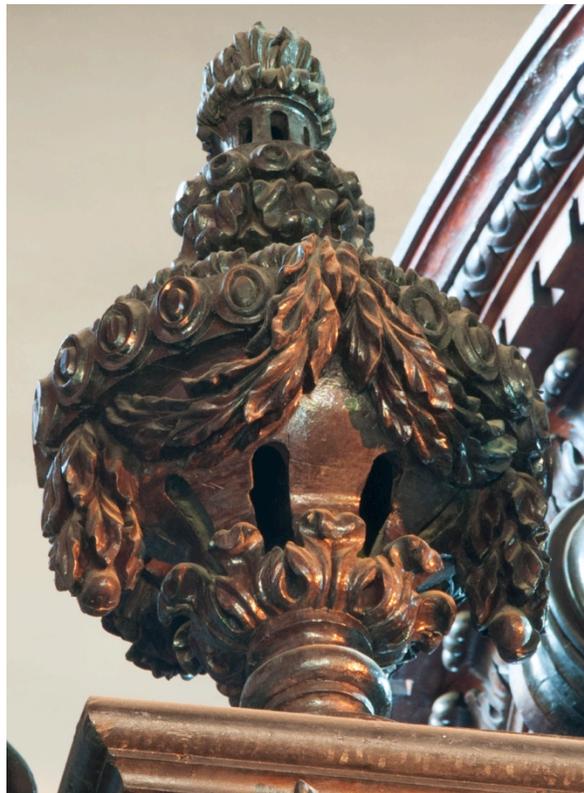


Figura 96: Detalhe do vaso que encerra o entablamento, lado esquerdo do altar mor



Figura 97: Detalhe do florão entre volutas, anel superior da cúpula do baldaquino



Figura 98: Detalhe do florão central da cúpula e festões do lado esquerdo do altar

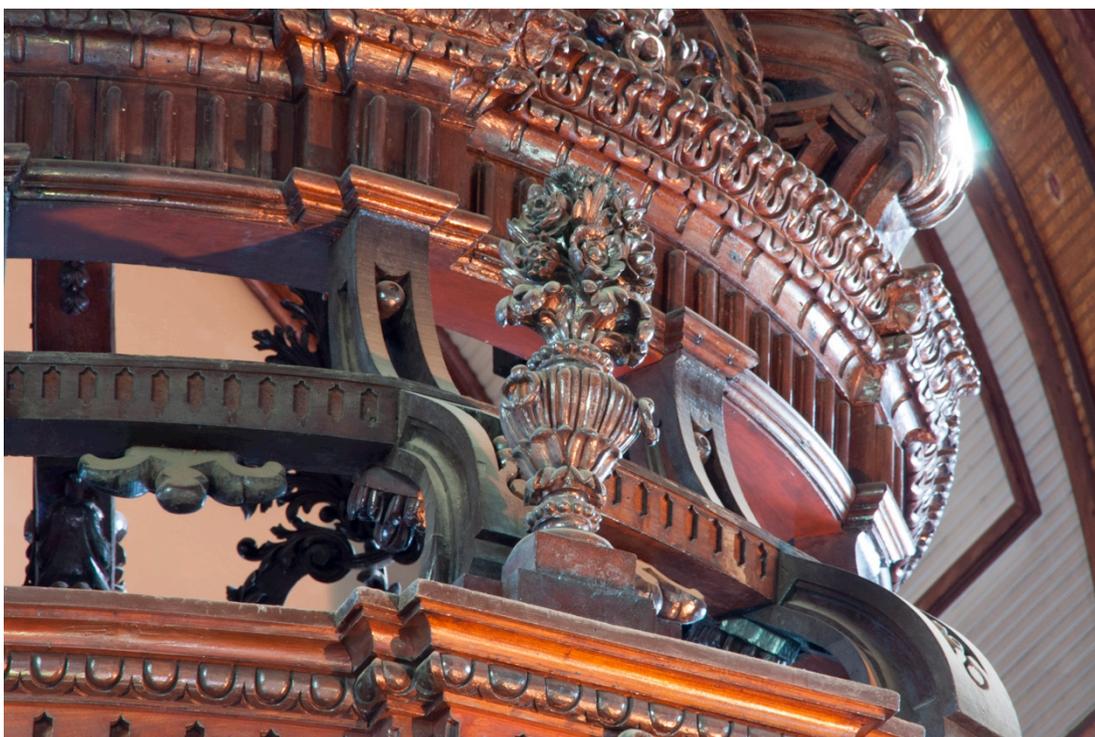


Figura 99: Detalhe do vaso central da cúpula.

Definir o altar mor não é tarefa simples que se realizará a contento em apenas poucas páginas de uma pesquisa que procura catalogar todo o acervo de um templo. Mas o altar mor representa um ponto chave para este acervo, uma vez que ele foi o parâmetro para os entalhadores que vieram posteriormente, terminando os entalhes com uma consistência visual que dificulta a separação das obras de talha. Vitoriano teve um capricho particular ao desconectar o altar totalmente das paredes, conferindo detalhes possíveis somente à obra de arte que sai do nicho e que permite-se ser olhada tridimensionalmente, em todos seus ângulos.

O altar de Campinas é um retábulo tipo baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas. Freire²⁵⁵ encontrou apenas um retábulo deste tipo fora da Bahia, justamente o altar mor de Campinas (fig.85). É composto de madeira envernizada, sem policromia ou douramento, está instalado na Capela Mor da Catedral.

O entalhe de Vitoriano é leve e singelo, despindo-se mesmo de alguns traços característicos dos altares baianos, não fez uso da imagem de: querubins, flores em profusão, animais, imagens antropomorfas e figuras teológicas.

Quanto à ornamentação e arquitetura, Vitoriano fez uso dos elementos típicos dos retábulos tridentinos (fig.84), como: vasos com festões no arremate das colunas voltadas para o público²⁵⁶(fig.96). O vaso tem um valor simbólico, como representação da água, fonte vital da vida, um atributo conferido, muitas vezes, à figura da Imaculada, considerada receptáculo da Igreja e da vida.

A cúpula do baldaquino é arrematada por volutas em S (fig.86), ornamentadas com festões na parte frontal, tendo em sua parte superior pináculos esculpidos. A cúpula de Campinas possui dois anéis, os dois anéis se encontram finalizados com volutas em S, ornadas com folhagens. Apenas dois casos foram

²⁵⁵ Ob. Cit. 253, p.199

²⁵⁶ Ob.cit. 253, p.196

encontrados por Freire²⁵⁷ de cúpula desdobrada em dois anéis, a Igreja de Pirajuíra (BA), e a Catedral de Campinas. A parte superior a cúpula está arrematada por palmetas e olivas (fig.97). O interior das volutas é ornado com olivas. O anel intermediário possui friso canelado, com um anel mais abaixo também canelado (fig.99).

O anel inferior da cúpula é ornado com festões de flores e um cordão interligado (fig.98). O alto da cúpula é finalizado por um outro vaso, agora fechado e com muitas flores (fig.99).

O entablamento do altar é rico em detalhes alguns como: óvalos e olivas, próprios da talha baiana; florões que ornamentam o friso, criação do próprio entalhador (fig.95).

As colunas de retábulos mores, na Bahia, recebiam ornamentação apenas no terço inferior²⁵⁸, no caso de Campinas, o artista optou por dividi-las em três partes (fig.88), decorando todos os terços com elementos fitomorfos, sendo as caneluras de cada terço diferentes uma da outra. O primeiro terço recebe decoração de pérolas nas caneluras e óvalos em sua finalização. O segundo terço repete a decoração inferior do primeiro mas, com finalização de festões fitomorfos e óvalos. O terceiro terço começa e finaliza com ornamentos fitomorfos. O capitel das colunas é coríntio²⁵⁹ (fig.89).

O entalhe do trono é todo trabalhado e vazado, como a cúpula, muito parecido ao entalhe praticado por Antônio Joaquim dos Santos no altar de Nosso Senhor do Bonfim em Salvador. Os andares do trono tem formas arredondadas lembrando o rocaille do rococó, estão em número de sete, sendo usual cinco andares²⁶⁰ (fig.93).

Na mesa e no frontal (fig.90), Vitoriano fez uso da mesma sobriedade na ornamentação, mantido em todo seu trabalho. O frontal, de baixo para cima, possui ornamentação com: canelados, pérolas, um friso ornamentado com festões e flores, acantos, friso de cordão retorcido, motivos fitomorfos e olivas, uma de suas assinaturas.

A mesa, atrás do frontal, é arremata com detalhes em forma de U, acantos e olivas. Na coluna lateral se percebe a utilização das pérolas e de motivos fitomorfos. No nicho da padroeira (fig.91) percebe-se olivas, uma coroa pequena com pérolas, pináculos, motivos fitomorfos e cúpula vazada.

Nas pilastrinas (fig.92) a ornamentação mantém-se com festões de flores e olivas, sobrepostas à formas geométricas, estas formas geometrizadas são encontradas também na coroa do baldaquino.

Os detalhes, ornatos e motivos utilizados por Vitoriano no altar mor permitem uma atribuição iconográfica à outras obras entalhadas como: as grades das tribunas, coro e púlpitos. Embora alguns elementos sejam próprios ao seu estilo de cada entalhador, a concepção arquitetônica dos altares demonstra a intenção de consistência visual no conjunto.

²⁵⁷ Ob.cit. 253, p.200

²⁵⁸ Ob.cit. 253

²⁵⁹ Koch, W. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.11

²⁶⁰ Ob.cit. 253

3.6.1.2 As grades das tribunas



Figura 100: Vitoriano dos Anjos. Grade da tribuna da esquerda, na capela mor, 1854-1862. Madeira envernizada.

Existem quatro tribunas na capela mor, seis tribunas no corpo da grande nave e duas tribunas no coro. As grades correspondem ao estilo de Vitoriano dos Anjos com motivos abstratos que se entrelaçam, ornatos ovais arrematados com pérolas recortadas (fig.100). No centro de cada quadro existe uma forma oval lisa, arrematada com duas pérolas decrescentes penduradas, este detalhe se repetirá no desenho das grades do coro (fig.101) e da nave central, assim como no altar mor. A interligação dos elementos que compõem o quadro das grades é feito com pequenas formas geométricas retangulares, quebradas nas pontas internas.

Tribunas e coro receberam especial atenção nos altares oitocentistas devido a distinção entre as pessoas que poderiam frequentá-lo, normalmente, senhoras da sociedade²⁶¹. Em Campinas esta tradição manteve-se, Dom Nery, em 1909, mandou instalar grades nas escadas que conduziam às tribunas, a fim de que somente mulheres pudessem ter acesso à estes espaços.

Todas as grades das tribunas são feitas de madeira, sendo que até 1923 estas grades eram apenas enceradas. Tal fato alterou-se em 1923, quando o engenheiro Adelardo Caiuby manda envernizar todas as peças de madeira da Catedral.

²⁶¹ Ob.cit 253

3.6.1.3 As grades do coro



Figura 101: Atribuído à Vitoriano dos Anjos. Detalhe da grade superior do coro, 1854-1862. Madeira envernizada



Figura 102: Atribuído à Vitoriano dos Anjos. Detalhe da grade inferior do coro, 1854-1862. Madeira envernizada



Figura 103: Detalhe das grades do coro superior e inferior, lateral direita após entrada.

O detalhe da grade superior do coro (fig.101) traz o mesmo ornato oval com pérolas recortadas em toda a volta. Na parte de cima vemos as pequenas formas ovais lisas com pérolas decrescentes penduradas, formas geométricas estão inseridas entre poucas folhagens. As pérolas e olivas de Vitoriano se tornaram uma assinatura em seu trabalho. No ornato central existem dois botões cheios que lembram os óvalos do altar mor, enquanto no detalhe da coluna os botões estão apenas esculpidos. Duas pérolas penduradas no ornato de cima são exatamente iguais às das tribunas da capela mor (fig.100). O coro mantém o estilo sóbrio e sem excessos de Vitoriano.

A grade inferior do coro (fig.102) é similar às grades das tribunas na nave central e da tribuna do coro. Aqui o risco traz poucas figuras fitomorfas, sem flores, pérolas ou olivas, apenas os mesmos botões secos da grade da capela mor e detalhes que se entrelaçam. Nas colunas intermediárias existem as mesmas formas de pérolas decrescentes penduradas. Novamente formas geométricas retangulares ligam os elementos do quadro.

É muito provável que Vitoriano tenha confeccionado as grades de todas as tribunas e do coro, mas não as tenha visto instaladas (fig.103), uma vez que o coro propriamente dito ficaria pronto apenas em

1879. Corroborar este argumento um comentário de Zaluar²⁶² ao passar por Campinas em 1861, quando afirmou que a Capela Mor estava quase finalizada, no que dizia respeito à obra de talha. Estava quase pronta a capela mor com seus elementos, não o restante da nave.

As grades do coro são de madeira envernizada, entalhadas entre 1854 e 1862. Até 1923 estas grades eram apenas enceradas, ao assumir a reforma de 1923 o engenheiro Adelardo Caiuby mandou envernizar toda a madeira do templo.

3.6.1.4 Os arremates superiores das tribunas e da porta da capela mor



Figura 104: Atribuído à Vitoriano dos Anjos. Arremate das tribunas e da porta da capela mor, 1854-1862. Madeira envernizada

As quatro tribunas e a porta da capela mor possuem um arremate, na parte superior, diferenciado em relação ao restante das tribunas do templo (fig.104). A tentativa de atribuição à Vitoriano baseia-se no equilíbrio do risco, acabamento com poucas folhas, somente nos arremates, formas que se entrelaçam totalmente, não deixando linhas que acabam soltas. Muito diferente do estilo aplicado por Bernardino, Vitoriano se preocupava com a continuidade de seus elementos, as folhagens para Vitoriano tinham a função de acabar e definir os contornos, delimitando o espaço do entalhe. O acabamento no topo do arremate é feito com uma forma piramidal invertida, o conjunto oferece uma elegância equilibrada.

Os arremates superiores das tribunas da capela mor e da porta são de madeira entalhada e envernizada. Eram apenas encerados até 1923.

²⁶² Ob. Cit.28, p.138

3.6.1.5 Púlpitos



Figura 105: Atribuído à Vitoriano dos Anjos. Grade do púlpito da direita, 1854-1862. Madeira envernizada



Figura 106: Atribuído à Vitoriano dos Anjos. Taça do púlpito direito da nave, 1854-1862. Madeira envernizada

Os púlpitos²⁶³, ao longo do tempo, foram atribuídos à Vitoriano dos Anjos por muitos pesquisadores, entre eles Pupo²⁶⁴. A observação minuciosa, porém, dos elementos que compõem os púlpitos como: cúpula, grade e taça; mostra que os estilos são diferentes. Apesar da consistência visual que possuem, uma análise mais delicada demonstra que os púlpitos foram começados em um período e terminados em outro.

Começando pelas grades (fig.105), na tentativa de atribuição, vê-se que foram usados elementos próprios de Vitoriano como: pequenas olivas, florão central com forma oval, elementos fitomorfos que interligam a decoração, pequenas formas geométricas que fecham os quadros. Todos os pontos encontram-se unidos e fechados formando uma forma definida. O púlpito é ligeiramente arredondado lembrando o acabamento dos andares do trono, no altar mor.

O formato inferior do púlpito lembra a haste de uma taça (fig.106), que invade o espaço da parede até o chão, dando um aspecto de volume mais denso. Alguns detalhes de Vitoriano podem ser encontrados no corpo da taça como: formas fitomorfas e formas geométricas. Em toda a extensão da taça não são encontradas frutas, anjos e rocalhas, traços do risco de Bernardino de Sena.

Após a reforma promovida nos retábulos baianos no séc. XIX, não foi usual a produção de púlpitos cujas taças estendiam-se até o chão. O acabamento inferior do púlpito deveria ter, apenas, um pequeno V, fechando o conjunto²⁶⁵. Apesar do novo estilo praticado na Bahia, Vitoriano determinou um estilo próprio em Campinas.

Todo o conjunto do púlpito é feito de madeira envernizada, como as demais peças, recebeu o verniz apenas em 1923.

3.6.1.6 As credências



Figura 107: Vitoriano dos Anjos. Credências da capela mor, 1854-1862. Madeira encerada (original), madeira pintada de dourado (hoje).

