

## Micro-histórias, conflitos e apagamentos: a experiência da restauração religiosa brasileira

### *Microhistories, conflicts and elimination: Brazilian religious revival experience*

Klency Kakazu de Brito Yang<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como tema a ordem beneditina brasileira e a permanência do grupo após a formação do Estado laico no Brasil (1889). Os mosteiros brasileiros receberam religiosos europeus da mesma ordem, porém de outra congregação, com o fim de repovoamento; neste processo houve disputas políticas que reverberaram na arte. Este artigo tem como objetivo tratar dessa reverberação; para tanto, abordamos a micro-história dos brasileiros em relação à macro-história das casas envolvidas, num estudo de caso com exploração documental. Concluiu-se que houve uma sobreposição da arte dos beuronenses sobre a cultura local, assim como uma permanência de algumas pinturas parietais que tiveram como suporte o patrimônio arquitetônico brasileiro.

**Palavras-chave:** Arte religiosa; Arte de Beuron; beneditinos; mosteiros; Peter Lenz.

**Abstract:** This paper aimed to bring the Brazilian Benedictine Order and its history after begins laicism in Brazil (1889). European monks arrived in the Brazilian monasteries due to religious restoration, so in the same order but different congregations, the target was to populate the places; however, this movement brought political conflicts and art modification. This study aimed

---

<sup>1</sup> Doutoranda, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo – FAU/USP. Bolsa Capes: DS 88887.676021/2022-00, Fapesp: 2021/12611-0. E-mail: klency@usp.br  
ORCID: 0000-0002-3743-0528

to understand this moment, also caring about the entanglements facing Brazilian's microhistory within the order macrohistory. It is a case study with documental exploration. Ending, we observe the Beuronese art position on Brazilian art. Some paintings are still on the walls, and others do not. Maybe, to preserve the Brazilian colonial atmosphere in monasteries, the paintings were erased.

**Keywords:** Religious Art; Beuron Art; Benedictine; monasteries; Peter Lenz.

### **A missão de repovoamento dos espaços brasileiros**

Em 1889 houve a Proclamação da República no Brasil e a formação de um Estado laico. Os mosteiros brasileiros estavam esvaziados, com poucos membros idosos e doentes. Essas casas guardavam os registros da comunidade e um notável acervo artístico e bibliográfico, aos quais se somava um extenso patrimônio composto de propriedades rurais e urbanas e casas monásticas bem localizadas em importantes centros do país como Olinda, Paraíba, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo.

Nesse contexto, diferentes grupos se apresentavam com o direito de herdar o legado material desses religiosos, uma vez que, com a morte do último monge brasileiro, a ordem religiosa fecharia suas portas, e a salvação para o grupo seria a existência de novas vocações. Assim, enquanto a comunidade laica reivindicava o legado artístico e cultural, os políticos desejavam as propriedades rurais e urbanas para fins diversos.

Este artigo apresenta a micro-história dos beneditinos brasileiros e a sobrevivência do seu legado como parte de uma rede mais ampla que vem de encontro à política da Santa Sé, a qual buscava se posicionar institucionalmente após a formação dos estados nacionais. A questão da micro-história beneditina será abordada aqui por dois aspectos: a dos frades brasileiros e a dos monges restauradores, considerando a reverberação da cultura visual beuronense que conectou os continentes.

A situação dos mosteiros brasileiros era delicada, com frades idosos e casas vazias; embora desejassem a continuação do seu legado, eles tinham poucas esperanças. Nesse contexto, Frei Domingos da Transfiguração Machado (1824-1908) foi eleito Abade Geral da Congregação Brasileira e se viu na

difícil missão de dar continuidade a esse legado, enquanto seus companheiros o consideravam “o coveiro” da congregação (Scherer, 1980). Diante desse quadro de desalento, Frei Domingos solicitou ajuda à Santa Sé, que encarregou a Congregação de Beuron da missão de renovar as casas brasileiras.

A escolha dessa missão recaiu sobre a Congregação de Beuron porque o Papa Leão XIII (1810-1903) tinha forte conexão e confiança em Hildebrand de Hemptinne (1849-1913). Ele o indicou como primeiro Abade Primaz da Congregação Beneditina e como responsável pelo Colégio de Santo Anselmo, o qual se tornou importante centro de formação católica na Itália. Ademais, o grupo já estava engajado na restauração da vida beneditina na Europa (Missonne, 2005), o que justificou a escolha do Papa.

Contudo, as negociações entre as congregações brasileira e europeia foram acirradas até conseguirem um acordo. Por exemplo, para dificultar a situação brasileira, os abades das casas de São Paulo e do Rio de Janeiro discordavam do Abade Geral em relação a buscar ajuda externa, o que culminou na divisão em dois grupos com opiniões distintas: de um lado, os mosteiros do sul (São Paulo e Rio de Janeiro) contrários à vinda de estrangeiros; de outro, os demais mosteiros (Paraíba, Bahia, Salvador, Olinda), favoráveis à vinda. Essa divisão, dentro de um grupo já diminuto, ocorreu porque o abade do Rio de Janeiro, Frei João das Mercês Ramos (1893-1903), era um forte opositor aos estrangeiros, tendo o abade de São Paulo, Frei Pedro da Ascensão Moreira (-1900) como aliado. Ambos desejavam a permanência da rotina existente, o que não seria possível com a vinda de restauradores, pois a chegada de novos monges significava o retorno da disciplina monacal.

