

Novas Reflexões sobre as Pinturas da Escola de Arte de Beuron no Mosteiro de São Paulo

Klency Kakazu De Brito Yang¹

Resumo

Este trabalho discorre sobre a Escola de Arte de Beuron (Alemanha), que representou a modernidade na arte religiosa entre os séculos XIX e XX, e se fez representar no Brasil. A Arte de Beuron almejou resgatar a Arte Antiga como expediente para uma arte religiosa pura. No Brasil, desembarcou com a Restauração Religiosa (1895) e em São Paulo (1914) com o artista belga Adelbert Gresnicht. Acreditamos que a produção paulistana de Gresnicht assumiu um caráter autoral, distanciou-se da produção germânica beuronense do seu mestre Peter Lenz e que existem questões em aberto quanto à equipe de artistas que trabalharam nesta obra.

Palavras-chave: Arte de Beuron; Adelbert Gresnicht; Peter Lenz; Mosteiro de São Bento de São Paulo

Abstract

This communication aims to discuss the Beuron School of Art (Germany), which represented the modernity in religious art during the nineteenth and twentieth centuries, and also was represented in Brazil. The Beuron's Art sought to bring back the Ancient Art as an expedient for pure religious art. In Brazil, Beuron arrived with the Religious Restoration (1895) and in São Paulo (1914) with the Belgian artist Adelbert Gresnicht. We believe that Gresnicht's

¹ Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Bolsista Fapesp, Processo nº: 2021/12611-0. E-mail: klency@usp.br. ORCID: 0000-0002-3743-0528

production in São Paulo was authorial and distanced from Beuronense production by his master Peter Lenz, and have questions about the artists' team.

Keywords: Beuron Art; Adelbert Gresnicht; Peter Lenz; Monastery of São Bento in São Paulo

as figuras simples e formas, os números, [as] medidas, [os] tons musicais e [as] cores mais simples e básicos são os mais nobres e [os] melhores, artisticamente os mais preciosos [...] o mais apto para expressar o sagrado (Lenz, 2002, p. 16)².

A arte religiosa dos séculos XIX e XX nos apresentou alguns grupos de artistas que procuraram aliar a sua técnica a um estilo de trabalho que proporcionasse uma produção menos autoral e mais coletiva. O arquiteto e escultor Peter Lenz (1832–1927), egresso da Escola de Belas Artes de Munique, procurou nos Nazarenos, e depois, nos Beuronenses, a possibilidade desta arte religiosa.

A Escola de Arte de Beuron foi fundada dentro dos muros do Mosteiro Beneditino de Beuron, no sul da Alemanha, e seguiu a sua própria Teoria Estética. Neste local, circularam artistas que se interessavam pelos seus conceitos, incluindo os Nabis Maurice Denis (1870–1943), Paul Sérusier (1864–1927) e Jan Verkade (1868–1946). Este último, entrou para a Ordem Religiosa, adotando o nome de Willibrord Verkade.

Durante a ornamentação da cripta do Mosteiro de Monte Cassino (1898–1913), por ocasião do Jubileu de 14 séculos do nascimento do Patriarca da Ordem, São Bento. Verkade e Adelbert Gresnicht (1877–1956) debutaram como artistas de Beuron. Após este trabalho italiano, Gresnicht seguiu para o Brasil, em São Paulo (1914–22), depois para os Estados Unidos (1923–26) e China (1927–32), sempre como artista de Beuron.

Acreditamos que Gresnicht e Verkade desenvolveram trabalhos artísticos sob a temática e conteúdo beuronenses, no entanto, a sua forma foi autoral. Assim, consideramos que a produção paulistana possui proximidade

² (tradução nossa).

com o pintor Jacob Wüger (1829-92), amigo do Nazareno Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) e de Peter Lenz. Wüger produziu uma Arte Beuronense “moderada”, sendo considerado como aquele que melhor interpretava a Teoria Lenziana (Yang, 2017). Sobre a produção beuronense no Brasil, gostaríamos de expor que existem novos dados que provocam questionamentos sobre a equipe que trabalhou em São Paulo.