²⁶³ Inicialmente os púlpitos eram construídos nos templos sempre em número de dois, tendo cada um uma função, o da direita se usava para a leitura do Evangelho, e da esquerda para a leitura da Epístola, com o tempo as duas pregações passaram a ser feitas somente em um deles, mas a construção de dois púlpitos se manteve devido à questão estética. No Brasil, desde os primórdios, os púlpitos foram usados como maneira de melhor pregar aos fieis, afim de evitar a dispersão da atenção. Ob.cit. 253, p.240-241

²⁶⁴ Celso Maria de Mello Pupo. *Campinas, seu berço e juventude*. Campinas: Academia Campinense de Letras, 1969.

²⁶⁵ Ob.cit. 253, p.240-241

As credências que fazem parte do conjunto da capela mor, até o momento, encontravam-se com procedência desconhecida. A obra pode ser atribuída à Vitoriano dos Anjos pelo conjunto de detalhes que apresenta.

O móvel tem formas vazadas por toda a volta, pés delicados com decoração em duas partes diferentes, uma canelada e a outra lisa. Decora a frente da credência um florão em forma de flor, de onde saem pequenos festões.

Na parte de baixo, na região do suporte do móvel, a decoração é feita por um pináculo liso. A forma do conjunto, quando bem observada, lembra a forma dos púlpitos. O acabamento do suporte inferior e do pináculo lembra muito o mobiliário baiano, onde havia uma predileção por estes elementos conforme descreveu Flexor²⁶⁶.

Neste ano de 2013, as credências encontram-se pintadas de dourado. Um “restaurador” dourou o sacrário e também esta peça, necessitando agora ser restaurada para retirada da tinta dourada²⁶⁷. A foto deste catálogo foi tirada um pouco antes do douramento, onde todo o entalhe em madeira natural de Vitoriano podia ser observado.

²⁶⁶ Maria Helena Flexor. *O mobiliário baiano*. Bahia: Monumenta, 209.

²⁶⁷ Estas credências já constavam do inventário de 1865, feito em 5 de janeiro de 1865. Livro Tombo nº1, fl.74. Foram concertadas em 1882 para a inauguração.

3.6.2 A obra de talha de Bernardino de Sena Reis e Almeida

Na falta de documentos é possível somente supor a data de chegada de Bernardino de Sena a Campinas. A construção dos altares laterais, colaterais e das capelas foi um momento de muita desavença entre as irmandades e pessoas abastadas de Campinas e Jundiaí. A velha rixa retorna na forma da disputa pelo melhor posicionamento de altar. A geografia interna do templo obedecia ao valor pago pelo altar, valor pago não ao entalhador mas ao Diretório das Obras e à própria Igreja Católica.

Pode-se determinar que, em 1862, o entalhador já estivesse em Campinas e que Vitoriano não mais trabalhasse para a matriz. Antônio Francisco Guimarães enviou carta ao vigário capitular em São Paulo em 04 de setembro de 1864, onde pediu que fosse resolvida a questão do altar lateral, ao lado da Epístola. Afirmava, nesta carta transcrita no Livro Tombo²⁶⁸ que, em 1862 havia pedido permissão ao diretório das obras para pagar a construção deste altar há dois anos, e que a autorização havia sido concedida. Após à autorização dada, havia adquirido e pago “o Santo mandado vir da Bahia”²⁶⁹. A reclamação feita ao vigário capitular e a transcrição da carta só confirmam que, em 1864 os altares estavam em processo e havia uma disputa pelo patrocínio dos mesmos desde 1862. Se não houvessem altares em processo porque seria necessário determinar quem pagaria por cada obra e qual veneração seria destinada a cada um?

As autoridades eclesiásticas concederam autorização à Guimarães para o pagamento do altar, uma vez que o diretório confirmou a primeira petição do proponente, decisão transcrita no Livro Tombo²⁷⁰.

Alguns fatos ocorridos em 1865, indicam ser procedente a data de encerramento das atividades de Bernardino de Sena com a Matriz Nova de Campinas. A Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz Nova contrata o risco do futuro jazigo da Irmandade no

²⁶⁸ Livro Tombo 1863-1912, fl 1. O pedido de construção do altar havia sido feito em 18 de junho de 1862, pedido aceito para o altar e colocar a imagem de Santo Antônio, desde que o proponente arcasse com o altar. “A dois anos o requerente pedia ao Diretório da Matriz a construção deste”, (...) Foi aceito pelo diretório, mas um tempo depois foi autorizado a outro cidadão o mesmo altar “(grifo nosso).

²⁶⁹ Autorização transcrita no Livro Tombo. Ob.cit. 268

²⁷⁰ Livro Tombo nº02, fl.01.

novo cemitério que seria construído em breve, este desenho foi pago em janeiro de 1865²⁷¹. A irmandade prevendo, talvez, o término do trabalho do entalhador lhe encomenda o risco do jazigo.

Taunay afirmou nas cartas à seu pai²⁷², durante a estadia das tropas em Campinas, que o trabalho interno no templo estava quase concluído. Taunay permaneceu em Campinas até junho de 1865, é plausível pensar-se que até o final de 1865 Bernardino tenha concluído sua obra.

É muito provável que Bernardino tenha sido contratado com a incumbência de terminar os entalhes mantendo o estilo de Vitoriano, pois, quanto mais se aproximava do altar de Vitoriano mais procurava compor uma arquitetura próxima à este nos altares.

Rodrigues²⁷³ menciona, através de um artigo publicado no Diário do Povo, que Sampaio Peixoto havia pago 54:148\$025 por três anos de trabalho de Bernardino, quantia que Sampaio julgaria muito melhor do que os 83:436\$050 gastos com o entalhador anterior. Refletindo sobre estes dados e sabendo, pelas cartas de Guimarães transcritas no Livro Tombo, que os altares eram pagos por patrocinadores, era normal que Sampaio Peixoto gastasse menos com Bernardino. No caso de Vitoriano não havia tido patrocínio, todas as despesas haviam sido pagas pelo Diretório das Obras e pela Câmara.

Muito já foi publicado sobre a possível origem fluminense de Bernardino, Rodrigues²⁷⁴ aponta em seu trabalho que as pesquisas desenvolvidas não haviam encontrado trabalho registrado de Bernardino no Rio de Janeiro. O fato de ainda não haverem sido encontrados registros de seu trabalho não significa que não os tenha feito, talvez participado ou ao menos estudado alguns. Alguns elementos usados por Mestre Valentim em seus retábulos são encontrados na obra de Bernardino como: uso de anjos no pedestal das colunas do altar, pequenos anjos com palmas encerrando a coroa, volutas bem abertas, ornamentação dos arcos de altares que invadem a parede na parte superior.

²⁷¹ Registro do pagamento feito a Bernardino de Sena de desenho para o futuro jazigo da Irmandade no Livro Caixa nº15, fl 111. Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral.

²⁷² Ob.cit.31. As tropas ficariam acampadas em Campinas por dois meses, aguardando ordens para seguir para o Mato Grosso.

²⁷³ Ob.cit. 44 p.184

²⁷⁴ Ob.cit. 44

Se com Vitoriano o entalhe manteve-se sóbrio, delicado e apenas de contorno, agora percebe-se elementos que invadem os espaços, linhas que terminam sem continuidade dando a entender que existe uma quebra na continuidade do conjunto. O entalhador usou, abundantemente, elementos simbólicos do barroco como: anjos, palmas, flores e frutas.

Mas apesar das diferenças nos elementos decorativos usados, a concepção arquitetônica dos altares manteve uma consistência visual marcante. Iniciando-se da entrada, nos primeiros altares laterais e caminhando-se ao longo da nave, chega-se às capelas, onde Bernardino manteve a coroa vazada em anéis, sustentada por colunas que circundam o trono. Os andares da capela de Nossa Senhora Aparecida (antiga capela dos Passos) são vazados, mantendo uma autonomia em relação ao suporte das paredes.

Nos altares colaterais, porém, é onde percebe-se a harmonia com a obra de Vitoriano. O baldaquino é vazado, encerrado por uma coroa pequena mas imponente, as colunas são envolventes, dando liberdade ao altar, ressaltando-o das paredes.

Tanto nos altares como no arco cruzeiro e nos capitéis das impostas, Bernardino fez uso de arremates que sobressaem-se às paredes brancas, mas não chegam a cobri-las. Assim, embora os elementos que decoram os altares apresentem estilos diferentes, a concepção e a ideia arquitetônica manteve-se, cada altar ou capela é um indivíduo diferente a ser observado.

Muito embora existam dúvidas quanto à haver tido uma intenção de policromia ou douramento destes altares, em todo o conjunto, não foi encontrado até o momento, nenhum documento que desse indício desta intenção. Presume-se, assim, que o conjunto de talha da Matriz Nova evoluiu sem policromia do início ao fim de sua formação.

O entalhador Bernardino de Sena é autor dos altares laterais, colaterais e capelas, por comparação iconográfica é possível lhe atribuir também a confecção do entalhe do arco cruzeiro, das cúpulas dos púlpitos, o acabamento dos capitéis e dos ornatos nas pilastras da capela mor.

3.6.2.1 As cúpulas dos púlpitos



Figura 108: Atribuído à Bernardino de Sena. Cúpula do púlpito, lado direito da nave, 1862-1865. Madeira envernizada

As cúpulas do púlpitos da Catedral possuem uma figuração ainda dos altares barrocos. É fácil a identificação do entalhe de Bernardino na cúpula (fig.108), a borda da mesma encontra-se arrematada por frutas penduradas em galhos que não mantém ritmo constante, com espaço maiores e menores, um anjo com uma palma na mão encerra o alto da cúpula, elementos inexistentes na obra de Vitoriano. Observando-se os florões entre volutas que decoram a cúpula percebe-se o mesmo acabamento dado às cúpulas dos altares colaterais.

O anjo está sobre um pequeno pedestal com o mesmo tipo de acabamento encontrado no topo do arremate do arco cruzeiro. Mas é no acabamento das volutas que os entalhadores deixam sua assinatura definitiva, a voluta que encerra a coroa é a mesma do altar colateral e a mesma que ornamenta o arco cruzeiro. A voluta de Bernardino possui voltas mais abertas, quase ovais.

A cúpula dos púlpitos são de madeira envernizada, sendo que até 1923 sua madeira era encerada.

3.6.2.2 O arco cruzeiro

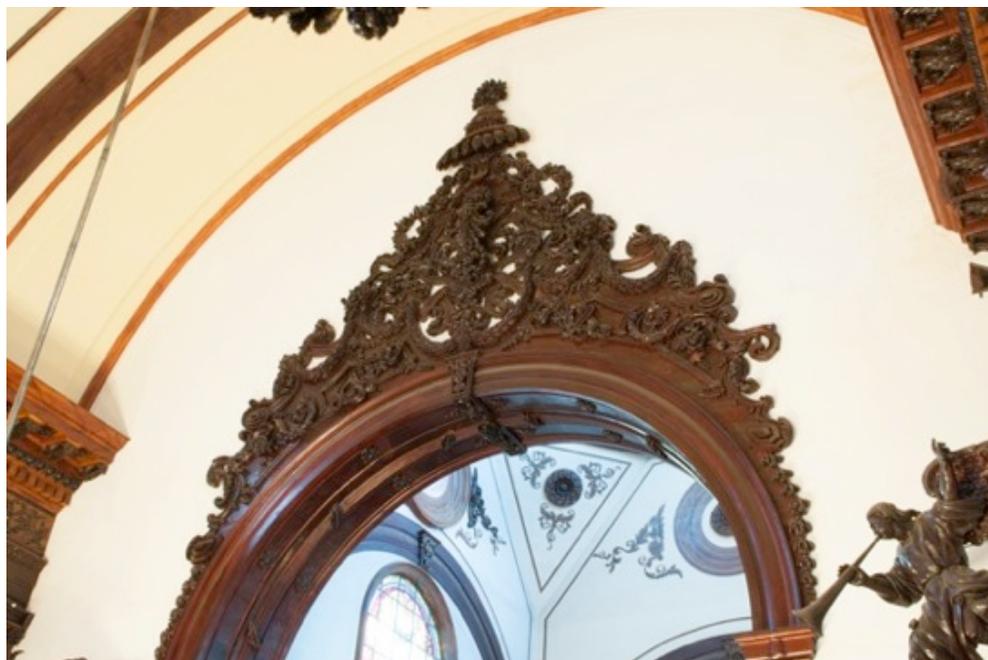


Figura 109: Atribuído à Bernardino de Sena. Arco cruzeiro da Catedral, entre a nave e o transepto 1862-1865. Madeira envernizada

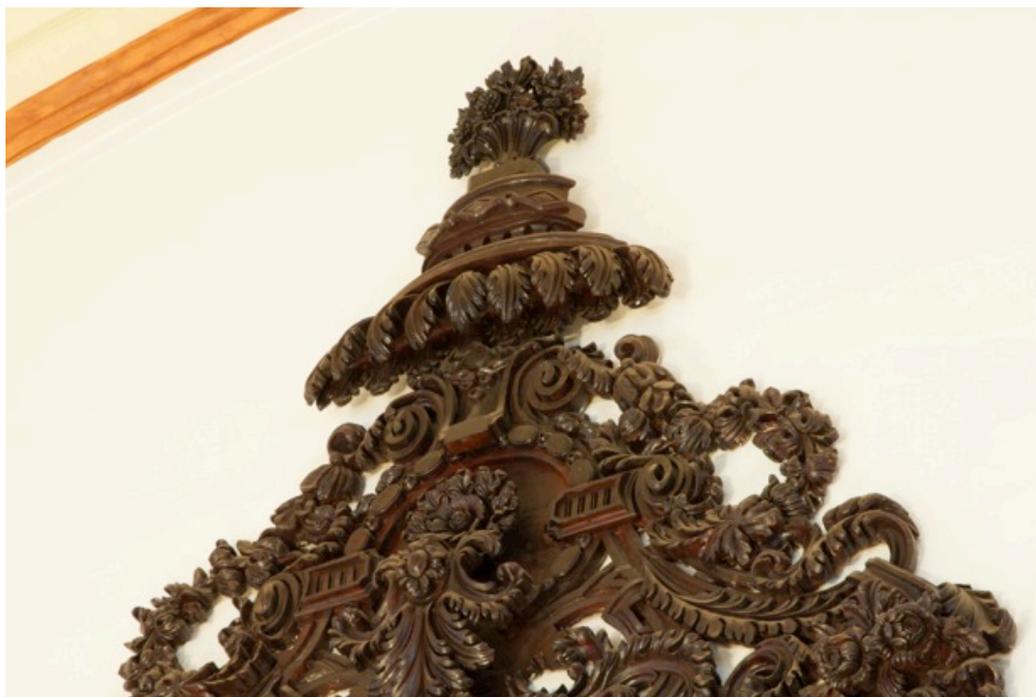


Figura 110: Detalhe do topo do arco cruzeiro.



Figura 111: Detalhe do centro do arco cruzeiro.



Figura 112: Detalhe direito do arco cruzeiro, volutas, olivas e festões.

O arco cruzeiro (fig.109) foi atribuído à Bernardino, foge da tradição baiana já no espaço que toma da parede superior do arco. Fugindo da ideia de apenas contorno, este arco dá a impressão de querer se alastrar pela parede, tomando-lhe uma parte, fazendo com que o observador se detenha na profusão de seus elementos. A talha aqui vai contra o preceito de apenas definir o espaço entre a nave e o zimbório, tornando-se ela própria um conjunto à parte.

Outro traço marcante do entalhe de Bernardino percebido neste arco é a descontinuidade de algumas linhas (fig.112), que parecem tortuosas e algumas vezes terminando em ponto solto, sem ligação com outra linha. Na decoração superior foram colocados dois detalhes com forma geométrica que fecham o conjunto dos dois lados, a forma geométrica também está presente no vaso que encerra o arco (fig.110). Nos detalhes com formas geométricas Bernardino criou um diálogo com a talha do altar mor e a decoração de Vitoriano dos Anjos.

Chega a ser difícil acompanhar o entrelace dos festões, das flores e das folhas de acantos entre linhas do entalhe (fig.111). Os trifólios de Bernardino, podem ser terminados por uma ou quatro olivas, são mais abertos e com mais detalhes nas folhas.

3.6.2.3 Capitéis das impostas da Capela Mor



Figura 113: Atribuído à Bernardino de Sena. Capitel da imposta direita da capela mor, 1862-1865. Madeira envernizada

Os capitéis sobre as impostas, que compõem a capela mor, são atribuídos à Bernardino pelo estilo, o escultor tinha preferência pelo tipo compósito (fig.113). Comparando-se as volutas no arco cruzeiro, nos altares laterais e nos capitéis da capela mor, vê-se que são grandes e tem forma oval, voluta diferente da elaborada por Vitoriano e por Raffaelo de Rosa. Apesar da opção pelo capitel compósito, Bernardino não

se distanciou da decoração de Vitoriano ao inserir o festão de flores entre volutas no seu capitel, fato que estabeleceu uma harmonia entre sua obra de talha e o altar mor.