Outra coisa que contribuiu para a acirrada negociação foi o desejo da Congregação de Beuron em construir um mosteiro ao sul do país, onde o clima seria mais favorável aos europeus. Esse mosteiro possuiria proventos que garantiriam a subsistência dos monges restauradores. Devido à cisão entre os brasileiros, tal projeto tornou-se algo impossível de se realizar (Scherer, 1980). Por fim, acabou-se optando pelo mosteiro de Olinda, que ficaria à inteira disposição dos monges europeus.

O que pareceu um acordo justo e racional encontrou uma questão delicada na prática. Os beneditinos seguem a Regra de São Bento, em que seus religiosos fazem dois votos: o de obediência ao abade da casa e o de estabilidade ao local. Isso quer dizer que, diferente das ordens conventuais, os monges têm um vínculo com o local de seu voto religioso, onde muitas vezes passam

sua vida inteira, sendo sepultados no claustro da casa. Os monges europeus deixaram suas casas de origem, transferindo sua estabilidade para o Brasil e optando inclusive pela nacionalidade brasileira. O Frei José de Santa Júlia Botelho ( - , 1903) foi Abade de Olinda desde 1881. Com a chegada dos beuronenses em 1895, ele renunciou ao cargo em favor deles e se mudou para o Mosteiro da Paraíba, que se encontrava abandonado. Idoso, Frei José Botelho foi enviado para morar sozinho em um mosteiro que estava há muito tempo fechado, ainda que sua presença em Olinda em nada teria atrapalhado a vida monacal dos restauradores.

Para restaurar a vida monástica local, a ajuda externa era vital. Sem ela, haveria a extinção do grupo e a dispersão do seu legado cultural, religioso e patrimonial. A vinda do grupo garantiria o processo de iniciação e aprendizagem dos noviços, que passava pela orientação e acompanhamento de monges experientes que tinham a missão de garantir a evolução e a educação do candidato nos seus anos iniciais.

Desta forma, os mosteiros alemães eram os menos engajados, pois as casas germânicas não enviavam monges experientes, uma vez que estes poderiam fazer falta em suas casas – o oposto da casa belga de Maredsous. Isso indignou Dom Adalberto Swiersen, o qual era mestre de noviços e foi enviado por Beuron para verificar a evolução da missão em 1902. Dom Adalberto, após visitar todas as casas brasileiras, concluiu que haviam três a quatro mosteiros distribuídos pelo país em importantes cidades, vigiados por todos os brasileiros, tanto os amigos como os inimigos – uma missão hercúlea para uma dúzia de homens, sendo que apenas quatro ou cinco eram efetivamente úteis (Scherer, 1980). Assim, Dom Adalberto entendia como “úteis” os homens experientes com condições de agregar a essa missão, na relação mestre-aprendiz.

Realmente ele tinha razão: os inimigos prestavam atenção. Muitos inimigos foram captados pelo abade do Rio de Janeiro, Frei João Ramos, tendo feito forte campanha em sua comunidade contra os religiosos estrangeiros, o que resultou na revolta da população no evento do Capítulo Geral da Congregação. O Capítulo reuniu-se sob o desejo que Frei Domingos Machado assumisse o Mosteiro carioca no lugar de Frei João Ramos, acusado de improbidade na sua gestão. O tumulto foi tanto que soldados da cavalaria foram chamados para dispersar a população irada, que gritava morte aos monges estrangeiros... Michael Scherer (1980, p.140) explicou que nesse evento “O

mosteiro ficou sendo guardado por 380 soldados, diante de cada cela foi colocado um soldado armado de fuzil com baioneta”.

A situação ganhou repercussão com a participação do Barão de Rio Branco, José Maria da Silva Paranhos Júnior (1845-1912), e o Presidente da República Francisco de Paula Rodrigues Alves (1848-1919), garantindo a segurança do encontro. Eles apoiavam Frei Domingos para não sentir-se intimidado pelos agitadores, uma vez que Frei João Ramos era acusado de desviar dinheiro e de financiar campanhas contra a presença de estrangeiros (Scherer, 1980). A revolta da população era compreensível, pois acreditava-se que a riqueza da casa seria enviada para a Europa.

Os beneditinos fluminenses que estiveram a pique de desaparecer, com um único monge, conseguiram manter a tradição do seu ginásio e escolas populares, datados de meados do século XIX, e de uma editora, a Lúmen Christi (Costa, 1980). Ainda em 1905, os religiosos fundaram uma escola no Alto da Boa Vista para formação de outros monges, e o local também era visitado para veraneio dos monges durante os tórridos dias do verão (id.). O Mosteiro de São Paulo foi a sede da primeira escola superior de Filosofia, agregada à Universidade de Louvain, na Bélgica (id.). Enfim, a vinda dos monges europeus foi importante para a continuação do legado beneditino brasileiro, em especial para preservação do acervo artístico e cultural deste grupo.