A Escola de Arte de Beuron, Peter Lenz e o Cânone

Peter Lenz nasceu em Haigerloch, no principado de Hoherzolern-Sigmaringen, sul da Alemanha. Seu pai era marceneiro e trabalhava em igrejas neogóticas, a família não era católica. Peter recebeu treinamento em desenho arquitetônico e após a morte de seu pai, entrou para Academia de Belas Artes de Munique, onde estudou escultura (1852) (Krins, 2002).

No período em que esteve em Munique, participou do grupo de estudos do professor Peter von Cornelius (1783-1867), onde conheceu seu amigo Jakob Wüger. Cornelius mediou uma bolsa de estudos na Itália, junto ao Governo da Prússia, para estes alunos (Krins, 2002). Anos antes de se tornar professor, Cornelius esteve em Roma (1811), integrou o grupo dos Nazarenos e atuou na pintura da Casa Barthold (1816). Em 1819, retornou para Alemanha e realizou as pinturas da Gliptoteca (1819-1830) (Brooke, 2002). Entre 1819 e 24, tornou-se diretor da Academia de Arte de Düsseldorf, e em 1925, assumiu a Academia de Belas Artes de Munique.

A Irmandade de São Lucas se formou a partir de um grupo de artistas egressos de Viena que se estabeleceram no Mosteiro de Santo Isidoro em Roma. Estes jovens artistas buscavam a espiritualidade na arte e na produção coletiva. Tornaram-se conhecidos por “nazarenos”, pois a aparência deles remetia a de Jesus de Nazaré (Yang, 2017).

Em 1862, por intercessão do mestre Cornelius, Lenz e Wüger ganharam bolsas de estudos para a Itália do Governo da Prússia, onde encontraram um ambiente de religiosidade: “Quando ele [Lenz] chegou em Roma, no entanto foi menos a arte e mais a personalidade do Papa Pio IX que o cativou imediatamente” (Krins, 2002, p. 6). O Estado Papal renascia na personalidade deste Papa, que havia decretado a Infalibilidade Papal e os dogmas da Imaculada Conceção de Maria, bem como a Encíclica *Quanta Cura* (1864) que condenava os conceitos progressivos-liberais (Krins, 2002). Os jovens se uniram

ao grupo dos Nazarenos.

Lenz havia sido treinado para ser escultor em Munique e o que ele mais conhecia era a arquitetura. O escultor refletiu que até poucos meses atrás ele era um carpinteiro junto ao seu pai, o que o fez concluir que: “ele era realmente como alguém que não mais sentia o chão sólido sobre os pés” (Lenz, 2002, p. 14), estava angustiado. Para suprir este mal-estar, refugiou-se na biblioteca do Consulado da Prússia, buscando respostas para sua arte nos vasos gregos, e depois, na Arte Egípcia. Lenz sentia que a produção artística do Renascimento era controlada e sem acidentes, parecia “ser arranjada para um efeito extremo, com formas e dobras unidas inarticuladamente, sem sentimentos” (Lenz, 2002), em oposição, ele apontava para a Arte Antiga afirmando que “aqui, ao contrário, todas as medidas seguem um modelo padrão do corpo, que também governa, com a unidade da vontade, todas as linhas e formas do drapeado”(p. 14).

Para o professor Hubert Krins, especialista em Arte Beuronense, o escultor buscava o princípio criativo e a técnica na produção da Arte Antiga, como quem resgatava a gramática para uma linguagem há muito esquecida (Krins, 2002). O professor concluiu que Lenz havia encontrado o seu objetivo: “A antiga Arte Cristã precisa nascer de novo para renovar a vida. No seu espírito, não na sua forma”(Lenz apud Krins, 2002, p. 8).

A Teoria Estética para a Arte foi desenvolvida quando o escultor realizava o seu relatório final para o Governo da Prússia. Ao concluir esse trabalho, seguiu para a região de seu nascimento, onde a renovação religiosa ocorria com a fundação de um mosteiro beneditino que se propunha a renovar a fé pela liturgia e pelo canto gregoriano.