Embora as impostas sejam de alvenaria pintada com tinta óleo marrom, os capitéis são de madeira envernizada.

3.6.2.4 Acabamento do intradorso do arco cruzeiro



Figura 114: Atribuído à Bernardino de Sena. Decoração do intradorso, lado direito do templo, 1862-1865. Madeira envernizada

O acabamento do intradorso (fig.114) do arco cruzeiro possui elementos que remetem à uma ornamentação de Bernardino. Em uma tentativa de atribuição vê-se que estão presentes as formas geometrizadas que fecham a decoração, as linhas no florão central encontram-se soltas, sem finalização. A decoração no intradorso do arco é singela, criando uma forma de transição de um espaço à outro.

Toda a decoração do intradorso é feito de madeira envernizada.

3.6.2.5 Altar colateral direito



Figura 115: Detalhe da coroa do altar colateral direito.

Bernardino deixou registrado no próprio altar o santo a ser venerado em cada um, indicando as possíveis entidades que teriam pago pelos altares. Os detalhes que identificam a veneração são encontrados no centro do florão de cada altar, nos altares colaterais estão colocados no centro da coroa, nos altares laterais encontram-se no centro da decoração do arco.

Os altares colaterais são considerados altares de honra no espaço religioso, normalmente, conferidos à sagrada família ou à Joaquim e Santa Ana, dentro da tradição do século XIX²⁷⁵. A condição de privilégio do altar colateral se deve à visibilidade que ele tem perante todos os fieis na nave central.

O altar colateral direito (fig.116) possui o símbolo do espírito santo, um dos símbolos do mensageiro de Deus, mas símbolo, também, da Irmandade do Divino Espírito Santo. A irmandade foi fundada, justamente em 1864, pelo vigário José Joaquim de Souza e Oliveira, proibido de fazer parte da Irmandade do Santíssimo Sacramento.

Percebe-se a intenção de Bernardino de se aproximar ao estilo de Vitoriano, conferindo uma harmonia ao conjunto, ao elaborar um altar com colunas independentes e uma coroa vazada (fig.115). Mas as volutas abertas e o acabamento da coroa identificam a mão do artista. Folhas de acantos decoram as volutas, a cúpula é vazada com pérolas intercaladas em: duas menores e uma mais larga. No entablamento o entalhador optou por usar apenas florões de flores, muito similares às usadas no intradorso do arco

²⁷⁵ Ob.cit.253

cruzeiro. A decoração da coroa é feita com festões pendurados, apenas na parte da frente. O altar é do tipo parietal, seu fundo está encostado à parede, fato contrabalanceado pelas colunas independentes.

Quanto aos anjos que ornamentam a cúpula do altar é possível elaborar para este caso uma hipótese, Bernardino de fato deve ter decorado estes altares colaterais com uma coroa e um anjo, talvez, o anjo segurasse uma palma na mão, anjo pequeno como os colocados nos púlpitos. Mas os anjos podem ter-se deteriorado até 1879, quando foi necessário trocá-los pelos atuais, mesmo os atuais encontram-se contaminados por insetos isópteros, os conhecidos cupins. Os atuais anjos foram produzidos por Raffaello de Rosa, de 1879 à 1883.

O frontal do altar possui elementos que variam entre folhas, rocalhas e acantos. Os andares são fechados, com uma forma hexagonal, as colunas possuem decoração apenas no terço inferior, sendo a decoração de frutas, as mesmas encontradas na cúpula dos púlpitos.

Este altar, desde 1909, é ocupado pela imagem de Nossa Senhora do Rosário (de gesso), anteriormente era usado e foi construído para receber a imagem do Sagrado Coração de Jesus (imagem desaparecida), venerado pela Irmandade do Divino Espírito Santo.



Figura 116: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar colateral direito da nave, dedicado à Nossa Senhora do Rosário hoje, dedicado anteriormente à Irmandade do Divino Espírito Santo, 1862-1865. Madeira envernizada

3.6.2.6 Altar colateral esquerdo

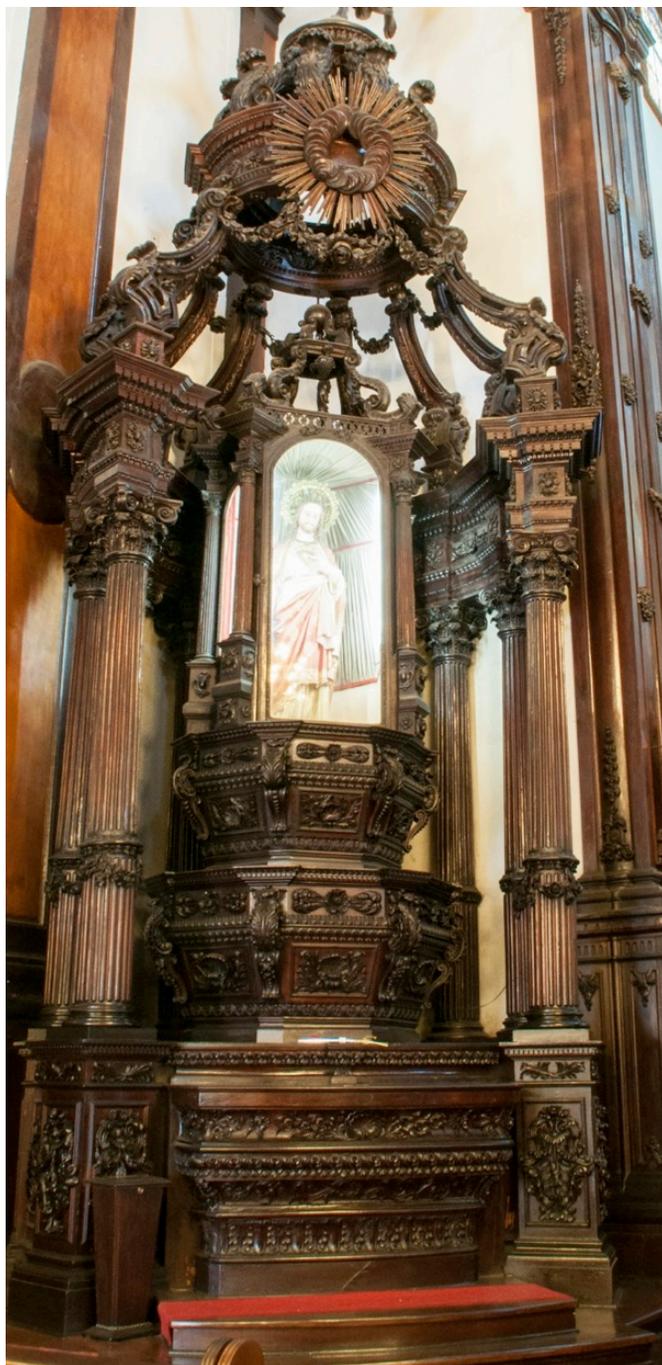


Figura 117: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar colateral esquerdo, dedicado ao Sagrado Coração de Jesus hoje, dedicado à Sagrada Família anteriormente. Madeira envernizada, 1862-1865.

O altar colateral esquerdo corresponde ao altar adquirido pela Igreja, nele seria entronizado o conjunto da Sagrada Família. Feito de madeira envernizada o altar segue a linha do anterior, com oito colunas, sendo seis colunas independentes e duas colunas parietais. O entablamento faz uso de florões, denticulos e óvalos. O entalhador trabalhou com duas coroas, uma menor sobre o nicho do protegido e uma coroa sustentada por volutas. Festões de flores decoram a volta da coroa. A coroa é vazada, entalhada por dentro e por fora.

Os andares são fechados e geometrizados, imprimindo um volume maior, são apenas dois andares sobre o frontal e a mesa. As colunas possuem capitel compósito e decoração de festões no terço inferior. A forma como as colunas circundam o trono lembra a maneira como Vitoriano produziu seu altar, criando um diálogo entre as obras.

Altar de madeira encerada (antes), madeira envernizada (hoje). Está em boas condições e em uso.

3.6.2.7 Capela dos Passos hoje, capela do Santíssimo Sacramento até 1913

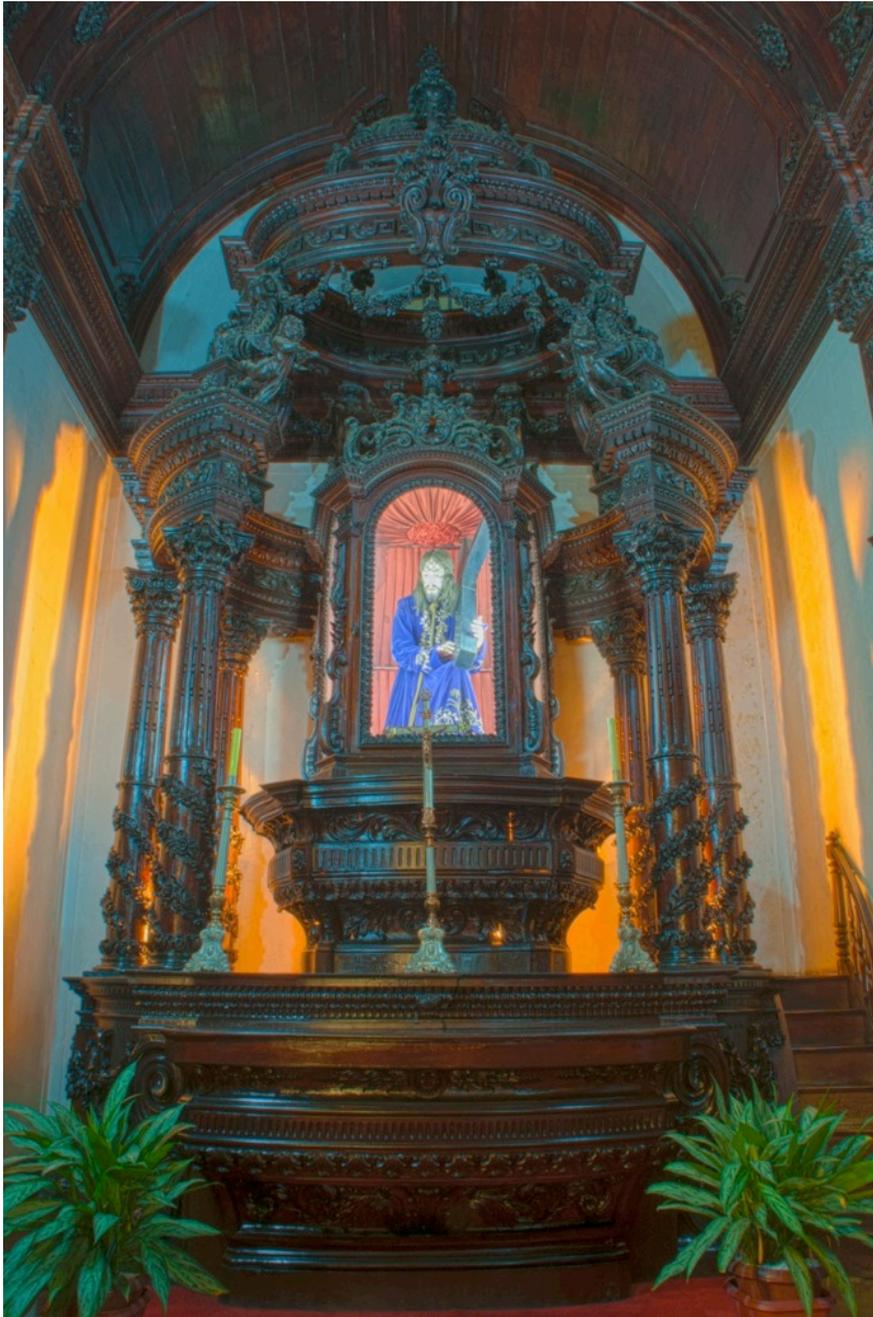


Figura 118: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Capela dos Passos (hoje), Capela do Santíssimo sacramento (até 1913). Madeira envernizada, 1862-1865

Pupo (1969, p. 203) afirmou que Vitoriano havia deixado prontas colunas para uma das capelas, através da comparação é possível atribuir-se as colunas da Capela do Santíssimo Sacramento (ocupada hoje pela imagem do Senhor dos Passos) à Vitoriano. Estas colunas apresentam apenas decoração de flores no terço inferior e pérolas no terço superior. Porém, o frontal, o nicho e a coroa foram feitos por Bernardino.

As guirlandas trazem uvas penduradas e o florão no centro da cúpula está arrematado por rosas. Dois querubins, um de cada lado do entablamento, arrematam a frente (fig.118). As colunas são independentes nas laterais, sendo apenas atrás parietais. Possui apenas um andar no trono, sobre a mesa e o frontal. O entablamento é rico em denticulos, óvalos e pérolas. A coroa é vazada e composta de um anel e a cúpula. O altar é de madeira envernizada, anteriormente apenas encerado com cera natural branca.

No alto do arco que arremata o espaço da capela, o entalhador impôs o símbolo do Santíssimo Sacramento, entalhado no florão. A capela foi paga pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral em 1865 e alojava o símbolo do santíssimo em seu nicho. Talvez elaborando uma organização interna do espaço destinado à Irmandade, em 1913, Dom Nery promove uma troca de altares. O trono da Capela da direita (anteriormente dos Passos) passa para esta capela da esquerda. O trono antes ocupado pelo santíssimo é transferido para a capela direita. Não parece haver outra explicação para a troca de tronos e imagens exceto uma organização da Irmandade. Na lateral desta capela seria colocado o Calvário de Cristo (também da Irmandade) e aberta a nova Capela do Santíssimo Sacramento da Catedral. As mudanças transformaram quase toda a lateral esquerda do templo em espaço da Irmandade do Santíssimo Sacramento.

3.6.2.8 Capela de Nossa Senhora Aparecida (hoje), Capela dos Passos (até 1913)



Figura 119: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Capela lateral direita, Capela de Nossa Senhora Aparecida (hoje), Capela dos Passos (1883), 1862-1865. Madeira envernizada

A Capela de Nossa Senhora Aparecida (hoje) foi primeiro a Capela dos Passos (1883) e depois Capela do Santíssimo Sacramento (até 1923). Esta capela também foi paga pela Irmandade do Santíssimo Sacramento em 1865. Quanto à mudança nos nichos pode-se pensar em uma explicação. Dom Nery determina a mudança do espaço destinado à Irmandade em 1913, por isso o símbolo do Santíssimo pode ter ficado alojado nesta capela e na nova capela da irmandade, feita em 1910. Ao assumir sua função de bispo em 1920, Dom Campos Barreto determinou seguir os preceitos romanos, não poderiam existir repetição de imagens em nichos diferentes, ou seja, não poderiam existir duas capelas com entronização do santíssimo. Este fato foi registrado no Livro Tombo²⁷⁶ e pode explicar porque foi necessário escolher uma nova imagem para o nicho da capela.

Altar de madeira envernizada, trono de quatro andares sobre a mesa e o frontal, vazado e com iluminação interna. Coroa vazada decorada com florão central e festões de flores à volta. Entablamento com denticulos, óvalos e pérolas intercaladas entre maiores e menores. Colunas com decoração de flores e frutas no terço inferior. Florões de flores no entablamento. Capela com o suporte detrás parietal, permitindo manutenção de iluminação e do altar. Coroa com dois anéis, intercalada por volutas. Este fato estabelece um diálogo com o altar de Vitoriano, conferindo harmonia ao conjunto.

A atribuição à Bernardino confirma-se, justamente, pela escolha dos elementos de ornamentação.

3.6.2.9 Altar de Nossa Senhora das Dores, 2º altar à esquerda do templo



Figura 120: Detalhe da rocalha do altar das Dores, 2º altar da esquerda.

²⁷⁶ Registro feito no Livro Tombo 1909-1930, fl. 65.



Figura 121: Beranrdino de Sena Reis e Almeida. Altar lateral à esquerda, dedicado à Nossa Senhora das Dores, 1864-1865. Madeira envernizada

O altar de Nossa Senhora das Dores permanece fiel a encomenda feita à Bernardino de Sena. Pode ser identificado pelo coração trespassado pela espada no florão central do arco superior. O arco superior inclusive invade o espaço da tribuna com uma guirlanda de flores. A decoração deste arco é elaborada com rocalhas, volutas e palmas que o encerram. Na parte interna vê-se volutas longas com palmas, decoração de pérolas, óvalos e denticulos. A rocalha (fig.120) foi um elemento constante nos altares laterais da matriz.