Os monges restauradores da Congregação de Beuron eram egressos de diferentes países como Alemanha, Bélgica, Áustria e República Tcheca. Essas casas estavam engajadas no fortalecimento papal, investindo seu patrimônio humano, financeiro e artístico nessa causa. A escolha da congregação de Beuron se deveu à proximidade entre o Papa Leão XIII com o Abade Primaz Hildebrand Hemptinne e os clãs fundadores da casa de Maredsous na Bélgica, os Denée e os van Caloen, que se conheciam de longa data. Ademais, o Papa havia sido núncio apostólico na Bélgica (1843) e essas famílias apoiavam o ultramontanismo (Misonne, 2005).

O responsável pela missão brasileira foi Dom Gerard van Coloën (1853-1932), filho do Barão Van Coloën da nobreza belga e de Maredsous, que desembarcou em Olinda (1895) como prior. O mosteiro de Olinda tornou-se a primeira casa brasileira a ser repovoada pelos beuronenses, cuja liturgia era desenvolvida através da arte, pelo canto gregoriano e pela cultura visual. A Crônica de Olinda (1895, p.5) narra essa chegada:

Felizmente, pisamos em terra firme e logo dirigimo-nos à estação da Aurora, onde nos esperava uma surpresa, pois aí estava para nos receber o Revmo. D. José Botelho, que apesar da idade avançada veio ao encontro de seus novos irmãos (...) Chegamos à praça que se estende diante da igreja e do mosteiro e já de longe avistamos o venerável D. Domingos da Transfiguração Machado, estava de frente da igreja atendendo a nossa chegada, via-se em seu semblante de bondade transluzir o seu contentamento de ver finalmente depois de tantos anos repovoarem-se os mosteiros de São Bento.

Quanto ao estado em que encontraram a igreja e o mosteiro de Olin-da, o cronista documentou que o local estava degradado e abandonado, com goteiras e móveis quebrados e atacados por cupins; livros e paramentos, pelas traças:

No coro superior o que logo atraía nossa atenção foi o belo cruci-fixo não menos encantaram-nos os belos acentos do coro, mas vi-mos logo que em todos acentos faltavam as dobradiças (...) os sinos estavam aí em soma de três, estando dois lascados (...) neste lugar muitas traves e taboas espalhadas pelo chão não havendo falta de víboras, lagartixas e de aranhas por entre as traves (CRÔNICA DE OLINDA, 1895, p.6).

Coisa que havia em grande abundância eram os morcegos que reina-vam com poder ilimitado em toda casa, não respeitando nem sequer a igreja (op. cit., p.7). No mesmo dia da chegada, 17 de agosto, o Santo Ofício foi rezado no coro superior da igreja, dando como iniciada a rotina monacal e o repovoa-mento dos claustros brasileiros.

Os monges restauradores procuraram adaptar os espaços brasileiros à cultura da casa de origem. Assim, trataram de reproduzir a cultura visual existente no seu lar anterior para o atual, como forma de tornar o novo es-paço mais aconchegante. Naquele momento, esses locais difundiam a arte beuronense, mais do que uma expressão artística, uma ferramenta para fins litúrgicos e pedagógicos, voltada para ensinar e orientar o caminho dos fiéis, leigos e religiosos.

## A Escola de Arte de Beuron e as suas conexões

O movimento de renovação ligado à Congregação de Beuron iniciou-se pelo Mosteiro de mesmo nome em 1863, por dois jovens que desejavam a restauração da fé católica na Alemanha aos moldes do Mosteiro de Solemes na França. Eles eram os irmãos Mauro Wolter (1825-90) e Plácido Wolter (1828-1908). O Mosteiro francês promovia a retomada da antiga tradição do canto gregoriano, e Beuron seguiu o seu exemplo não apenas no campo da música, mas também no das artes visuais, com a fundação de uma escola claustral. A Escola de Arte de Beuron (c. 1870) foi fundada pelo Abade Mauro Wolter e dois artistas egressos da Escola de Artes de Munique, o escultor e arquiteto Peter Lenz (1832-1928) e o pintor Jacob Wüger (1829-92). Posteriormente, ambos tornaram-se religiosos, com os nomes de Desidério e Gabriel respectivamente (Yang, 2016).

Em Munique, esses artistas foram alunos do pintor Nazareno Peter von Cornelius (1783-1867). Ele os indicou a uma bolsa de viagem para a Itália oferecida pelo Governo da Prússia. Em 1863, os jovens juntaram-se em Roma ao sodalício artístico alemão dos Nazarenos, que se alinhava com o interesse ideológico dos jovens artistas em participar de uma comunidade aos moldes das extintas irmandades de ofício. Em sintonia com os ideais do grupo, os dois jovens desejavam estimular a produção coletiva de arte voltada exclusivamente para a temática religiosa, porém seu radicalismo encontrou a oposição do líder, Johann Friedrich Overbeck (1789-1869)<sup>2</sup> (Metken, 1977). Então, em 1868, Peter Lenz seguiu para o Mosteiro de Beuron, onde construiu uma capela votiva, a Capela de São Mauro (1870) (figura 1A), seguindo sua recém-desenvolvida Teoria Estética. O mosteiro tornou-se referência para um estilo decorativo peculiar que passou a ser conhecido como beuronense, dentro e fora dos muros beneditinos.