O Mosteiro de Beuron foi fundado em 1863 por dois jovens beneditinos: Mauro (1825-1890) e Plácido (1828-1908) Wolter³. Os irmãos desejavam o retorno da fé católica na Alemanha e obtiveram o apoio da Princesa Katarina von Hohenzolern-Sigmaringen (1817-1893), que cedeu a propriedade de sua família para a fundação do cenóbio. Em 1868, Lenz se apresentou e recebeu o apoio da Princesa para a construção de uma capela votiva, a Capela de São Mauro.

Lenz permaneceu em contato com Wüger que havia ficado em Roma,

³ Os monges beneditinos europeus recebiam o tratamento de Dom (Dominus) antes dos seus nomes, e OSB (Ordo Sancti Benedicti) após ele. Neste texto retiramos o tratamento mantendo os nomes usados.

eles discutiram sobre a possibilidade da fundação de um mosteiro de artistas. Porém, a ideia não vingou junto ao líder do grupo, Friedrich Johann Overbeck (1789-1869) (Metken, 2077).

O cânones desenvolvido por Lenz seguia padrões geométricos. Segundo Lenz:

se inscrevermos, por exemplo, uma série ascendente de polígonos em um círculo, nós imediatamente descobriremos um octógono [...] é fácil para o olho rastreá-lo, para compreender e distinguir as figuras, não apenas pela forma, mas também **pela sua natureza – pela alma desta figura...** (Lenz, 2002, p. 16)⁴

Para Lenz, as figuras, as formas, as medidas, as cores simples e básicas eram as mais nobres e puras, as que melhor representavam o sagrado. Ele afirmava que:

a raiz [está] nos números simples e medidas, permanecendo o básico em toda arte; e medir, contar e pesar continuam sendo as atividades mais importantes na arte. **O objetivo de toda arte elevada é a transmutação, a aplicação característica [da] geometria, [da] aritmética e das formas básicas [e] simbólicas da natureza** a serviço das grandes ideias (Lenz, 2002)⁵.

A Teoria Lenziana buscava na matemática, nas formas e formatos básicos uma arte que permitisse o contato do fiel com a divindade. Para o teórico, a arte dos povos antigos tinha esta propriedade, porque estes povos estavam mais próximos do Pecado Original, cronologicamente.

Na figura 1, temos o estudo de um rosto realizado por Lenz, em que se percebe esta construção geométrica em busca da “alma” da imagem. Segundo o teórico: “Do triângulo equilátero [inserido] no círculo da cabeça e nas subdivisões adiante, a posição para olhos, nariz e boca são desenvolvidas” (Lenz, 2002, p. 72). Este estudo geométrico proporcionava um desenho simétrico e frontal em que as linhas e os traços eram evidentes.

Os cânones lenzianos possuíam a frontalidade, a simetria compositiva, as linhas e os traços claros e evidentes do desenho, estas peculiaridades formavam uma imagem identificável pelo traço.

4 (tradução e negrito nossos).

5 (tradução e negrito nossos).