O trono é composto de três andares, com mesa e frontal abaixo. As colunas possuem capitel compósito, sem decoração nos terços, tendo na base faces de anjos.

Foi determinada a construção deste altar entre 1864 e 1865, pois justamente em 1864, o então pároco José Vieira institui o culto à Nossa Senhora das Dores, com missa rezada às sextas feiras²⁷⁷. Em 1865 não havia irmandade ou confraria destinada à santa, portanto, pode-se pensar que o altar tenha sido pago por particulares.

3.6.2.10 Altar de Santo Antônio (hoje), altar do Carmo (até 1912)

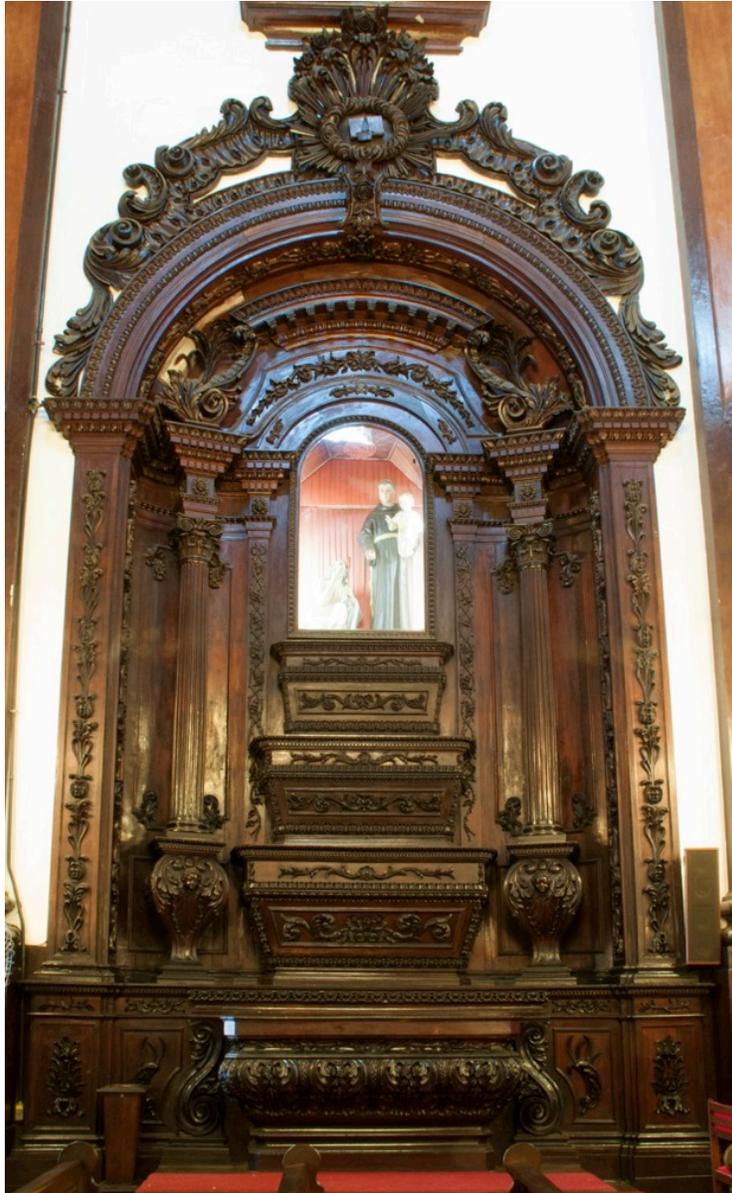


Figura 122: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar de Santo Antônio (hoje), altar de Nossa Sra. do Carmo (até 1912), 1862-1865. Madeira envernizada

²⁷⁷ Livro Tombo nº 1863-1912, fl. 02.

No florão central do arremate do arco superior vê-se entalhado os escapulários, símbolo de Nossa Senhora do Carmo e atributo da santa. A imagem de Nossa Senhora do Carmo foi colocada no altar para a inauguração e consta dos inventários até 1885²⁷⁸. O altar pode ter sido pago pela Confraria dos Irmãos do Carmo que não possuía altar na matriz velha. Na reorganização interna da Catedral é possível que Dom Nery tenha autorizado retirar a imagem da santa do nicho, colocando em seu lugar uma imagem de Santo Antônio (de gesso), fato ocorrido em 1912, uma vez que a Matriz do Carmo havia dedicado seu altar mor à Nossa Senhora do Carmo.

O arco superior do altar é composto por rocalhas, volutas, palmas e guirlandas de flores. É muito similar ao altar de Nossa Senhora das Dores no uso de grandes volutas e palmas no alto do nicho, colunas sem decoração nos terços e com capitéis compósitos. São três os andares sobre o frontal, fechados e geométricos. As bases das colunas possuem faces de anjos com asas. O frontal arredondado com acabamento de grandes volutas quebra a geometrização dos andares.

O altar é feito em madeira envernizada hoje, encerada anteriormente.

²⁷⁸ Registro Livro Tombo 1909-1914, fl. 01. Arquivo Cúria Metropolitana de Campinas.

3.6.2.11 Altar de São José (hoje), altar de Santo Antônio (1865)



Figura 123: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar de São José (atual), altar de Santo Antônio (1865), 1864-1865. Madeira envernizada

Este altar foi pago em 1864 por Antônio Francisco Guimarães, destinava-se à imagem do santo mandado vir da Bahia, adquirido pelo mesmo doador.

Altar feito em madeira envernizada, muito similar aos demais altares laterais da matriz. No florão central do arco superior estão entalhados os atributos de Santo Antônio, o livro e a cruz. A decoração

superior invade o espaço da tribuna e é composta por guirlanda de flores, rocalhas, volutas e palmas finalizando o arco.

Na parte interior o nicho é decorado com palmas, volutas, dentículos, pérolas e pequenas flores. As colunas não possuem decoração nos terços e seus capitéis são do tipo compósito. As bases das colunas são formadas por faces de anjos com asas. Os andares do trono são geometrizados, ritmo quebrado pelo frontal com formas arredondadas e grandes volutas.

3.6.2.12 Altar do Bom Jesus da Cana Verde

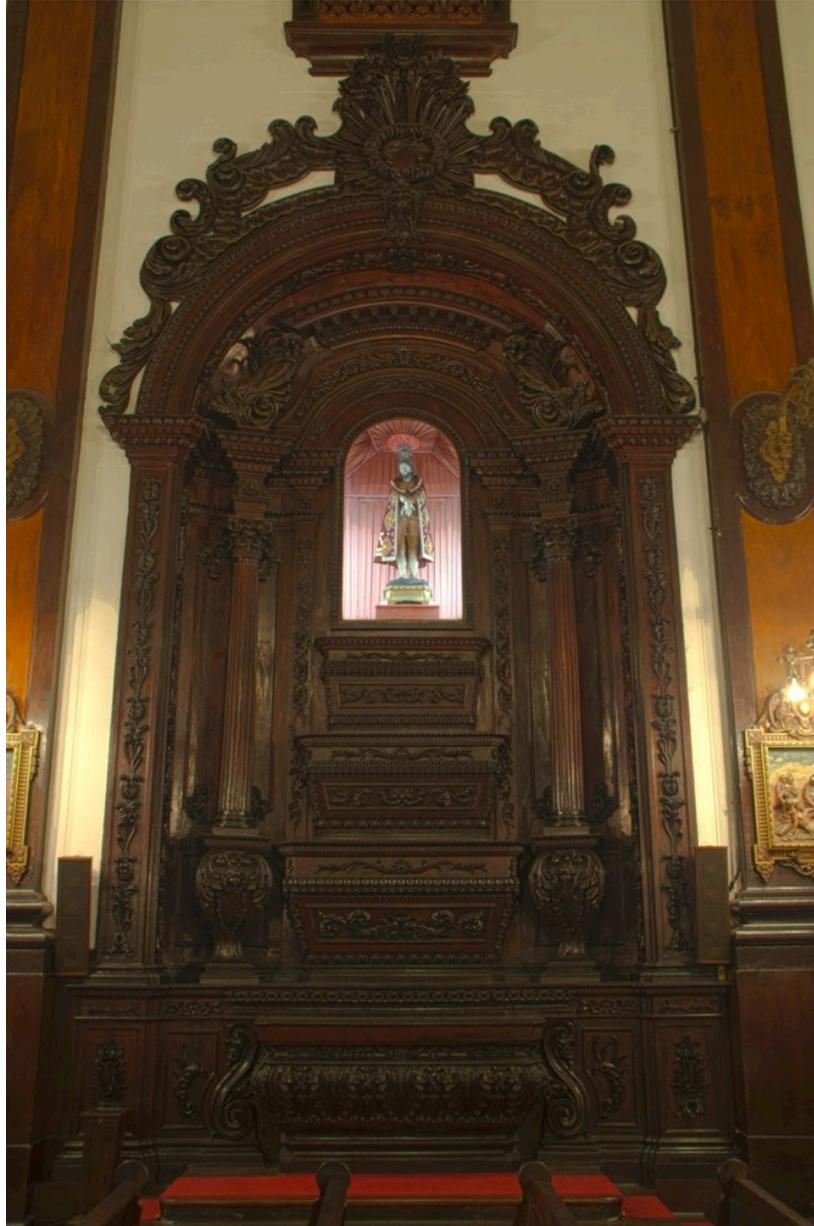


Figura 124: Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar do Bom Jesus da Cana Verde, 1862-1865. Madeira envernizada

Este altar é um dos únicos que se manteve fiel à encomenda, como o altar de Nossa Senhora das Dores e o altar mor. No florão que decora o arco superior vê-se a palma, o cálice e os espinhos, atributos da imagem de Jesus, quando foi enviado à crucificação, figuração conhecida como Bom Jesus.

A decoração superior do arco é feita com os mesmos elementos dos demais altares laterais, guirlanda de flores, rocalhas, volutas e palmas. Grandes palmas e volutas na parte interna junto ao nicho. Colunas sem decoração nos terços, bases com faces de anjos. Três andares no trono, com formas geométricas e fechadas. Frontal arredondado com grandes volutas nas laterais. Pequenas flores e galhos decoram as colunas e pilastrinas.

É possível supor que este altar tenha sido pago pela Irmandade do Bom Jesus, impossibilitados de comprar a Matriz Velha em 1857 por falta de recursos financeiros²⁷⁹, a fim de transformá-la em Igreja do Bom Jesus, os irmãos podem ter se mobilizado para adquirir um altar na Matriz Nova.

²⁷⁹ A impossibilidade de compra da Matriz Velha foi registrada no Livro Tombo, nº 2, fl.70-72. Na verdade o valor que esta irmandade ofereceu pela Matriz Velha não cobria as despesas gastas com a reforma da mesma. A Câmara devia muito mais a Antônio Guimarães do que oferecia a Irmandade do Bom Jesus pela velha igreja.

3.6.3 A obra de Raffaello de Rosa

A identificação de autoria das obras de Raffaello de Rosa foi possível pelos relatórios de Ramos de Azevedo, durante sua gestão das obras da Matriz Nova, pelas folhas de pagamento do período, arquivadas no Museu Arquidiocesano, e por entrevista da filha no Correio Popular de Campinas em 1964. A comparação iconográfica foi usada nas obras que não tem comprovação documental.

3.6.3.1 Capitel das impostos do coro



Figura 125: Raffaello de Rosa. Capitel da imposta do coro, 1879. Madeira envernizada

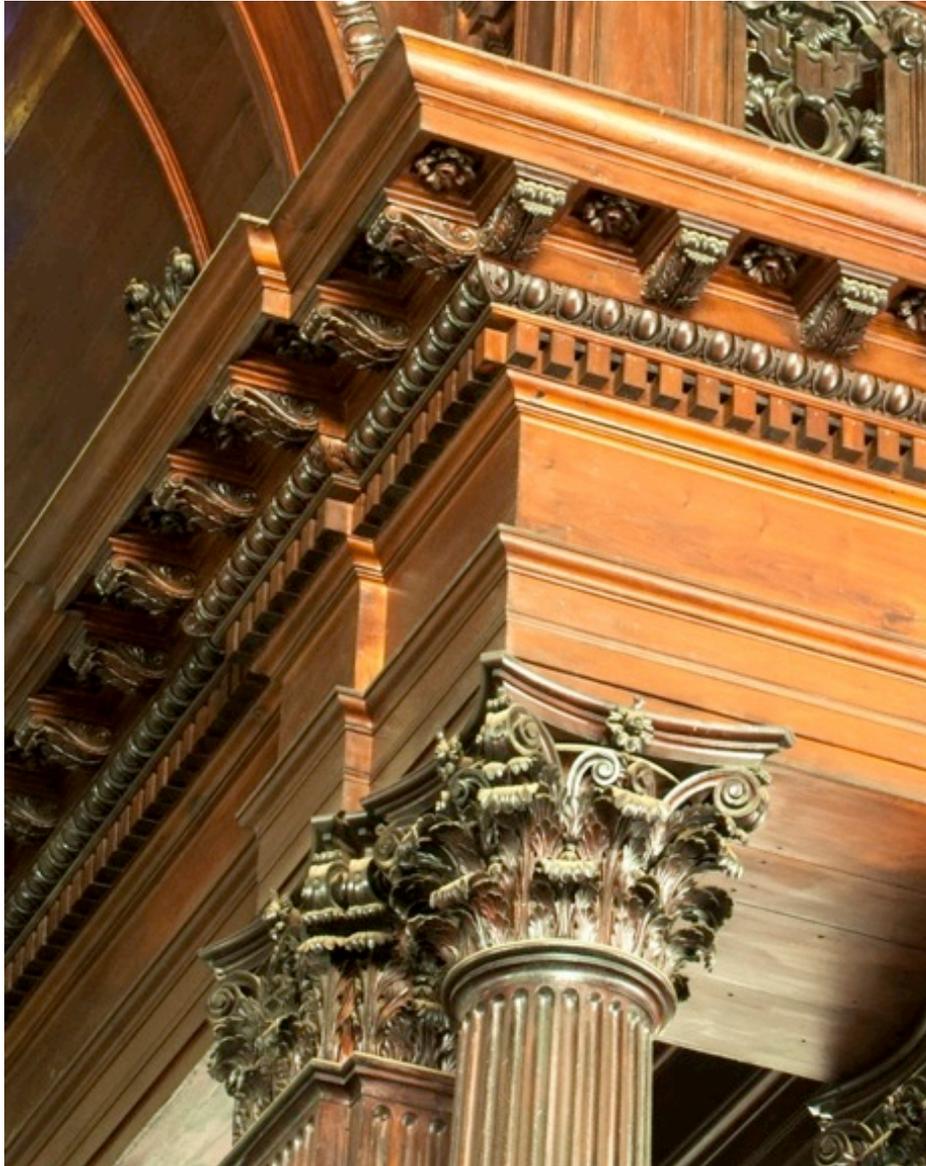
Os capitéis das impostas do coro e da nave foram identificados no primeiro relatório de Ramos de Azevedo em 1879, onde o arquiteto atribuiu ao entalhador em serviço a confecção dos mesmos²⁸⁰. Os capitéis são de madeira envernizada, alojados sobre impostas de alvenaria.

As folhas de acantos de Raffaello são mais geométricas, ritmadas, o caule é mais volumoso e bem definido, as volutas são bem formadas, com pouco desbaste e uma pequena folha que arremata a voluta

²⁸⁰ Relatório da posse de Ramos de Azevedo em dezembro de 1879, fl.03. Arquivo de documentos históricos do MAC.

(fig.125). A flor que ornamenta o centro superior do capitel possui um pequeno s que segue para cima, este detalhe não foi verificado no trabalho dos entalhadores Vitoriano e Bernardino de Sena.

3.6.3.2 Colunas do coro



*Figura 126: Raffaelo de Rosa. Colunas e ornamentação do entablamento e cornija do coro, 1879-1883.
Madeira envernizada*

Toda a ornamentação do conjunto do coro foi feita por Raffaello de Rosa, exceto as grades do coro, feitas por Vitoriano dos Anjos. Os acabamentos do coro foram relatados por Ramos de Azevedo em seus relatórios²⁸¹.

As colunas não possuem ornamentação nos terços, os capitéis são coríntios com decoração de um pequeno S no centro da flor superior. Existem pequenas folhas que ornamentam a parte superior e inferior das volutas do capitel. As folhas de acanto que decoram a parte inferior são ritmadas e bem trabalhadas, pequenas volutas encontram-se viradas para o centro do capitel. Por baixo da cornija flores estão intercaladas entre folhas de acantos. No entablamento foram usados óvalos, denticulos bem pronunciados e friso liso. A característica pouco ornamentada do coro faz a ligação do início do templo com o altar mor, mantendo o visual clássico.