A Teoria Estética de Lenz buscava na arte dos povos antigos (gregos, babilônios e egípcios) uma “pureza” baseada na estilização geométrica. Para Lenz, dentro da natureza, as formas, as medidas, as cores e as figuras mais simples e básicas eram as mais nobres e puras, as que melhor representavam o sagrado (Lenz, 2002). Um exemplo da realização prática desses princípios são as figuras ideais de Adão e Eva no desenho da figura 1B. O resultado são

<sup>2</sup> Metken escreveu sobre a querela entre Lenz e Overbeck. Os dois tinham visões diferentes de como abordar a arte religiosa: Lenz desejava um “mosteiro de artistas”; Overbeck não tinha esta intenção e desejava trabalhar com outros temas além da arte religiosa.

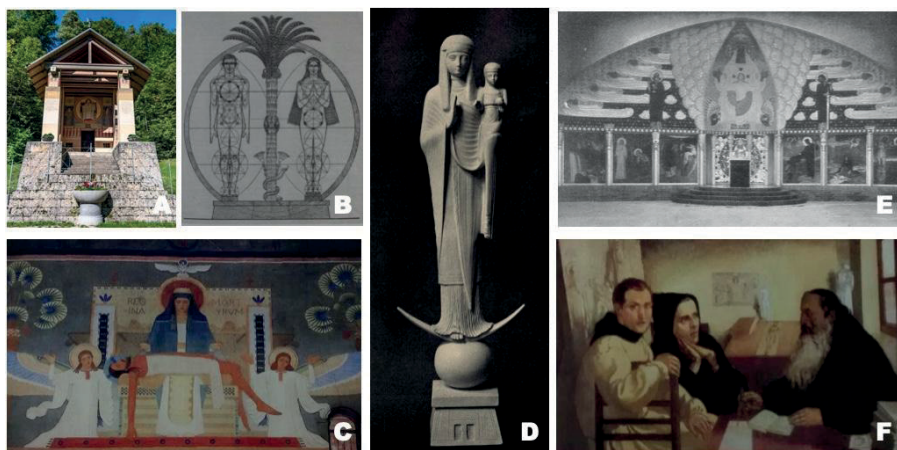


imagens lineares, estáticas, simétricas e hieráticas como, por exemplo, a “Pietà”(figura 1C), pintura mural conservada na Igreja de São Gabriel, em Praga e a escultura da Ísis Madona (figura 1 D).

Mesmo remetendo a uma cultura oriental e pagã distante do modelo romano, essas criações foram aceitas no âmbito da arte sacra católica, tanto que quando houve a restauração da *Torreta* do Mosteiro de Monte Cassino na Itália (1876-1880), o grupo de monges-artistas foi encarregado da obra. Mais tarde, eles trabalharam na decoração da cripta, do átrio e do refeitório do mesmo local (1898-1913), casa mãe dos beneditinos, na celebração do Jubileu de 14 séculos de nascimento do Patriarca São Bento, evento que atraiu representantes católicos do mundo inteiro.

### Figura 1

*Fotografias da cultura beuronense – montagem da autora – 05/03/2022*



Fonte: A –*Capela de São Mauro*, 2019, fotografia colorida, Beuron; B- *Cânone Adão e Eva*, [s.d]In: LENZ, 2002; C – *Pietà do Mosteiro de São Gabriel*, 2019, pintura parietal, fotografia colorida, Praga, República Tcheca, D – Ísis Madona; E – *Secessão Viena, Painel do Salão Principal XXIV Secessão de Viena*, 1905, cartão postal, Arquivo da Secessão de Viena, Áustria; e F –Maurice Denis, *Moines de Beuron*, 1903, ost, Museu Departamental Maurice Denis, França.

Sua proposta estética teve repercussão fora do âmbito da arte sacra e atraiu grupos de artistas de vanguarda, como os *Nabi*, na França, e os da Secessão de Viena. Em 1905, a teoria estética de Lenz foi traduzida para o



francês por Paul Sérusier (1864-1927) e teve a introdução escrita por Maurice Denis (1870-1943) (Lenz, 2002). Um ano antes, os *Nabi* estiveram em Monte Cassino visitando os monges-artistas, e Denis retratou Peter Lenz com dois de seus discípulos: o ex-Nabi Willibrord Verkade (1868-1946) e Adelbert Gresnigt (1877-1956) (figura 1F) (Yang, 2021b). Verkade mediou a amizade dos *Nabi* com Lenz, bem como a tradução e publicação de sua teoria para o francês.