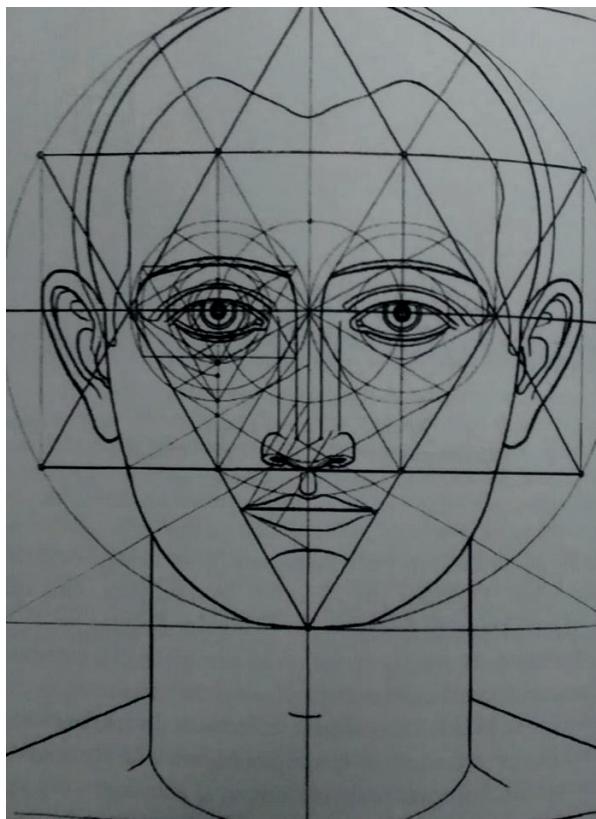


Figura 1: Cânone, s.d.

Desiderius (Peter) Lenz. Desenho. Acervo da Arquiabadia de St. Martin – Beuron,
Alemanha
In: LENZ, 2002, pág.

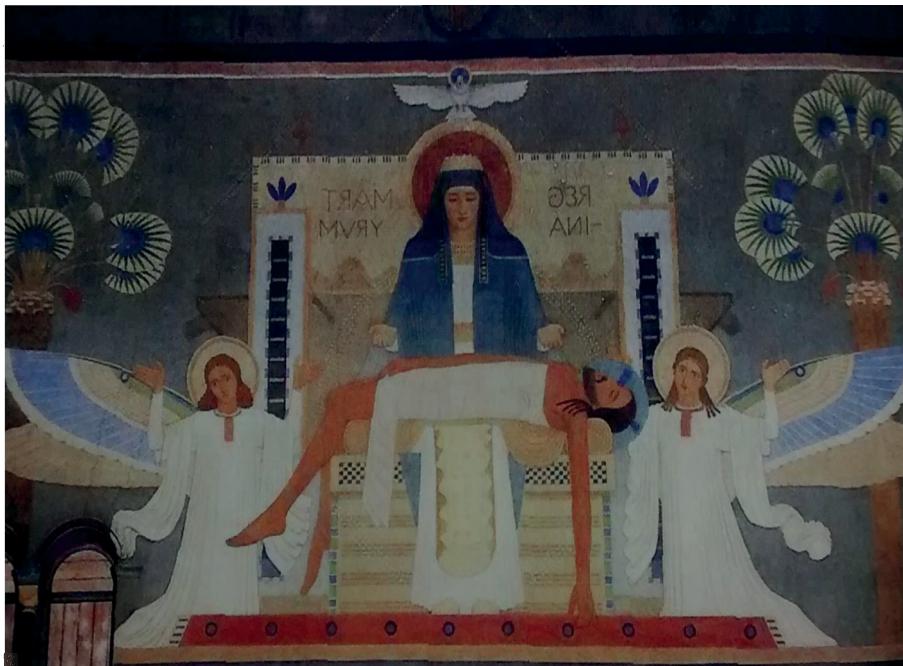


Figura 2: Pietà, 1895-6.

Desiderius (Peter) Lenz et al. Pintura mural. Abadia de St. Gabriel, Praga, República Tcheca

In: LENZ, 2002, pág. 45

Na figura 2, o tema da Pietà foi pintado pelos artistas de Beuron na Igreja de São Gabriel em Praga (1895-6), trabalho realizado sob supervisão de Peter Lenz. Segundo análise do professor Hubert Krins, esta iconografia rompeu com a tradição romana da Pietà, pois Lenz apresentou uma Maria que não abraçava o corpo inerte do seu filho morto, expressando a dor materna diante da perda; e sim, uma Maria que o oferecia em sacrifício, tendo os anjos como testemunhas (Krins, 2002, p. 7). Nesta produção, observa-se o predomínio das linhas e traços, que confirmam a vocação da imagem para a representação gráfica. Esta obra não reproduz a Natureza; existe uma simetria rígida, quase espelho, em que os personagens são frontais e estáticos. Esta imagem de Maria remete a uma figura feminina egípcia, tanto na sua apresentação como nas suas vestes. O Egito segue presente na vegetação e nos ornamentos.