3.6.3.3 Florões sob o coro, entrada principal do templo



Figura 127: Raffaello de Rosa. Florão sob o coro, no paravento, 1879-1883. Madeira envernizada

²⁸¹ Relatórios de Ramos de Azevedo de 1879, 1880 (1º, 2º e 3º bimestres), 1881, 1882 e 1883. Arquivo histórico do MAC.



Figura 128: Raffaello de Rosa. Decoração do coro, 1879-1883. Madeira envernizada



Figura 129: Raffaello de Rosa. Florão sob o coro, lateral esquerda do paravento, 1879-1883. Madeira envernizada

A atribuição destas obras baseou-se nos relatórios de Ramos de Azevedo²⁸², que demonstraram no período ter havido apenas um entalhador na folhas de pagamento²⁸³, e no uso da comparação iconográfica.

A ornamentação dos florões que decoram a parte inferior do coro são fechados em um entrelaçado muito bem planejado. As linhas que dão suporte às flores são contínuas, as folhas e flores delimitam o espaço do florão. O entalhador usou pérolas cheias, bem circulares à volta do centro. As volutas apresentam-se delicadas e com centro ligeiramente achatado, acabamento de voluta que está presente na caixa do relógio. Os florões são muito delicados e a ornamentação do coro voltada para a nave central é muito singela, pouco entalhada, ornamentação similar no nicho da pequena padroeira, de 1883.

²⁸² Ob.cit.281

²⁸³ Folhas de pagamento de janeiro à dezembro de 1879, nome Raffaelo de Rosa, entalhador. Folhas de 1880 à dezembro de 1883. Arquivo histórico do MAC. Em agosto de 1883 foi contratado outro entalhador para ajudar na decoração das cornijas do corpo da nave.

3.6.3.4 A caixa do relógio



Figura 130: Raffaelo de Rosa. Arremate superior da caixa do relógio, 1879-1880. Madeira envernizada



Figura 131: Raffaelo de Rosa. Florão da porta da caixa do relógio, 1879-1880. Madeira envernizada

A caixa do relógio foi terminada em 1880, conforme descreveu o relatório de Ramos de Azevedo²⁸⁴. É feita de madeira envernizada e sofreu alteração quando foi instalado a máquina automática de controle do relógio, a máquina exigia mais espaço o que obrigou a um aumento na estrutura da mesma. Hoje pretende-se reduzir o tamanho do motor do relógio e voltar a porta à seu lugar original.

Na decoração do arremate superior o entalhador usou uma pequena pinha, volutas com o centro achatado, elementos fitomorfos e linhas que desenham as pontas. A parte interna do arco foi ornada com óvalos, seguido de um entalhe liso.

A porta possui um florão com elementos fitomorfos e volutas achatadas, um entalhe liso tanto nas folhas como nas volutas. Está em bom estado de conservação.

3.6.3.5 Nicho da segunda padroeira



Figura 132: Raffaelo de Rosa. Nicho da segunda padroeira, 1879-1880. Madeira envernizada com vidro. Museu Arquidiocesano de Campinas

Nicho de madeira com proteção de vidro nas laterais, destinado a guardar a imagem da segunda padroeira, de 1825. Decoração singela no canto direito e esquerdo de cada face. Os motivos lembram os entalhes do coro. Por isso foi atribuído à Raffaelo de Rosa.

²⁸⁴ Ob.cit.281

A obra foi deixada em empréstimo ao Museu Arquidiocesano de Campinas em 29 de fevereiro de 1972²⁸⁵, sendo porém propriedade da Catedral de Campinas.

3.6.3.6 Arremates superiores das tribunas do coro e nave central



Figura 133: Raffaello de Rosa. Arremate superior da tribuna esquerda do coro, 1879-1883. Madeira envernizada

Os arremates das tribunas (fig.133), do coro e da nave, apresentam a mesma decoração com elementos fitomorfos, pequenas volutas terminadas com um detalhe de flor. As folhas tem as pontas bem cheias, no centro aloja-se um botão com pequenas pétalas ao redor. Os arremates são de madeira envernizada. Foram atribuídos à Raffaello pela maneira como as volutas foram acabadas, de maneira muito similar aos capitéis sobre as impostas do coro e da nave. Toda a decoração da nave, tanto cornija, arremates e florões foi feita por Raffaello de Rosa.

²⁸⁵ Empréstimo ao MAC registrado na ficha nº 485 do Livro Tombo nº 01 do MAC.

3.6.3.7 Anjo sobre o altar colateral direito



*Figura 134: Raffaelo de Rosa. Anjo anunciador sobre o altar colateral direito da Catedral, 1879-1883.
Madeira envernizada*

Os anjos dos altares colaterais foram construídos por Raffaello de Rosa, fato confirmado por sua filha Zenaide Rosa Opperman em uma entrevista ao Correio Popular de Campinas²⁸⁶. O entalhador, segundo a filha, usou como modelo sua esposa Maria Henriqueta, que para isso passava horas posando²⁸⁷.

Os anjos são esculturas totalmente destoantes do restante dos trabalhos de talha até então feitos. Tem uma personalidade própria, uma vida, uma agitação que modificam o semblante de pessoas que os admiram. A obra de Raffaello de Rosa tem semelhança com as obras dos escultores napolitanos, ativos na Espanha no século XVII, Nicola Fumo e Luisa Roldán “La Roldana”. Os arcanjos São Miguel praticados por estes artistas para El Escorial (La Roldana) e para o Convento del Corpus Christi em Madrid (Nicola Fumo) demonstram uma similaridade muito grande na posição corporal, na maneira de acabar a espada, na imposição da mão ao céu. Raffaello veio da Escola de Belas Artes de Nápoles, sendo possível a influência da arte destes artistas sobre sua formação.

O anjo possui o cabelo formado com mechas soltas, a asa aponta para o céu, com penas bem fechadas. Usa um vestido comprido, sem pregas vincadas, com uma abertura encerrada por um botão na altura das coxas. Na parte detrás o vestido tem muito movimento. Está descalço e mantém as pernas com uma flexão que dá a ideia de uma festa, uma dança. Usa como atributo a corneta, símbolo da anunciação. As face é expressiva, olhando para baixo, com as bochechas infladas pelo ar.

Obra feita em madeira, com 160 cm de altura, presa por cabos de aço à parede. Encontra-se contaminada pela ação de insetos isópteros, em situação frágil.

²⁸⁶ Reportagem do Correio Popular de Campinas, notação arquivada no CMU Unicamp sob nº 04592, P152, 04139.

²⁸⁷ Ob.cit.286

3.6.3.8 Anjo sobre o altar colateral esquerdo



Figura 135: Raffaelo de Rosa. Anjo do altar colateral esquerdo da Catedral, 1879-1883. Madeira envernizada, 160 cm.

O histórico deste anjo é semelhante ao caso do anjo do altar colateral direito²⁸⁸. Feito de madeira envernizada, com 160cm de altura, também está contaminado pela ação de insetos isópteros.

A obra (fig.135) possui cabelos com mechas soltas e arranjadas em ondas para a parte detrás da cabeça. Asas bem abertas, penas entalhadas sem profundidade. O vestido é longo, aberto na altura das coxas, que são bem torneadas e dão um aspecto sensual à composição. Vestido sem pregas vincadas mas com muito movimento. Os pés estão igualmente descalços e sua posição dá a impressão de um movimento de dança, a musculatura da perna retém o movimento. Tem na mão esquerda uma coroa, símbolo de glória e vitória, na mão direita uma espada, possivelmente simbolizando a justiça. A face é marcada por uma expressão calma, parece olhar diretamente para os fieis.

O momento em que foram produzidos e instalados na Matriz Nova é importante para o acervo, após 74 anos de construção a Matriz adquiria condições de ser inaugurada. O imigrante era peça importante

²⁸⁸ Ob.cit.286

de sua finalização e Campinas já possuía uma quantidade expressiva de imigrantes italianos. Os anjos felizes que anunciam uma vitória ou conclamam ao templo não deixam de ser símbolos meritórios de um tempo que encerra muitos acontecimentos tanto para a cidade como para a Matriz.

3.6.3.9 Grinaldas do zimbório e adornos do forro da nave

Todos os adornos do forro da nave e as grinaldas do zimbório foram feitas em 1881 por Raffaello de Rosa, mas as reformas posteriores a partir de 1954 retiraram estes adornos, que foram substituídos por outros. Portanto, os atuais adornos não são originais da inauguração. Não foram identificados por não fazerem parte do período de compreensão desta pesquisa.

3.6.4 A obra de Marino Del Favero



*Figura 136: Marino Del Favero. Altar da Capela do Santíssimo Sacramento da Catedral, 1909-1910.
Madeira envernizada*

O escultor italiano Marino Del Favero foi convidado por Monsenhor Reimão e por Dom Nery, em 1909, a vir confeccionar um altar, segundo consta no Livro Tombo “com a característica dos outros”²⁸⁹. Este altar seria colocado “na sala em que se reúnem as Filhas de Maria ou no comodo imediato, que deverá se transformar na Capella do Santíssimo Sacramento. A capella atual era feia e lateral”²³¹. A questão do feio aqui está relacionada à visibilidade.

O entalhador veio a Campinas e apresentou os desenhos com o orçamento ao Bispo e ao provedor da Irmandade em 1909²⁹⁰. Em 16 de março de 1910 inaugurou-se a Capela do Santíssimo Sacramento na Catedral, onde Marino Del Favero foi benzido juntamente à seu altar.

O estilo do altar (fig.136) tem forma geometrizada, quinas mais duras, muito mais despida de excesso de ornamentação. É na produção de anjos e querubins que a marca de Marino aparece. No altar da Capela do Santíssimo foram vários os tipos de anjos usados como: querubins que seguram a coroa e o crucifixo; os três anjos que ornamentam o tímpano do altar; os anjos tocheiros que dirigem a iluminação; um anjo segura a balança e a espada; e um outro segura a corneta da anunciação.

No frontal, dois anjos adoram ao cordeiro e nas pilastras laterais um anjo segura a espada e outro um bandolim. As colunas do altar são lisas com capitéis de pouco entalhe. A característica barroca se mostra no uso profuso de anjos e no acabamento do tímpano, que desloca-se para a frente, criando um efeito visual de profundidade. Os anjos tocheiros foram entalhados e posicionados de tal maneira pelo escultor que fornecem uma experiência visual tridimensional ao observador, mesmo que se mantenha a mesma posição de observação.

Este altar estava com o mesmo tipo de tratamento dado ao restante da matriz, com uma cor bem escurecida de verniz. Em uma restauração recente foi retirado o verniz escuro, a cor e o acabamento de hoje assemelham-se à sua aparência original.

²⁸⁹ Livro Tombo 1873-1912, fl.71. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas.

²⁹⁰ O provedor Antônio Rodrigues de Mello autoriza a apresentação dos desenhos e do orçamento. Livro Tombo 1873-1912, fl.72. Arquivo da CMC. O pagamento deste altar e mais pertences foi feito pela Irmandade do Santíssimo Sacramento no valor de 4:233\$900 rs, registro feito Livro Caixa da Irmandade de 21 de Fevereiro de 1910, fl.274. Arquivo da Irmandade do SS da Catedral de Campinas.

3.6.4.1 Trono episcopal do primeiro bispo de Campinas



Figura 137: Marino Del Favero. Trono episcopal, 1908. Madeira policromada e dourada.



Figura 138: Marino Del Favero. Figura da esquerda anjo do trono episcopal, figura da direita anjo do altar da Capela do Santíssimo.

A atribuição do trono episcopal à Marino Del Favero deu-se por comparação à outras obras suas na Catedral como: o altar da Capela do Santíssimo e o anjo tocheiro. Deu-se também pela maneira como o escultor foi introduzido na Catedral, na verdade o escultor foi convidado pelo bispo a vir confeccionar o altar, de onde pode-se supor que o bispo já conhecia seu trabalho. O trono (fig.137) é a primeira obra de Marino para a Catedral de Campinas, tendo chegado exatamente para a posse do primeiro bispo, em 1908.

O trono é de madeira entalhada, policromada e dourada. O tecido vermelho foi trocado em 1977, não sendo, assim, original. Na parte de baixo tem-se um x, em forma de um tronco retorcido com folhagens. Os braços possuem a forma de um tronco e são encerrados por dois negros que dão suporte aos mesmos; um possui a cabeça descoberta e o outro um pequeno gorro. Um pouco para cima dos braços-troncos estão duas figuras de crianças amarradas com feições africanas, com os joelhos à mostra. O espaldar da cadeira traz a marca de Marino, dois anjos que seguram o escudo de Dom Nery, posição exatamente igual aos anjos que seguram a coroa no altar da Capela do Santíssimo. A cadeira foi policromada tendo alguns detalhes dourados. Atendo-se aos olhos e faces dos anjos encontra-se a relação com os anjos da Capela do Santíssimo. Os mesmos olhos tristes, caídos nos cantos, as bochechas gordas ao redor da boca, os cachos do cabelo em anéis soltos com uma pequena elevação no alto da cabeça (fig.138). A mesma formação nas asas, duplas nas pontas, outra intermediária no meio e a mesma curva no acabamento interno. A mesma dobra no final da perna. As figuras que dão suporte ao braço da cadeira podem ser associadas à alegorias da força. Esta obra é muito semelhante às cadeiras venezianas do séc. XVIII e XIX que constam do acervo do Museu Ca' Rezzonico, Belluno (Itália).

Marino Del Favero era veneziano, formou-se entrando em contato com a arte dos escultores Andrea Brustolon e Giovanni Battista de Lotto Minoto (1841-1924), de quem era sobrinho. Obra singular no acervo da Catedral.

4 DICIONÁRIO DOS ARTISTAS DA CATEDRAL DE CAMPINAS: 1774 à 1923

4.1 Arquitetos e engenheiros

Azevedo, Francisco de Paula Ramos de Azevedo

São Paulo (SP) 1851- Guarujá (SP) 1928.

Ofício: Arquiteto, engenheiro e professor.

Período de atividade: 1879,1880,1881,1882,1883

1879: Arquiteto da Cia Ferro Carril de Bondes.

1879-1883: Trabalhou na finalização da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, a Catedral.

1885: Projetou e administrou a construção do Matadouro Municipal em Campinas.

1885: Finalizou a fachada da Igreja São Benedito.

1885: Projetou e construiu um pavilhão Mourisco para a Feira Regional de 11 de dezembro de 1885.

1908: Projetou e acompanhou a construção do Mercado Municipal de Campinas.

Outras informações:

Ramos de Azevedo formou-se na Bélgica em 1878, retornou à Campinas em 1879, ano em que é convidado a administrar a Matriz Nova. Em Campinas foi responsável pelo projeto inovador do Matadouro Municipal, em 1885, projeto que implantava sistema de produção e higiene no processo de abate. Projetou e organizou um pavilhão Mourisco para a Feira regional de 11 de dezembro de 1885, em Campinas. Informações que constam da Gazeta de Campinas, de 22 de julho de 1885, nº 2447. Gazeta de Campinas, de 11 de dezembro de 1885, nº3565. Introduziu um projeto de nivelamento da cidade, a fim de solucionar os problemas com o escoamento de água após as chuvas.

Cantarino, José

Ofício: engenheiro

Período de atividade: 1870

Trabalhou como assessor das obras da Matriz Nova neste período, não manteve contrato formal para obra. Autorizou a instalação do sino Henrichsen na Matriz Nova.

Bonini, Cristoforo

Nome no Brasil: Cristóvão Bonini

Ofício: engenheiro

Obras documentadas:

Período de atividade: 1876,1877,1878, 1879

1872-1876: Engenheiro chefe da Cia Sorocabana

1876-1879: Projetou a fachada e acompanhou a construção, Catedral de Campinas

Outras informações:

Figura atuante nos conflitos entre os primeiros imigrantes italianos e a instituição do trabalho livre nas fazendas em Campinas, 1876. É catalogado como arquiteto de prestígio no Rio de Janeiro

Caiuby, Adelardo Soares

Ofício: engenheiro

Período de atividade: 1923

Obras documentadas:

1918: Projeto para o Leprosário Modelo

1923: Reforma da Catedral Nossa Senhora da Conceição de Campinas, troca da cúpula, novo revestimento nas paredes, troca de forros quebrados, instalação dos vitrais no paravento, entradas laterais, zimbório, lunetas e florão do segundo pavimento. Elevação das paredes da capela mor em 60 cm de altura. Reposição dos assoalhos e reforma do telhado do templo. Projetou e construiu a cripta de mármore sob o altar mor. O escritório de Adelardo S. Caiuby situava-se na rua São Bento, nº 33, em São Paulo (SP). Conforme Orçamento arquivado na Câmara Municipal de Campinas, ver anexo II.