No ano seguinte a essa pintura (1 F), em 1905, Verkade deixou Monte Cassino e retornou a Beuron. Ao chegar, foi designado à Áustria, onde conheceria o grupo da Secessão de Viena, o qual havia convidado os beuronenses para tomar parte na XXIV Exposição daquele ano (Yang, 2021a). Beuron estava reticente em participar de um evento de arte moderna (Vienna Secession, s.d.), mas Verkade lhe apresentou de forma favorável o convite da Secessão e assumiu o trabalho de representar os monges-artistas. Ele realizou o painel principal do evento na sala central do edifício-sede dos secessionistas (figura 1 E). A negociação de tamanho espaço privilegiado na mostra de arte contribuiu para a autorização do abade a participar do evento.

Retornando à atuação dos monges beuronenses no Brasil, o Mosteiro de São Paulo foi o terceiro a ser restaurado, após o de Olinda e o da Bahia, com a chegada de um grupo de religiosos em 12 de setembro de 1900 (Scherer, 1980). O mosteiro tornou-se logo um ponto de referência para os imigrantes católicos de diferentes nacionalidades: portugueses, espanhóis, franceses, italianos, ingleses e alemães<sup>3</sup>. São Paulo tornou-se um centro multicultural com a chegada da mão-de-obra dos imigrantes europeus, e o Mosteiro paulistano estava em sinergia com tal diversidade cultural.

Em 1913, o abade de São Paulo, o restaurador Miguel Kruse (1864-1929), visitou o Mosteiro de Monte Cassino nas comemorações do Jubileu de São Bento e convidou o monge-artista Adelbert Gresnigt para fazer o programa artístico de sua recém-construída igreja. Em 1914, Gresnigt, junto com seu ajudante Clement Frischauf (1869-1944), chegaram à cidade com o objetivo de desenvolver o programa decorativo da nova igreja e do mosteiro de São Bento. No entanto, com o início da Primeira Guerra Mundial, os dois permaneceram no país para executar as obras (Figura 2 A, B, C, D e E) (Yang, 2021c).

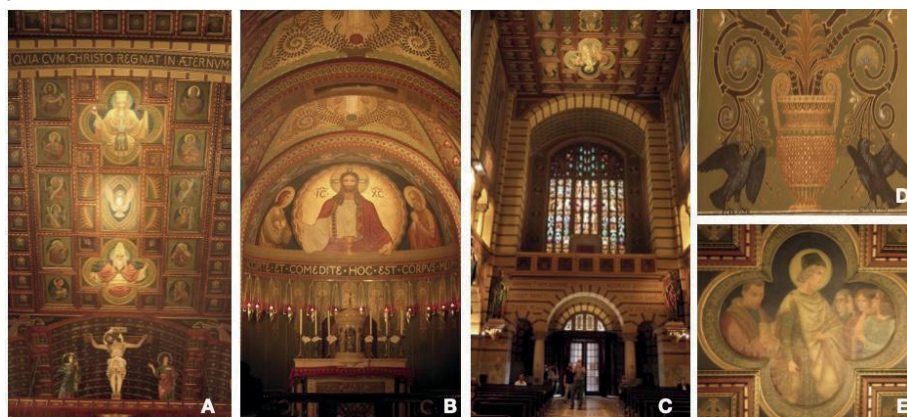
O conjunto arquitetônico foi projetado pelo arquiteto e professor da

3 Emílio Scherer explica que os imigrantes europeus tornaram o local um ponto de referência na cidade, pois era possível atender as missas e confissões nos diferentes idiomas. Nesse período, imigrantes de diferentes nacionalidades chegavam à cidade em busca de trabalho. Longe de casa, na missa, era possível ouvir o idioma da sua terra natal.

Universidade de Munique, Richard Berndt (1875-1955), que propôs uma construção em estilo neorromânico, inaugurada em 1922. O escultor belga Adrian van Emelen (1868-1943)<sup>4</sup>, irmão do prior dessa casa, executou as esculturas dos Doze Apóstolos (figura 2 C, esculturas laterais), da Pietà, de Santa Ana e de Santa Gertrudes no Mosteiro de São Bento. As imagens foram moldadas em gesso no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (LAOSP). Affonso d'Escrag-nolle Taunay (1876-1958), diretor do Museu Paulista (Museu do Ipiranga), era professor no Ginásio de São Bento e convidou o mesmo artista para executar as figuras dos bandeirantes Manoel Preto e Francisco de Brito Peixoto para o museu. Van Emelen legou ao museu uma coleção de pinturas de temas etnográficos e de costumes que estão sendo revisitadas com o restauro da casa (Storm, 2018).

## Figura 2

*Fotografias da Igreja do Mosteiro de São Paulo – montagem da autora – 9/11/2018*



Fonte: *Basilica de Nossa Senhora da Assunção*, 2018, fotografia colorida, Mosteiro de São Paulo A –Teto; B- Capela do Santíssimo Sacramento; C –Nave; D – Detalhe decorativo; e E – Detalhe do teto.