Quanto ao primeiro trabalho de Lenz, a Capela de São Mauro, não obteve a recepção que esperava. Sua pintura foi considerada oriental demais.

Após o término desse trabalho, Jacob Wüger entrou para o Mosteiro com o nome de Gabriel, enquanto Lenz seguiu para Berlim, onde prosseguiu com os estudos sobre o seu cânone. Em 1878, quatro anos depois, retornou ao Mosteiro de Beuron e entrou para a casa com o nome de Desiderius.

O Mosteiro de São Paulo e Adelbert Gresnicht

Charles Louis Gresnicht nasceu em Utrecht (Holanda) em 1877. De uma família religiosa, aos quinze anos se tornou oblato do Mosteiro de Maredsous (Bélgica) e no ano seguinte, foi enviado ao Mosteiro de Beuron para desenvolver suas habilidades artísticas. Iniciou a sua aprendizagem em modelagem e se dedicou ao estudo da Teoria Estética de Lenz. Gresnicht apontou que Lenz preconizava uma arte oficial para a igreja baseada em regras muito rígidas e impraticáveis (Standaert, 2011). O cânone lenziano seguia uma elaboração geométrica rígida em sua produção, que possuía dimensões distintas do seu uso prático, estas imagens precisavam ser ampliadas e ajustadas aos locais a que eram destinadas.

Em Beuron, Gresnicht conheceu o holandês Johannes Sixtus Gerhardus Verkade, Willibrord Verkade, da cidade Zaandam. Este jovem havia estudado em Paris e participado do grupo dos Nabis junto a Maurice Denis, Paul Sérusier e Paul Gauguin (1848-1903). Em 1895, os jovens trabalharam juntos na ornamentação da igreja de Saint-Gabriel em Praga, onde Gresnicht realizou seus primeiros afrescos sob supervisão do mestre. No ano seguinte, retornou a Maredsous e iniciou seu noviciado com o nome de Adelbert (Standaert, 2011).

Em 1913, os monges-artistas concluíram a ornamentação da cripta e do refeitório do Mosteiro de Monte Cassino como parte da comemoração do Jubileu de 14 séculos do nascimento do Patriarca da Ordem, São Bento, que está sepultado neste local. Nesse trabalho, Adelbert Gresnicht e Willibrord Verkade debutaram como artistas de Beuron. Denis e Sérusier estiveram no local durante o trabalho dos beuronenses, pois havia afinidades teóricas que eram compartilhadas entre os dois grupos, contudo estas afinidades não se estenderam à produção técnica (Yang, 2017).

Miguel Kruse (1864-1929), o abade de São Paulo, visitou Monte Cassino para a comemoração do Jubileu. Ele havia concluído a construção de sua igreja e convidou Gresnicht para fazer o programa artístico do local. Hein-

rich Kruse nasceu em Stukenbrock, Westfalia. Ficou órfão ainda criança e desejava seguir a vida religiosa, porém isso não foi possível na sua terra natal devido ao *Kulturkampf* de Otto von Bismarck (1815-98), que havia fechado os mosteiros. Ele entrou para a Igreja nos Estados Unidos e serviu no Equador, construindo uma carreira de êxito. No entanto, quando soube da Restauração da Ordem Beneditina realizada em Olinda, no Brasil, pelos monges bávaros de Beuron, decidiu se unir a eles (Scherer, 1963).

A Restauração da Congregação Beneditina do Brasil realizada pela Congregação de Beuron iniciou-se pelo Mosteiro de Olinda, em 1895. Os mosteiros brasileiros estavam vazios, com poucos monges e idosos. O Abade Geral Domingos da Transfiguração Machado solicitou ajuda ao Papa Leão XIII, que incumbiu os monges de Beuron para esta empreitada. Beuron trabalhava pela Restauração Católica na Alemanha através da arte, pelo canto gregoriano e das artes plásticas, o local seguiu o modelo do Mosteiro de Solesmes, na França. Kruse entrou para o Mosteiro de Olinda e adotou o nome de Miguel (1897) (Scherer, 1963).