Outras informações:

Adelardo Soares Caiuby foi um engenheiro muito atuante no Estado de São Paulo, é de sua autoria um projeto para o *Leprosário Modelo*, projeto considerado inovador por manter-se dentro das normas médicas da época. Foi apresentado no VIII Congresso Brasileiro de Medicina, em 1918, com o apoio do Dr. Emílio Ribas. Informação divulgada no texto *Utopia ao Avesso nas Cidades Muradas da Hanseníase: O contexto da Colônia Santa Teresa em Santa Catarina*.
<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/.../1214>

Fortini, Henrique

Ofício: engenheiro e empreiteiro

Período de atividade: 1923,1924

Obras documentadas:

1923: Reforma da Capela do Santíssimo Sacramento da Catedral, onde foram trocados os vitrais, as luminárias, os bancos e a iluminação. Abertura do arco na capela com a instalação da escada no local atual, organização de pinturas parietais na capela. Encobertas pela reforma de 1954.

1929: Garagem para o hospital Circolo Uniti em Campinas

Outras informações:

Henrique Fortini foi o responsável pelo projeto e construção da garagem para o hospital Circolo Italiani Uniti, em 1929. Na catedral chegou a oferecer orçamento a reforma de 1923 e para a construção da cripta.

Panellas, José Maria Villaronga y

Barcelona (Espanha) 1809- São Paulo (SP) 07 de setembro de 1894

Nome no Brasil: José Maria Villaronga

Ofício: arquiteto, restaurador e pintor.

Período de atividade: 1872,1873,1974,1875

Obras documentadas:

1860: Pinturas parietais na Fazenda Valim, Rialto, Cúpula interna Igreja Matriz Bananal

1872-1876: Projeto de uma fachada gótica para a Catedral de Campinas

1873: Pintou o quadro de Dom Lino Deodato, pintura desaparecida.

1873: Limpeza e restauração dos quadros de Claude Joseph Barandier.

1874: Restaurou a ponte sobre o córrego Barbosa, na estrada de Mogi-Mirim.

1874: Cenário para o Teatro São Carlos, O Guarani, de Carlos Gomes

1876: Decoração do Teatro São José em São Paulo.

Outras informações:

Villaronga é responsável pinturas parietais da Fazenda Valim (1860), no Bananal; interior da igreja matriz do Bananal; pelo término da Santa Casa de Misericórdia e o cenário para o Teatro Santa Cecília. Fontes: Eudes Campos. *Arquitetura paulistana sob o império*. Tese doutorado: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1997.

4.2 Entalhadores

Almeida, Bernardino de Sena Reis e

Itu-

Ofício: entalhador

Período de atividade: 1862,1863,1864,1865

Obras documentadas:

1862-1865: Altares colaterais, laterais, capelas laterais, arco cruzeiro, capitéis sobre as impostas da capela mor, retábulos pertencentes à Catedral de Campinas. Todas informações pertinentes à obra deste entalhador foram descritas nas fichas catalográficas.

1865: Ordem Terceira de São Francisco de Itu, ca 1865, altar construído por Bernardino de Sena Reis e Almeida, destruído em um incêndio (Rodrigues, 2010,p.165).

Favero, Marino Del

Ofício: entalhador e escultor

Período de atividade: 1908,1909,1910

Obras documentadas:

Ca 1903: Escultura em madeira sem policromia, São Roque, Belluno, Cadore.

1908: Trono episcopal

1909: Projeto para a construção do novo altar do Santíssimo Sacramento

1910: Instalação do novo altar na Capela do Santíssimo Sacramento; confecção de uma imagem de São Domingos e N. Sra. do Rosário (policromadas e douradas), desaparecidas.

1916: Anjo Tocheiro, acervo do MAC.

1934: Imagem de Nossa Senhora Auxiliadora padroeira da Matriz de Marilândia

Outra informações:

Marino era proveniente da região de Belluno, sobrinho do escultor Giovanni Battista di Lotto. Encerrou suas atividades em Belluno por volta de 1903, em 1907 já encontrava-se atuante em São Paulo, com atelier à rua 7 de Abril, nº 140, São Paulo (SP). Documento no Livro Tombo do Museu Arquidiocesano de Campinas, nº01. Informações sobre a origem conseguidas através de pesquisas de Letizia Lonzi, historiadora de arte, L'ufficio Beni Culturali della Diocesi di Belluno-Feltre.

Figueroa, Vitoriano dos Anjos

Bahia, ca 1776- Campinas (SP) 1871

Ofício: entalhador

Período de atividade: 1854,1855,1856,1857,1858,1859,1860,1861,1862

Obras documentadas:

1818-1820: quatro nichos para os quatro altares colaterais da Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim;

ca 1835: cinco calvários de jacarandá para a Venerável Ordem Terceira de São Francisco;

1848-1849: dois púlpitos, dez tribunas, uma grade para o coro de música para a Irmandade do Santíssimo Coração de Jesus de Valença, BA.

1854-1862: Altar mor, grades das tribunas, grades do coro, grades dos púlpitos, taças dos púlpitos, credências da capela mor, arremates das portas e tribunas da capela mor. Informações dispostas nas fichas catalográficas de cada obra.

Rosa, Raffaello de

Caserta (Itália) 1853- São Paulo (SP) 29 de junho de 1915

Nome no Brasil: Rafael Rosa

Ofício: entalhador e escultor

Período de atividade: 1879,1880,1881,1882,1883

Obras documentadas na Catedral:

1879-1883: Capitéis das impostas do interior do templo, decoração das cornijas da nave e das capelas laterais, anjos sobre os altares colaterais, arremates das janelas das tribunas da nave e coro. Florões do: forro, luminárias, caixa do relógio, entrada do templo, sob o coro. Detalhes da escada que leva ao coro, arremates dos forros das salas do consistório. Acabamento dos capitéis, cornijas, frontão e quadros da fachada.

1797: Monumento comemorativo do 25º Aniversário da Cia Mogiana

1797: Coroa de louros em bronze, homenagem à Vitor Emmanuel II

Outras informações:

Raffaello de Rosa estudou na Escola de Belas Artes de Nápoles. Após sua obra na Catedral de Campinas tornou-se modelador da Cia Mogiana, onde em 02 de dezembro de 1897 confeccionou o monumento comemorativo do 25º Aniversário da Cia Mogiana de Estradas de Ferro. O monumento, hoje, situa-se na frente da Estação Fepasa. Ainda em 1897 é contratado pela colônia italiana de Campinas para confeccionar um coroa de louros de bronze, obra destinada a homenagear Vitor Emmanuel II, da Itália. Informações coletadas no: Arquivo Notação JCMF 04592, P152, 04139. Arquivo Histórico do CMU Unicamp.

4.3 Escultores

Odísio, Agostino Balmes

Turim (Itália) 01 de maio de 1881- Fortaleza (CE) 29 de agosto de 1948

Nome no Brasil: Agostinho Balmes Odísio

Ofício: escultor

Período de atividade na Catedral: 1914, 1916

Obras documentadas:

1913: Busto de Vitor Emmanuel II, Palazzo Venezia, Itália

1913: Monumento da “Glória”, Limeira (SP)

1914: Os evangelistas da fachada São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João, Catedral de Campinas

1916: Apóstolos dos nichos inferiores Pedro e Paulo, Catedral de Campinas (SP)

1922: Herma da República, São Bernardo do Campo (SP)

1928: Construiu o templo do Santíssimo Sacramento e Sagrado Coração, em Limeira (SP)

1930: Fachadas da Basílica do Carmo, em Campinas (SP)

1932: Participou do departamento de engenharia do exército da revolução paulista de 32

1932: Cristo Redentor sobre a Igreja do Senhor Bom Jesus do Monte, Piracicaba (SP)

1940: Estátua de Padre Cícero, em Juazeiro do Norte (CE)

Outras informações:

Estou na Escola Domingos Sávio de Dom Bosco, em Vadocco. Em Roma ganhou o 1º prêmio em um concurso para o busto de Vítor Emmanuel II, prêmio este que lhe garantiu uma bolsa de estudos em Paris, com Auguste Rodin. O busto encontra-se no Palazzo Venezia. Até 1913, quando chegou no Brasil, tinha uma oficina de arte bem sucedida em Chivasso, onde já produzia os cristos redentores que viria a fazer no Brasil. Em 1930 projetou a nova fachada para a Basílica do Carmo, em Campinas. Em 1834, muda-se para Juazeiro do Norte, influenciado pelo trabalho de Padre Cícero, lá executou o trabalho que o deixou conhecido, a escultura em tamanho natural de Padre Cícero, colocada enfrente à Capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Também é sua a escultura tumular de Padre Cícero. No nordeste brasileiro tornou-se construiu e reformou várias fachadas de igrejas, entre elas a Igreja de Nossa Senhora das Dores. Também é o autor da Coluna da Hora de Juazeiro. Todas as informações biográficas de Agostino foram obtidas junto à neta Vera Siqueira: Vera Odísio Siqueira. *De Dom Bosco à Padre Cícero: a saga do escultor Agostino Balmes Odísio discípulo de Rodin*. Fortaleza: 2011.

Rosada, José

Udini (Itália)- Campinas (SP)

Ofício: escultor

Período de atividade na Catedral: 1923

Obras documentadas:

1923: Anjos da anunciação da fachada, Nossa Senhora da Conceição da cúpula.

1923: Atribuição: pelicanos e águia da fachada.

Outras informações:

É autor do busto de Alberto Sarmiento (hoje) exposto na Av. Alberto Sarmiento. Trouxe o filho Wilmo Rosada aos 12 anos para trabalhar, principalmente, em esculturas tumulares como: da Família Purchio, Buenoe Lemos, no Cemitério da Saudade em Campinas. Informações obtidas no Centro de Memória da Unicamp, notação JCMF: 03180 José Rosada.

4.4 Pintores

Barandier, Claude Joseph

Córsega (França) ca. 1812- São Paulo (SP) 1867

Nome no Brasil: Cláudio José Barandier

Ofício: pintor

Período de atividade na Catedral: 1864,1865,1866

Obras documentadas:

1840: O barão e a baronesa de Pati Alferes

1845-1847: Dom Afonso, Príncipe Imperial do Brasil

1860: Costumes do interior de São Paulo

1864-1866: Seis quadros com tema da via sacra, técnica de óleo sobre tela. Pinturas destinadas a decorar as paredes entre altares da Catedral.

Outras informações:

Empregou o pintor Pedro Alexandrino em seu atelier, em 1867, pouco antes de falecer. Informações obtidas no site: Fonte: <http://www.pitoresco.com/ladelino/barandier/barandier.html>, texto 1816-1916-Um século de pintura”. Laudelino Freire; e no livro de Maria Vernek Castro. *No tempo dos barões*. Rio de Janeiro: Bem te vi, 2004.

Marroig, Gabriel Juan

Palma de Mallorca (Espanha) - ?

Ofício: pintor

Período de atividade: 1883,1884

Obras documentadas na Catedral:

1866: Quadro o fruteiro, Exposição Nacional de Bellas Artes de Madrid

1883: Professor do Museu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, aulas de gravura

1883-1884: policromia e colocação de olhos de vidro em imagens sacras na Catedral de Campinas

Outras informações:

Consta a participação de Gabriel Juan Marroig no catálogo da “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, pag.42, com um Frutero. Por Colegio Nacional de Sordos-Mudos y de Ciegos de Madrid-1867. Veio ao Brasil para escapar da epidemia de cólera que assolava a Europa. Era professor convidado do Lycêo de Artes e ofícios do Rio de Janeiro, dando aulas de gravura. Em 13 de junho de 1883, pediu uma licença de 6 meses para executar um trabalho, o final destes seis meses correspondem justamente ao trabalho executado em Campinas terminado em 15 de janeiro de 1884. Dados do Relatório do Lycêo de Artes e Offícios do Rio de Janeiro, 1883, pag. 68.

Ficou muito conhecido na Espanha por um “Ecce Homo” ou “Coronado de Espinas” procedente de Diputación Baleares, igreja da Anunciación. Informação do periódico: O Paiz, Espanha, nº 56, pag.01.

5 CONCLUSÃO

A Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição de Campinas é um templo religioso com múltiplo uso, que abriga em seu interior o Museu Arquidiocesano de Campinas, o Museu da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral (fechado ao público) e a sede da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Em suas múltiplas funções também mantém uma atividade litúrgica movimentada com missas diárias, encontros de grupos de estudos e irmandades.

Todos os anos, em datas comemorativas especiais como: semana santa e dia 08 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição, promovem-se procissões e festas nas quais são usadas as imagens tradicionais do acervo. Diariamente o templo recebe um número expressivo de pessoas que entram em seu espaço, muitas vezes, apenas para observar as obras de talha e algumas imagens sacras que encontram-se expostas.

O Museu Arquidiocesano, embora uma entidade à parte da Catedral, resguarda em seu acervo várias peças originais da mesma, e enfrenta, hoje, uma grande dificuldade diária, a visitação de um público que não quer apenas olhar imagens sacras. O público que hoje visita o museu quer informações como: procedência, correta nomenclatura, nome de doador, histórico da obra, ou seja, o público quer adquirir conhecimento.

Acompanhando-se algumas visitas guiadas no templo percebe-se uma outra consequência trazida pela falta de informação, guias discorrem sobre os fatos históricos e sobre o acervo perpetuando equívocos.

Dentro de todo este contexto percebe-se que unir um patrimônio histórico, como uma Catedral, ao conhecimento acadêmico, torna possível que o acervo possa ser conhecido, exibido e divulgado com segurança.

Muito mais do que salvar o passado, a utilidade de uma pesquisa acadêmica está em garantir o presente, garantir que o acervo tenha uma inserção real na sociedade. Percebeu-se que a Catedral possui uma história e um acervo muito mais rico e cheio de detalhes do que divulgava a literatura memorialística da cidade, não tendo tido até o momento uma pesquisa destinada apenas a identificar seu acervo. O apoio recebido da direção da Catedral e da Cúria de Campinas demonstrou uma intenção de conhecer o

acervo e mantê-lo, recebendo bem a pesquisa acadêmica. O que leva à conclusão de que o “conhecimento” e o “saber” são as melhores formas de mudar a maneira como a comunidade lida com este patrimônio histórico. Conhecimento que para ser repassado de maneira concreta necessita de informações primárias. Exatamente sob este ponto de vista a pesquisa que cataloga demonstrou uma importância que toca o cerne, muitas vezes, dos acervos relegados e descuidados. Não é possível manter, exibir, divulgar e incluir a comunidade no patrimônio histórico sem que a história do acervo e, neste caso, da obra arquitetônica seja entendida. Pessoas alienadas da história não sentem-se parte do todo. Catalogar, portanto, torna-se um trabalho base para a ramificação de muitos outros projetos, como análises iconográficas, comparações, bancos de dados e certificado de posse das obras.

Neste ano de 2013, um suposto “restaurador”, desconhecendo a história pregressa do templo, quanto a não utilização de policromia e douramento, promove a pintura com tinta dourada de algumas obras do acervo como: sacrário, credências, púlpitos e mesas. Uma ocorrência como esta poderia não ter acontecido se a comunidade envolvida com o templo tivesse pleno conhecimento da história de seu acervo.

A proposta deste trabalho foi catalogar o acervo da Catedral de Campinas de 1840 à 1923. Propunha-se a iniciar em 1840 pois, nesta década, ficaram prontas a caixa de taipa e o telhado. Restringiu-se à 1923 pois, nesta data, ocorre a grande reforma no templo iniciada, na verdade, em 1908. Alguns elementos atuais como: as estátuas da fachada, o aumento da capela mor, a construção da cripta, a instalação dos vitrais, a troca da primeira cúpula por outra de concreto armado, instalados na reforma, justificavam encerrar-se a pesquisa nesta data. A obra de talha, o acervo de imagens sacras e a fachada não sofreram modificações deste então.

Foi possível com a pesquisa determinar uma data para o início da construção devido ao Auto de Obrigação. A construção, de fato, iniciou-se em 1809, após a apuração dos primeiros dados referentes a: colheitas, vendas, produção de donos de engenho e comerciantes, levando à conclusão de que foram 74 anos de construção.