As imagens do Calvário (figura 2 A), no centro da abside, foram produzidas pelo escultor alsaciano Heinrich Waderé (1865-1950), bem como as imagens dos altares laterais de São Bento, São José e São João Baptista, e a

4 Adrian Van Emelen era irmão do beneditino Dom Amaro, monge ativo e próximo do abade Miguel Kruse. Adrian imigrou com a família, sua produção foi extensa sendo que o Museu Paulista possui em seu acervo um conjunto de pinturas em telas com tipos paulistas de sua autoria.

imagem do Sagrado Coração de Jesus, que se encontra no altar votivo dentro da igreja. No lado externo, na fachada, a imagem de três metros de São Bento e a dos dois anjos com martelos, todas elas em bronze, compõem a entrada principal (Mosteiro de São Paulo, 1977). A igreja conta com seis sinos de 14 toneladas, provenientes da cidade de Lauinger, o órgão da de Mengen (Marino, 1988) e os vitrais da Casa Meyer de Munique (Fagundes Junior, 2009), todos alemães. As figuras em pedra na lateral externa da edificação, de Frei Mauro Teixeira, Padre Anchieta e Amador Bueno, foram realizadas pelo italiano Mantovani (Marino, 1988). Gresnigt desenhou os medalhões de Fernão Dias Paes, Frei Domingos da Transfiguração Machado e do Papa Leão XIII em bronze, que foram produzidos na Fundação Artística Paulistana de Sinos (Mosteiro de São Paulo, 1977).

As pinturas murais do mosteiro de São Bento seguem o modelo estético da Escola de Arte de Beuron, com características autorais dos seus monges-pintores, Gresnigt e Frischau (figura 2 A, B, C, D e E). Embora a arte de Beuron seja um trabalho anônimo e coletivo, Gresnigt se fez representar na nave da igreja ao se representar nas costas de São Bento, jovem com vestuário em vermelho (figura 2 E). Esse estilo foi recebido como uma novidade pela sociedade local. Instigada pelos jornais da época (O Estado, 1913), ela ansiava conhecer o interior da nova igreja, que, por sua vez, possuía uma arquitetura monumental com uma fachada imponente, distinta das igrejas paulistanas das outras ordens religiosas.

O estabelecimento do complexo religioso no coração da capital promoveu a circulação de arte e cultura, coincidindo com a afirmação da cidade como centro moderno e pujante no contexto nacional. Tal circulação foi reforçada com a chegada de mão de obra imigrante, não apenas trazendo novos saberes como adaptando seu saber à realidade e disponibilidade locais. A produção de conhecimentos e materialidades transnacionais e transculturais tornam-se assim relevantes para entender a circulação e apropriação de saberes e fazeres artísticos, resultantes dessa interação (Kaufmann, 2015). Da mesma forma, permitem entender o investimento cultural e educacional das elites financeiras e políticas daquele momento, pois esses subsídios reverberavam na produção artística e nas escolhas visuais da cidade.

Essas relações sociais, culturais, políticas e econômicas conectam pessoas e grupos através de teias invisíveis de interesses, os quais justificam suas escolhas pessoais e coletivas e que reverberam para além do seu tempo

e espaço. Na história da arte, o estudo dessa circulação de modelos, artistas e técnicas permite formular uma nova geografia das artes, onde fronteiras são desfeitas enquanto novas surgem, redesenhando-se e apresentando-se novos contextos globais (Auge, 2010) a partir das interações com outras culturas (Elkins, 2006). As histórias dos diferentes locais são conectadas (Gruzinski, 2014), provocando-se uma globalização que não pode ser vista como algo horizontal e homogêneo, mas sim como um processo onde pequenas (micro) múltiplas histórias concorrem e agregam-se a um contexto maior (macro) (Barros, 2007; Conrad, 2016). Desse modo, a história pode ser estudada pelos eventos, lugares e sociedades individuais sob a lente da história global (Conrad, 2016), onde os objetos e a cultura transnacionais se apresentam (Kaufmann, 2015).

Graças à amizade com Taunay, Kruse manteve proximidade com o círculo da poderosa família Silva Prado. E após o falecimento precoce de Antônio Caio da Silva Prado (1853-1889), foi o orientador espiritual de sua filha, a Irmã Gertrudes Cecília da Silva Prado (1878-1944), a primeira abadessa beneditina da América Latina (1911), responsável pela fundação de mosteiros femininos na Argentina, Uruguai e Chile.

O prefeito de São Paulo, Antonio Silva Prado (1840-1929), atendeu “às expectativas dos moradores ricos e aos desejos de progresso urbano [na] intenção de transformar o centro paulistano ‘numa agradável formação urbana européia’ (Queiroz, 2004, p.24). Antonio Prado contemplou “um milhão de metros quadrados de ruas com macadame e paralelepípedos [...] abertura das avenidas Tiradentes e Higienópolis [...] retificação das ruas XV de Novembro, Álvares Penteado e Quintino Boicaúva; o ajardinamento da Praça da República” (id.); assim como, “as melhorias no largo do Paissandú e no Jardim da Luz, no pátio do Rosário, a construção do Mercado Municipal (1903) e do Theatro Municipal; como também, a preparação da cidade para a chegada da energia elétrica (1911)” (id.) e o Museu do Ipiranga (1895) (Souza, 2004).