Considerava-se que a primeira obra de arte da Catedral havia sido seu altar mor, mas isso mostrou-se verdade apenas quando olhava-se a origem do acervo como procedente da Matriz Nova. A história das duas matrizes, nova e velha, caminharam de

tal maneira em paralelo que discernir o passado de uma e de outra tornava-se difícil. Foi preciso entender que o acervo na verdade era formado à Nossa Senhora da Conceição, padroeira da cidade e das matrizes até 1870. Estabelecido este entendimento percebeu-se ser necessário retroceder à 1774, ao acervo da capela provisória, onde foi inserida a primeira imagem, uma Nossa Senhora do Rosário, de barro.

Hoje é possível afirmar que a primeira obra de arte destinada à Matriz Nova foi o altar mor, e a primeira obra de arte do acervo da Conceição foi a pequena imagem de barro do Rosário. Os dois caminhos uniram-se em 1870, quando o governo do bispado de São Paulo determina a divisão da cidade em duas paróquias, indicando como paróquia da Conceição a Matriz Nova. Fundiram-se totalmente, em 1883, quando a Matriz Nova recebe em seu espaço o acervo da Conceição e as peças adquiridas para a Matriz Nova, passando, oficialmente, a ser chamada Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Portanto, a correta amplitude da catalogação, quanto às imagens sacras, é de 1774 à 1923, podendo-se assim abranger todo o acervo.

As pinturas que fazem parte do acervo foram encomendadas e feitas de 1864 à ca.1870, considerando que o primeiro artista a visitar a Matriz Nova foi Claude Joseph Barandier. Porém, como a passagem deste artista pela Matriz Nova e por Campinas possui informações documentais interessantes e que refletem um pouco dos conflitos que existiam entre quem encomendava e quem produzia, a história de sua passagem e de suas obras foi registrada em um anexo, o anexo III. As pinturas feitas por Barandier, chamadas pelo artista de “quadros bíblicos”, demoraram 17 anos para serem pagas e instaladas nas paredes da nave da matriz, entre os altares laterais. As cartas do pintor demonstram quão ambicioso era o projeto da Matriz Nova, o pintor os descreveu como úteis “apenas” para aquele templo devido ao tamanho que possuíam.

A obra de talha, com a catalogação, demonstrou a passagem de um entalhador desconhecido na literatura memorialística de Campinas e das informações de uso da Catedral. Raffaello de Rosa terminou a decoração que o templo hoje possui e inaugurou a Matriz em 1883. Representa um entalhador expressivo para o acervo, pois é de sua autoria a decoração dos ornamentos arquitetônicos da fachada, também é obra sua quase todo o entalhe arquitetônico do interior do templo como: cornijas da nave e das capelas, coro e sua decoração, capitéis das impostas da nave e do coro, escadas que ligam o

primeiro pavimento ao segundo, ornamentos da caixa do relógio, painéis da nave, e os anjos sobre os altares colaterais do templo. Raffaello de Rosa foi o primeiro entalhador assalariado da Matriz, seu nome constava das folhas de pagamento de 1879 á 1883. A contratação por empreita, iniciada nas fazendas modelo Salto Grande e Sete Quedas, havia atingido os contratos com artistas na Matriz. Cristóvão Bonini foi o primeiro engenheiro contratado por empreita.

A pesquisa resgatou também as obras do escultor Marino Del Favero, ativo de 1909 à 1916 na Catedral. Marino Del Favero estabeleceu uma relação entre a obra de talha veneziana, local de sua origem, com a praticada no Brasil. Produziu o altar do Santíssimo Sacramento na nova Capela do Santíssimo Sacramento, confeccionou o trono episcopal de Dom Nery em 1908, assim como algumas imagens que desapareceram e outras que estão em análise. Foi possível desvendar a origem de Marino por contatos com o Arquivo Histórico de Belluno, que está resgatando as obras do artista. Através de documentos do Arquivo de Belluno foi possível verificar que os últimos trabalhos do artista naquela região datam de 1903, após esta data o artista desaparece, vindo a constituir uma oficina em São Paulo já em 1907.

Analisando o conjunto formado por Bernardino e Vitoriano, mais especificamente os altares, foi possível constatar que embora os entalhadores tivessem formação e estilos diferentes, a concepção arquitetônica dos altares é consistente. Na maneira de elaborar altares com colunas independentes, cúpulas e andares vazados, e uma certa independência do conjunto em relação às paredes, Bernardino chegou muito próximo ao risco de Vitoriano. Quanto à Vitoriano foi possível verificar que sua produção foi além dos tradicionais púlpitos, grades do coro e altar mor, foi autor também das credências e dos arremates das portas e tribunas da capela mor. A identificação das obras destes dois entalhadores, Bernardino e Vitoriano, foi possível somente com o recurso da comparação iconográfica. Optou-se tanto por fotografias que seriam analisadas como de uma observação visual muito próxima à obra. Aqui outra conclusão pode ser extraída, estar próximo à aura de uma obra pode trazer uma grande contribuição no resultado final do trabalho. Os pequenos detalhes: encaixes, formas de elaborar volutas, folhas, maior ou menor profundidade na talha, são altamente valorizados pela observação direta da obra.

Assim, foram quatro os entalhadores que trabalharam na Catedral até 1923, Vitoriano dos Anjos, Bernardino de Sena Reis e Almeida, Raffaello de Rosa e Marino Del Favero. Com todas as diferenças, na formação e procedência, estes artistas formaram um conjunto de talha harmonioso e tal maneira consistente que apenas a observação detalhada permite distinguir entre suas obras.

A decoração da fachada, no que diz respeito às estátuas, foi possível com a pesquisa extenuante dos livros tombos, neles foram registrados os artistas, as datas e detalhes da encomenda. São informações inéditas que demonstraram ter havido dois escultores italianos a finalizar a fachada, Agostino Balmes Odísio e José Rosada. Portanto, a fachada da Catedral de Campinas teve, no total, a ação de três escultores italianos, Raffaello de Rosa que elaborou detalhes como: frontão, capitéis e guirlandas; Agostino Balmes Odísio, que construiu as estátuas dos evangelistas e dos apóstolos; e José Rosada, autor dos anjos, do pelicano, da águia e da estátua de Nossa Senhora da Conceição da cúpula. Também neste caso com muita consistência visual.

Uma análise dos artistas, de 1879 à 1923, demonstrou que a imigração foi positivamente impactante no final do novecentos e que havia trazido ao interior de São Paulo uma quantidade expressiva de artistas, principalmente, italianos.

A imigração italiana foi o forte motivador à chamada “romanização do culto”, onde a Igreja Católica determinou às paróquias e templos seguirem as normas impostas por Roma. No caso de Campinas entender o fluxo da imigração torna tangível a necessidade de modernização que pressionava os templos. As fazendas de café recebiam grandes levas de italianos desde 1852, a Cia Sorocabana empregava operários italianos desde 1870, os principais artistas que encerraram as obras na Catedral foram italianos, incluindo o arquiteto Cristóvão Bonini. O clero, também italiano, estimulava a criação de novas confrarias, associações e irmandades como: o Sagrado Coração de Jesus, a Confraria das Filhas de Maria e de São Vicente de Paula. Todas estas confrarias e associações foram criadas na Catedral, em 1908.

Não era novo o fato de que imagens perfeitas ao culto eram “imagens novas e bonitas”. Após a “romanização do culto”, com o embelezamento dos templos, haviam duas opções viáveis para as imagens que poderiam estar desgastadas: a repintura ou a troca destas por imagens de gesso bem acabadas. No acervo da Catedral as duas

ocorrências são encontradas, várias são as imagens que tiveram pintura por cima da policromia e algumas imagens de madeira foram trocadas por imagens de gesso. Essas imagens de gesso, novas e vistosas, foram adquiridas da Casa Sucena (RJ), mas importadas da França. Não foram encontrados registros documentais que dessem a entender que a opção pelas imagens de gesso fosse o custo das mesmas, os motivos, descritos no livro tomo de 1909, demonstram que a beleza, o brilho e o tamanho das imagens eram os fatores decisivos para a escolha. O tamanho esteve atrelado a um maior realismo da imagem e à perfeição do corpo humano.

A encomenda de novas imagens destinadas aos novos espaços concedidos na Catedral partia, justamente, das novas confrarias. Dom Nery permitia a entronização da nova imagem, mas deixava a cargo da confraria a aquisição da mesma, desde que respeitados os preceitos romanos. Foi importante verificar que estas informações faziam parte dos registros nos livros tombos, fato que tornou possível entender a alteração pela qual o acervo passou até 1923.

Apesar da proposta inicial não considerar o estudo das fachadas, foi interessante inserir o estudo na pesquisa, pois propiciou uma maior abrangência da história do templo. Ainda propiciou entender os diversos estilos que traduziam “modernidade” aos templos, do meio ao final do novecentos. A primeira fachada da Catedral talvez fosse barroca, a segunda gótica, nome atribuído pelo arquiteto que há havia projetado, a terceira e definitiva, uma fachada com elementos do neoclássico. Este estudo serve não somente para entender os estilos, mas para desenvolver os motivos que levaram o templo a demorar 74 anos para ser inaugurado. No total foram quatro os arquitetos que passaram pela Catedral de Campinas com contrato assinado, José Maria Villaronga y Panellas (1872), Cristóvão Bonini (1876), Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1879) e Adelardo Soares Caiuby (reforma de 1923). A pesquisa conseguiu delimitar as obras de cada um destes arquitetos conforme o período de construção, incluindo o aumento da altura da capela mor em 60 cm, feita por Adelardo Caiuby em 1923. A troca da cúpula original pela primeira cúpula composta por partes de concreto armado foi feita pelo engenheiro-arquiteto Adelardo Caiuby, em 1923.

Tão importante quanto entender os motivos políticos e sociais que levaram à construção da Matriz Nova, é observar o impacto social das irmandades na vida da cidade

e na formação do acervo. Torna-se praticamente impossível não atribuir relevância às irmandades que, em 1847, passaram por um processo de reorganização interna e iniciaram a aquisição de imagens sacras. O caso da Irmandade do Santíssimo foi muito peculiar, sua expressão atingiu tal proporção que, diretamente, influenciou na fundação da Irmandade do Divino Espírito Santo. Patrocinou a construção de alguns cômodos da matriz, adquiriu importantes imagens do acervo, indicou artista para o trabalho de talha e patrocinou alguns altares da matriz. A Irmandade do Divino Espírito Santo foi responsável pela aquisição de várias imagens do acervo e pelo pagamento do altar colateral direito. As duas irmandades juntas instituíram o culto à Nossa Senhora das Dores, à Santa Ana e São Joaquim, modificando a disposição nas procissões. O impacto social deveu-se, principalmente, às questões raciais e econômicas entre os membros participantes. A Irmandade do SS não permitia presença de pobres, negros e mulatos, a Irmandade do Divino Espírito Santo admitia brancos e mulatos, a Irmandade do Rosário admitia negros em qualquer situação econômica. Sendo mais rica a Irmandade do SS acabou por ditar regras que deveriam ser aceitas pelos membros que pretendessem ascensão social. Durante o período de Antônio Guimarães como provedor, tesoureiro e mordomo, o critério era ainda mais rigoroso. Membros da sociedade eram desligados da irmandade caso não concordassem com todas as regras, fato acontecido com Ricardo Gumbleton Daunt que foi impossibilitado de permanecer como irmão, em 1869.

Assim, podendo agora concluir em poucas palavras, a Catedral de Campinas foi construída de 1909 à 1883, sendo que a primeira tentativa de fachada aconteceu entre 1862 e 1865. Os trabalhos de talha foram formados de 1854 à 1862, com Vitoriano dos Anjos; de 1862 à 1865, com Bernardino de Sena; de 1879 à 1883, com Raffaello de Rosa; de 1909 à 1910 com Marino Del Favero. O acervo de imagens sacras formou-se de 1774 à 1923, entre imagens de barro, madeira, vestir e gesso. As pinturas foram adquiridas de 1864 à 1870, aproximadamente. Os ornamentos arquitetônicos foram anexados de 1879 à 1923. A cripta, os vitrais e a primeira cúpula de concreto armado são da reforma de 1923. A introdução do uso de tijolos deu-se por volta de 1869, o primeiro revestimento interno do templo foi de estuque a frio, determinado por Ramos de Azevedo, o segundo de cimento, feito por Adelardo Caiuby. Os caixilho das janelas foram trocados em 1923

passando a alojar os vitrais da Casa Conrado. O primeiro verniz aplicado sobre as obras de talha é de 1923, sendo antes as peças enceradas com cera natural branca.

Completando a compreensão do acervo foi inserido um pequena pesquisa com dados biográficos dos artistas e seus trabalhos, na forma de um dicionário de artistas que atuaram na Catedral. As informações mencionadas representam os dados que foi possível obter durante a pesquisa. Também foram incluídos mapas com a geografia interna do templo para os anos de 1865, 1883 e 1916, além de um mapa com as etapas construtivas do mesmo.

Finalizando, o resultado positivo de uma pesquisa como esta relaciona-se diretamente com a possibilidade da aquisição de informações. Dentro deste contexto a existência de arquivos históricos e sua manutenção é imprescindível. A maneira como as informações são dispostas torna-se outro fator do bom desempenho, impossível não concluir que o cuidado com o acervo documental é tão importante quanto ter o acervo documental. Um acervo documental desorganizado e inacessível pode não contribuir com a manutenção física das obras e com pesquisas, as fontes facilitadoras desta pesquisa vieram dos arquivos digitalizados e daqueles que permitiam a digitalização, principalmente, dos arquivos organizados e que possuíam local próprio para o armazenamento dos documentos. O acervo documental deve ser entendido como um bem público, disponível a quem dele necessitar e para tanto deve ser tratado de uma maneira adequada e aberta.

Espera-se que a partir desta pesquisa o conjunto de obras da Catedral Metropolitana de Campinas possa ser conhecido, tanto no seu aspecto histórico quanto no aspecto artístico.

6 REFERÊNCIAS

ALVES, M. **Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia**. 1ª edição. ed. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1976. 200 p.

ANSEMI, A. **L'immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna**. 1ª ed. ed. Roma: Di Luca Editore d'Arte, v. 1, 2008. 543 p.

BARBAGALLO, S. **Gli animali nell'arte religiosa**: La basilica di San Pietro in Vaticano. 1. ed. Città di Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, v. 1, 2010. 238 p.

BIBLIA de Jerusalem. Tradução de Tiago Giraudo. 8ª impressão. ed. São Paulo: Paulus Editora, 2000. 2329 p.

BRESCIA, A. D. **Commentari Dell'Ateneo di Brescia per anno academico MDCCCXXXIV**. 1ª. ed. Brescia: Brescia Tipografia della Minerva, 1834. 240 p.

BRITTO, J. **História da Cidade de Campinas v.2**. 1ª ed. ed. Campinas: Saraiva S.A, v. 2, 1956. 180 p.

CARVALHO, A. M. F. M. D. **Mestre Valentim**. 1º edição 1999, 1ª reimpressão 2003. ed. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. 94 p.

CASTRO, M. V. D. **No tempo dos Barões**. 1ª ed. ed. Rio de Janeiro: Bem te Vi produções literárias, 2004.

DAUNT, R. G. **Os primeiros tempos de Campinas**. 1º. ed. São Paulo: Typografia Paulista, v. 1, 1879. 16 p.

ETZEL, E. **Arte Sacra**: berço da arte brasileira. 1ª ed. ed. São Paulo: Melhoramentos, v. 1, 1984. 256 p.

FLEXOR, M. H. O. Mobiliário Baiano. **Monumenta**, Bahia, dezembro 2009. 178.

FRADE, G. **Arquitetura Sagrada no Brasil**. 1º ED. ed. São Paulo: Edições Loyola, v. 1, 2007. 190 p.

FREIRE, L. A. R. **A talha neoclássica na Bahia**. 1º. ed. Rio de Janeiro: Versal, v. 1, 2006. 470 p.

GARCÍA, F. R. B. **La policromia Barroca en Álava**. 1º ED. ed. Álava: Imprenta de la Diputación Foral de Álava, v. 1, 2001. 396 p.

HUGO, V. **O Corcunda de Notre Dame**. Tradução de Jean Melville. 1ª ed. ed. Paris: Martim Claret, v. único, 2006. 459 p.

IRMÃO, M. &. **Almanak administrativo, mercantil, e industrial da Província de S. Paulo**. 1ª ed. ed. São Paulo: Typografia Imparcial, v. 14, 1857. 208 p.

KOCH, W. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. 1ª ed. 1994; 4ª ed. 2009. ed. São Paulo: Martins Fontes, v. 1, 2009. 231 p.

LAPA, J. R. A. **A cidade: os cantos e os antros: Campinas de 1850 a 1900**. reimpressão. ed. São Paulo: EDUSP/ UNICAMP, v. 1, 1996. 361 p.

LEITE, R. **Catedral Metropolitana de Campinas: Um templo e sua história**. 1ª ed. ed. Campinas: Ed. Komedi, v. 1, 2004. 80 p.

LIMA, R. P. T. **A cidade racional**. 1ª. ed. Amparo, Campinas: Unicamp, 1998. 358 p.

MARINO, J. Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos. 1º. ed. São Paulo: Sociedade dos amigos do Museu de Arte Sacra de SP, v. 01, 1996. p. 154.

MARTINA, G. **Historia da Igreja de Lutero à nossos dias**. 2ª ed. ed. São Paulo: Edições Loyola, v. 1, 2000. 262 p.

MARTINS, J. P. S. **Basílica do Carmo: História de fé no coração de Campinas**. 1º. ed. Campinas: Komedi, v. 1, 2009. p. 256.

MELLO, R. L. S. **Casa Conrado: Cem anos do vitral brasileiro**. Unicamp. Campinas, p. 200. 1996.

MENDES, J. D. C. Retratos da Velha Campinas. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, CXXXIX, 1951. 117-284.

MENDES, J. D. C. **Efemérides Campineiras: 1739-1960**. 1ª ed. ed. Campinas: Editora Palmeiras, v. 1, 1963. 200 p.

MICHAUD, P. A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª edição brasileira. ed. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. 344 p.

NOGUEIRA, L. W. M. **Música em Campinas nos últimos tempos do império**. 1º. ed. Campinas: Editora da Unicamp/CMU, 2001. 474 p.

OTÁVIO, B. **Campinas antiga: as festas de 1846**. 1ª. ed. Campinas: Typ. a vapor Livro Azul, v. 1, 1905. 57 p.

PUPPO, C. M. D. M. Campinas, seu berço e juventude. In: PUPPO **Campinas, seu berço e juventude**. 1. ed. Campinas: Academia Campinense de Letras, v. 1, 1969. p. 335. Livro nº 20.

QUITES, M. R. E. **Imagens de Vestir**. 1º. ed. Campinas: Tese Doutorado, v. 1, 2006. 387 p.

RODRIGUES, A. A. V. **Campinas clássica: A Catedral Nossa Senhora da Conceição e o Engendramento de uma Arquitetura Monumental Clássica Urbana (1807-1883)**. Unicamp. Campinas, p. 507. 2010. Tese de doutorado.

SIQUEIRA, V. O. **De Dom Bosco a Padre Cícero: A saga do escultor Agostinho Balmes Odisio discípulo de Rodin**. 1ª ed. ed. Fortaleza: Editora Imeph, v. 1, 2011. 352 p.

TAUNAY, A. D. E. Cartas de Campinas. In: MATOS, O. N. D. **Notícia Bibliográfica e Histórica**. 1ª ed. ed. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, v. XXV, 1993. p. 109-143.

VALVERDE, M. C. P. Por tierras de los "Barones del Café": los caminos brasileños de un pintor catalán. **Caminería Hispánica**, Madrid, 2002. 648-655.

VARAZZE, J. **Legenda Aurea: Vida dos Santos**. 1ª edição, 4ª reimpressão. ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, 2003. 1040 p.

ZALUAR, E. **Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)**. 1ª ed. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, v. II, 1953. 236 p.

ANEXO I Auto de obrigação

Auto de obrigação e contribuição voluntária que fazem os povos desta villa para a factura e contrução da nova matriz desta mesma villa. (grifo nosso)

Anno de Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil oitocentos e sete, aos seis dias de mez de Outubro do dito anno, n'esta villa de São Carlos, comarca de São Paulo, em correição e casas da Aposentadoria do desembargador Miguel Antonio de Azevedo Veiga, ouvidor geral e corregedor, onde foram vindos os juizes ordinarios, officiais da câmara, republicanos, homens bons, e nobreza, como bem o vigário, centro eclesiástico, todos os diante assignados, e sendo ahi por todos uniformemente foi representado ao dito ministro, que o templo actual d'esta villa que serve de Matriz, além de ser muito pequeno, para dentro delle se recolherem todos os freguezes, quando se juntam nas festividades, era muito insignificante para se celebrarem com decencia os officios divinos, por esta razão já tinham designado sítio, e obtido licença do excellentíssimo prelado para edificar outro novo, **servindo de risco o mappa** que apresentavam, porém que inda não tinham assentado nos meios com que cada um havia de contribuir para se principiar e concluir o sobredito edificio, o que pretendiam fazer no presente acto, em cujas circumstancias, tomando cada um em consideração esta materia, com todas as maduras considerações que ella pede por todos uniformemente foi deliberado, que o meio mais prompto e menos gravoso a cada um deveria consistir em cada um senhor de engenho, que fabrica assucar, dar para as obras referidas a saber no fim da safra do anno de mil oitecentos e oito outra tanta porção de assucar quanta derem ao dizimo, e que se seguirem até se concluir a obra metade da porção de assucar, que pagarem ao dizimo, e aos que não fabricam assucar dar dos generos: milho, trigo, feijão, arroz e algodão, em cada um anno dos seguintes metade do que pagarem ao dizimo. E o reverendo vigario ofereceu a quantia de conçoenta mil réis no anno seguinte, e metade, que são vinte e cinco mil réis, em todos mais annos que se seguirem.- Que semelhante contribuição era muito sufficiente para em poucos annos se concluir o referido templo, a qual ficaria cessando inteiramente logo que se concluísse a capella mór do mesmo edificio, a qual se julgaria concluída no primeiro dia em que principiar a celebrar nella os officios divinos; porem emquanto durassem as mencionadas obras pelo modo que ficam

expostas, muito espontânea e livremente estavam prontos a satisfazer toda a contribuição referida, consentindo mesmo que lhes fosse exigida executivamente.- A vista do que o dito ministro louvando muito a todos o seu bem entendido zelo, aceitou em nome de todos a referida contribuição com todas as cláusulas ponderadas, menos o da cobrança executiva no caso de contravenção, porque tal era o brio e sentimentos generosos que tinha descoberto neste povo na correição presente, que julgava por maior pena, a infâmia com que seria olhado por todos qualquer que pretendesse subtrahir-se a tão louvável contribuição, e offerta, do que os mesmos meios executivos e judiciais.- E passando a estabelecer a formula da arrecadação e administração, e factura do edificio, por todos uniformemente foi acordado que na sobredita administração deveria intervir um zelador com o titulo de administrador, um thesoureiro, cinco procuradores, e um escrivão²⁹¹.

²⁹¹ Gazeta de Campinas, anno V, nº 502. De 22 de Outubro de 1874. Auto de Obrigação publicado em comemoração à fachada gótica que erguia-se 1872-1874.

ANEXO II Orçamento de Adelardo Caiuby para a reforma de 1923

Projeto da cripta de mármore sem adornos, toda em concreto e cimento armado, com os carneiras, ladrilhos de mármore, degraus de mármore, revestimento interno de mármore e capitéis em mármore: valor 29:199\$000 rs²⁹².

Aumentar as paredes da capela mor em alvenaria, revestimento interno e externo nas medidas de 60x 3,70 x 0,05: valor 13:919\$400 rs.

Trocar a cúpula por uma de “cimento armado, armação metálica e cobertura de cobre”: valor 33:300\$000 rs²⁹³.

Reforma do telhado, trocando telhas e ripas, mantendo o madeiramento: valor 27:144\$000 rs.

Troca de 40 vãos de caixilhos: 4:000\$000 rs.

Troca do assoalho, conservando o ripamento, da capela mor, corpo da igreja, corpos laterais, sacristia e capela do Santíssimo: valor 33:516\$000 rs.

Cimentação geral: valor 11:000\$000 rs.

Reforma dos forros do corpo da igreja e da capela mor: valor 10:280\$000 rs.

Revestimento interno das paredes: valor 32:400\$000 rs.

Pintura externa e verniz nos altares e entalhes: 25:000\$000 rs”(primeira vez envernizado).

Reforma das escadas da torre: 6:050\$000 rs.

Vitrais nas portas de entrada: 30:000\$000 rs.

²⁹² Orçamento 41, pag.1. Anexo ao projeto lei 296. Ob.cit. 267.

²⁹³ Orçamento 42, pag.1. Adelardo Soares Caiuby. Ob. Cit 267.

ANEXO III Claude Joseph Barandier e as pinturas da Matriz Nova de Campinas

Claude Barandier chegou à Campinas em 25 de setembro de 1864, por indicação do presidente da província de São Paulo²⁹⁴. Veio oferecer a série de quadros bíblicos, como os chamava, ao diretório da Matriz de “1864”.

Mediante um acordo com os membros do diretório o pintor viaja para Roma e outras cidades a fim de inspirar-se nos “antigos mestres”, como descreve em sua carta. Como os membros não determinassem tempo para as pinturas o pintor retorna à Campinas apenas em julho de 1866, com duas telas esboçadas e mais quatro previstas. Após análise dos membros e apreciação da sociedade campineira, obteve autorização para concluir as duas telas, trabalho que executa na própria matriz.

Depois de ter viajado e estudado p. Espaço de hum ano, chegou o supp.^{te} a esta cidade em julho de 1866, trazendo consigo dois quadros quase acabados que expos no recinto da mesma matriz para ser examinados pelos membros da Directoria e outras pessoas, como de facto forao examinados e elogiados e bem assim por diversos vereadores da Camara Municipal e Presidente da mesma e muitas outras pessoas tanto desta cidade como de outras províncias, satisfeito o supp.^{te} por divisar no semblante de todas os signaes de aprovação, continuo a esboçar os outros quadros no mesmo recinto²⁹⁵.

Portanto, até julho de 1866, não haviam problemas quanto ao trabalho e qualidade de Barandier. Porém, em 1866, ocorre um fato que mudaria o panorama das obras da matriz e as encomendas feitas pelo diretório de 1864. As obras construtivas estavam-se novamente suspensas, novos desentendimentos haviam surgido entre os membros da Câmara e do diretório das obras. A primeira tentativa de fachada de Sampainho havia fracassado, com isso, o Diretório foi dissolvido para posse de novos membros.

A diretoria nova, desprezando as encomendas e trabalhos da diretoria anterior, simplesmente não confirma o pagamento dos quadros ao pintor. Barandier havia

²⁹⁴ Ob. Cit. 278

²⁹⁵ Carta de Claudio José Barandier aos Membros da Directoria da Matriz e Vigário, julho de 1866. Gaveta 02, Arquivo do MAC.

assumido a execução das telas sem contrato, carta promissória ou outro comprovante, tornando, portanto, possível que a nova diretoria não honrasse o compromisso: “Eis que o suppl.^{te} vê se embaraçado por não ter um documento que lhe garante o seu trabalho e os seus prejuízos que montão a perto de sete contos de reis.”²⁹⁶

Barandier seguia as normas da Escola de Belas Artes, cuja primeira prerrogativa era a viagem para a Itália a fim de aprimorar as artes no Brasil.

Na carta o pintor afirmou que “seus quadros nao serviria senao p. a Matriz por causa do tamanho e motivo dos mesmos”, nova prova da dimensão do projeto ambicionado para a Catedral em relação aos outros templos do Império. Foi proposto, então, aos membros do diretório o parcelamento em quatro títulos anuais que seriam entregues ao pintor. Quatro quadros já encontravam-se terminados precisando ele de um adiantamento para terminar os últimos dois.

Não podendo mais permanecer em Campinas, Barandier termina os últimos quadros e retorna à São Paulo. Deixou em Campinas um procurador de nome Joaquim Kiehl, com a finalidade de receber seu pagamento ou reaver seus quadros de volta, no caso de não pagamento.

Após seu retorno à São Paulo, trabalhou por pouco tempo, vindo a falecer em 1867 e sem ter recebido pelos quadros bíblicos de Campinas, nome dado por ele mesmo em sua carta.

Foi encontrado apenas um pagamento de 200 reis em 20 de novembro de 1867²⁹⁷, sendo que Joaquim Kiehl, procurador de Barandier, solicita a devolução dos seis quadros sob guarda da matriz em 07 de março de 1875, solicitação deferida pelo vigário Souza e Oliveira, presidente do diretório²⁹⁸. Apenas em 1875 a Câmara de Campinas autoriza o pagamento: “à Comissão Permanente liquidar com o pintor os quadros bíblicos que estavam no andar superior da Matriz”²⁹⁹.

²⁹⁶ Ob.cit 278

²⁹⁷ Pagamento registrado sob o recibo nº 05, no verso da carta de Barandier, assinado pelo sr. Cantinho, membro do Diretório de 1867. Arquivo do MAC.

²⁹⁸ Solicitação de Joaquim Kiehl ao Presidente do Diretório para a devolução dos seis quadros do pintor pois os mesmos ainda não haviam sido pagos, sendo portanto, pertencentes ao pintor e família, sem nº, arquivado na pasta Barandier, gaveta 02, Arquivo do MAC.

²⁹⁹ Ob. Cit. 206, documento de autorização arquivado junto a devolução dos quadros.

Os quadros bíblicos de Claude Barandier para a Matriz de Campinas foram algumas de suas últimas obras, e tornaram a cidade de Campinas conhecida perante os próximos artistas que para ela vieram. José Maria Villaronga, restaurador e arquiteto espanhol, em 15 de julho de 1873, foi contratado para limpar e restaurar as telas que estavam em mal estado de conservação, “os mesmos deveriam ser guardados no segundo andar da Matriz e disponível para exposições”³⁰⁰, conforme notícia publicada na Gazeta de Campinas.

Ainda em 1876, defendendo-se das acusações de imperícia quanto à construção de sua fachada, Villaronga declararia todo o desrespeito da Câmara e do Diretório das Obras com aos artistas, mencionando o fato acontecido com o pintor Claude Barandier e seus quadros não pagos

Não é porém de se admirar que o actual directorio nos julgue ilegítimos empreiteiros mantendo-se em um procedimento menos justo, porque também um distincto artista dirigiu-se a Roma a estudar posições para vir pintar magníficos quadros, que foram admirados por suas magestades e altezas e no fim de contas o directorio não os quis pagar allegando que era incompetente quem os mandou fazer (...) outro remédio não teve o amargurado artista senão arrancar-os dos marcos e trazer-los para esta cidade e aqui estão no seminário Episcopal, à espera de melhor sorte³⁰¹.

Os quadros foram levados por Joaquim Kiehl, em 1875, colocados sob guarda do Seminário Episcopal e, em 1876, conforme descrito por Villaronga, não haviam retornado. É provável que o débito tenha sido acertado com os descendentes do pintor, pois, em 1883, os quadros bíblicos voltariam a fazer parte da matriz, em sua inauguração.

Hoje os quadros encontram-se no acervo do Museu Arquidiocesano de Campinas, sem condições de serem expostos pelas grandes avarias que apresentam, atestados por vários anos de descuidos com este acervo.

A característica maior de Barandier, como retratista, fica demonstrada em todos os quadros, o pintor se preocupa com a proximidade às expressões faciais, deixando claro

³⁰⁰ Notícia da Gazeta de Campinas de 17 de agosto de 1873, nº 383, anno IV, pag.01. Arquivo digital da Biblioteca Edgard Leuenroth Ifch, Unicamp.

³⁰¹ A Matriz Nova, trecho do texto enviado à Gazeta de Campinas em 19 de agosto de 1876, nº 822, anno VII. Biblioteca Edgard Leuenroth- Ifch. Unicamp.

a irrelevância de composições maiores nas telas. Sua preocupação são os sentimentos e não a paisagem, fatos arqueológicos ou históricos. Mesmo o sofrimento das mulheres ou o olhar indignado de Simão são retratados de maneira calma, sem arroubos.

São 14 as estações da via sacra, no caso de Barandier foram encontrados documentos de apenas seis quadros. As telas estão em mau estado de conservação, rasgadas, algumas sem suporte, é necessário uma restauração adequada em todas as telas. Algumas telas precisam de restauração para retirada de um verniz brilhante que as descaracterizam em relação à obra do pintor.

Sem dúvida Claude Joseph Barandier representou uma passagem interessante na fase de construção da Matriz Nova, demonstrando como encomendas e artistas poderiam ser tratados nas cidades do interior do império. Os problemas políticos e burgueses adquiriam um valor maior, algumas vezes, do que a palavra empenhada.