Em 1922, o Museu do Ipiranga preparou-se para as comemorações do primeiro Centenário da Independência do Brasil, que pretendia colocar São Paulo como protagonista dessa narrativa (Oliveira, 2017). Esse período pujante e transformador do espaço urbano nos interessa pela motivação de um grupo social em transformar a estética da cidade, atendendo ao gosto desses investidores. O início do século XX foi marcado por obras urbanas relevantes e que permaneceram até os dias atuais. Ainda nesse ano, houve a Semana de

Arte Moderna, apoiada por membros da família Silva Prado, e promotora de significativa modernização no campo das artes e da cultura.

Em 1915, a cidade de São Paulo era responsável por 40% “da produção nacional [de bens] consolidando sua função de importante metrópole regional” (Souza, 2004, p.530). Dessa forma, o Triângulo formado pelas sedes das ordens religiosas que se estabeleceram no centro da cidade se transformou no polo cultural e financeiro da nova metrópole. Nesse “espaço contido entre as ruas São Bento, Direita e XV de Novembro, localizava-se o espaço nobre da cidade destacando-se os bancos, casas de chá, escritórios, serviços públicos e um comércio varejista inspirado nos moldes franceses” (Souza, 2004, p.530). Foi nessa região que a igreja, com o programa completo em arte beuronense, foi construída.

A renovação da decoração arquitetônica e artística promovida pela presença dos monges de Beuron dentro dos muros do mosteiro de São Paulo entre os anos de 1914 e 1922 pode ser considerada como um elemento significativo no contexto de todos os acontecimentos mencionados, já que ela se inseriu no processo de modernização cultural da metrópole paulista, num confronto dialético com as iniciativas de Affonso Taunay no Museu do Ipiranga, a atividade do Liceu de Artes e Ofícios e, particularmente, a renovação dos espaços católicos da cidade promovida pelo arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938), culminando na reedificação da Sé de São Paulo e na substancial reconfiguração dos espaços religiosos no contexto urbano, envolvendo a circulação dos modelos beuronenses.

A produção da Escola de Arte de Beuron, ainda que difundida internacionalmente, pode ser reconduzida à teoria estética enunciada nos escritos de Peter Lenz. Sua produção, no entanto, é exígua, restringindo-se a um intervalo temporal que se inicia na segunda metade do século XIX e finda na primeira metade do século XX, com a morte dos seus discípulos. O recorte temporal em nosso território inicia-se com a Restauração Religiosa em Olinde e com a chegada dos beuronenses em 1895, e segue por algumas décadas após a saída dos monges-artistas do mosteiro de São Paulo.

Segundo Hubert Krins (2007), especialista em história da arte do arquivo da Arquibadia de Beuron, após as duas Guerras Mundiais, as principais obras beuronenses preservadas encontram-se na Igreja de São Gabriel em Praga, na Basílica do Mosteiro de São Bento de São Paulo no Brasil e na Basílica da Imaculada Conceição no Missouri, nos Estados Unidos. Krins

afirma que o modelo existente na igreja de São Paulo se trata de um exemplar relevante e íntegro, pouco conhecido por seus pares<sup>5</sup>.

Uma questão interessante nessa teia de relações ocorreu com o Mosteiro de *Sint Andries-Zeverkerken* em Bruges, fundado em 1898 pelo chefe da restauração beneditina no Brasil, o belga Gerardo van Caloen, abade do Mosteiro de Olinda, numa propriedade da sua família. Van Caloen desejava que *Sint Andries* fosse com uma procuração da congregação brasileira a fim de captar vocações na Europa para o Brasil. *Sint Andries* foi um priorado do Mosteiro de Olinda na Bélgica até 1920, quando se emancipou. A família Van Caloen formava parte da nobreza belga ultramontana e patrocinou financeiramente os mosteiros brasileiros para que um de seus membros alcançasse elevados cargos religiosos como Bispo Titular de *Phocéa* (1906) e Abade do Mosteiro do Rio de Janeiro. Através do prelado belga se estabeleceu uma teia de conexões entre o Brasil e a Bélgica/Alemanha, com o envio de religiosos, entre os quais o artista Gaspar Elsenbuch, pintor da Capela de São Gerardo no Rio de Janeiro (1909), indo, posteriormente, para a Missão do Rio Branco na Amazônia.

### Considerações finais

A produção dos monges-artistas e de leigos que realizaram arte religiosa para os espaços litúrgicos e laicos continua sendo uma temática a ser explorada e inserida na historiografia da arte local e regional. Existe uma teia de artistas, técnicas e modelos que circularam e reverberaram com modelos que atendiam a um público identificado com essa cultura visual por razões que acreditamos estar relacionadas com um interesse artístico e cultural além do religioso. Os artistas beuronenses trouxeram uma arte em diálogo com uma vanguarda europeia e que pode ter influenciado a cultura decorativa dos espaços paulistanos num momento de pujança econômica e de desenvolvimento urbano, com aumento populacional significativo de imigrantes.

Este trabalho possui a lacuna de não apresentar os documentos que elucidam as motivações do abade de São Paulo e as do artista encarregado do programa artístico de São Paulo, Adelbert Gresnicht. Os outros locais que possuem remanescentes desse modelo artístico também carecem de dados

<sup>5</sup> Informação dada durante troca de e-mails entre a pesquisadora e o Dr. Hubert Krins. Nossa discussão focava a difusão internacional da arte beuronense e os princípios da Escola de Arte de Beuron.

ou descritivos que permitam elucidar as motivações que levaram a suas escolhas artísticas. Tal lacuna documental pode provocar um viés na análise dos poucos documentos existentes, levando a uma interpretação tendenciosa.

Os próximos passos deste estudo consistem em procurar mais dados e documentos que permitam elucidar a trajetória desses monges-artistas em território nacional e entender a reverberação, ou não, do trabalho desse grupo.

## Referências

- AUGE, M.. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL/UNESP, 2010.
- BARROS, J.. Sobre a feitura da micro-história. *OPIS*, vol. 7, no. 9, p. 167-185, 2007.
- CONRAD, S.. Competing approaches. In: *What is global History?* New Jersey: Princeton University, 2016
- COSTA, L.; et ali. *Brasil 1900-1910*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980
- ELKINS, J.. Art History as a global discipline. In: *Is Art History Global?* New York: Routledge, 2006.
- FAGUNDES JUNIOR, C.. *Cultura e fé em São Paulo: arte e arquitetura*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- GRUZINSK, S.. *Ventos do leste, ventos do oeste: um índio pode ser moderno?* Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.
- KAUFMANN, T. *Circulations in the Global Art History*. London/New York: Routledge, 2015
- KRINS, H.. *La Scuola d'arti di Beuron*. Roma: Jaca Books, 2007
- LENZ, D. OSB. *The Aesthetic of Beuron and other writings*. London: Francis Boutle Publisher, 2002
- MARINO, J. *Mosteiro de São Bento de São Paulo*. São Paulo: Companhia Antarctica Paulista/Mosteiro de São Bento/São Paulo, 1988
- MISONNE, D. *Em parcourant l'histoire de Maredsous*. Denée: Édition de Maredsous, 2005



- METKEN, G.. *Die Nazarener*. Frankfurt: Städelchen, 1977
- MOSTEIRO DE OLINDA. *Crônica do Mosteiro de Olinda – Ano do Senhor*. Arquivo do Mosteiro de Olinda, 1895
- MOSTEIRO DE SÃO PAULO. *Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento da cidade de São Paulo*. São Paulo: O Mosteiro. Transcrição do manuscrito original de 1766 por Martinho Johnson, 1977
- O ESTADO (1913). *Mosteiro de São Bento 1598-1913*. O Estado de São Paulo, Caderno Geral, São Paulo, 29 set. 2013.
- OLIVEIRA, C. *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: MP/USP, 2017.
- QUEIROZ, S. *Política e poder na cidade de São Paulo: 1889-1954*. São Paulo: Paz e Terra/Petrobras, 2004
- SCHERER, M. *Frei Domingos da Transfiguração Machado: o restaurador da Congregação Beneditina do Brasil*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1980
- SCHERER, M.. *D. Miguel Kruse, abade do Mosteiro de São Paulo, 1864-1929*. Munique: Academia Beneditina Bávara/ Mosteiro de São Bonifácio, 1963.
- SOUZA, M.. *Metrópole e paisagem: caminhos e descaminhos da urbanização*. São Paulo: Paz e Terra/Petrobras, 2004
- STORM, M. (2018). *Ad. H. Van Emelen: a trajetória de um artista belga em São Paulo*. São Paulo: Edição do autor, 2018.
- TAUNAY, A.. *História Antiga da Abadia de São Paulo (1598-1772)*. São Paulo, 1927.
- VIENNA SECESSION. *Vienna Secession: Art Nouveau in Vienna and Germany 1895-1918*. Disponível em: <https://www.theviennasecession.com/vienna-secession/>. Acesso em: 15 outubro 2021.
- YANG, K.. *A pintura beuronense na Basílica do Mosteiro Beneditino de São Paulo: 1914-1922*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016
- YANG, K. A arte religiosa na Secessão de Viena de 1905: a arte beuronense tecendo a fé. In.: *EHA 2021*. Campinas: Unicamp, 2021a (prelo).
- YANG, K. A pintura cassinense do mestre Peter Lenz com seus discípulos

Gresnigt e Verkade realizada por Maurice Denis em 1904. *In.: EPHA* 2021. Guarulhos: Unifesp, 2021b (prelo).

YANG, K. A Escola Beneditina de Beuron no Brasil e a restauração religiosa pela arte. *In.: Estudos Avançados*. São Paulo: USP, 2021c.