Miguel Kruse assumiu o Mosteiro de São Paulo após a morte do monge brasileiro Pedro da Ascensão Moreira, em 15 de julho de 1900 (Scherer, 1963). Recebeu a difícil missão de preservar os bens e a cultura beneditinos que estavam ameaçados por interesses políticos e jurídicos. Um de seus empreendimentos foi a construção de um complexo religioso que abarcou a igreja, o mosteiro e a escola. O projeto foi realizado pelo arquiteto e professor da Universidade de Munique, Richard Berndl (1875-1955). Com a igreja concluída, Gresnicht foi convidado para o trabalho artístico.

Em 1914, desembarcou em São Paulo com seu ajudante. Os religiosos pretendiam retornar após os estudos preliminares de Gresnicht, porém com o início da Primeira Guerra Mundial a equipe permaneceu no país para execução prática do trabalho. Embora exista a informação de que a igreja do Mosteiro de São Paulo foi executada por Gresnicht e seu ajudante Clement Frischauf (1869-1944), ponderamos a possibilidade de que Lukas Reicht, do Mosteiro de Seckau, possa ter ajudado fortuitamente.

Segundo esta declaração do monge beneditino e historiador Joaquim G. de Luna havia dois ajudantes: “Para a decoração da Igreja veio do Mosteiro de Maredsous (Bélgica) D. Adalberto Gresnicht, formado em pintura pela Escola de Beuron, o qual auxiliado por dois irmãos conversos executou as obras

de pintura do templo” (Luna, 1947, p. 139)⁶.

O historiador Hubert Krins, que trabalhou como responsável do arquivo da Arquiabadia de St. Martin em Beuron, informou: “Entre estes devem ser mencionados Padre Adelbert Gresnicht, Irmão Clement Freischauf e **Irmão Lukas Reicht**. Em 1914 eles realizaram a decoração pictórica de São Bento em São Paulo” (Krins, 2007, p. 444)⁷.

O Professor Krins nos forneceu a lista de registro de artistas da Escola de Arte de Beuron pertencente ao acervo da Arquiabadia de St. Martin, onde temos os registros dos monges que estiveram em São Paulo. Neste documento, consta o registro de Clement Frischauf do Mosteiro de Seckau, sob o número 31, e do mesmo Mosteiro, Lucas Reicht, com o número de registro 41; e Adelbert Gresnicht, como número 38, do Mosteiro de Maredsous⁸. Esta listagem, com os registros dos membros que passaram pela Escola de Arte de Beuron, consta de 68 nomes de religiosos egressos dos diferentes mosteiros da Congregação de Beuron.

O pintor Lukas Reicht esteve no Mosteiro de São Bento da Bahia realizando seis telas que se encontram no Refeitório e na Sala Capitular desta casa. Não há informações precisas sobre seu percurso em nosso país e nem qual foi sua contribuição nas obras de São Paulo. O arquivista do Mosteiro de São Paulo, João Baptista Barbosa Neto, informou que, pelas Crônicas do Mosteiro 1899-1929⁹, pode-se verificar algumas passagens em que o religioso foi mencionado, porém nada consta sobre o seu trabalho, em especial na igreja paulistana.

Segundo o religioso, no dia 23 de fevereiro de 1915 anunciou-se a chegada de Reicht em São Paulo e no dia 23 de setembro do mesmo ano, a sua partida para Sorocaba. A última anotação encontrada nas Crônicas do Mosteiro de São Paulo sobre Reicht foi no dia 16 de abril de 1917, que tratou do retorno do artista para Sorocaba. Os estudos para elucidar os dados e lacunas presentes nas Crônicas do Mosteiro de São Paulo sobre o artista beuronense Lukas Reicht, permanecem em andamento.

⁶ Grifos nossos.

⁷ Grifos nossos.

⁸ ARQUIVO ST. MARTIN, s.d.

⁹ crônicas do mosteiro de são paulo, 1899-1929.

A Pintura de São Bento e de Santa Escolástica

A representação de São Bento e de sua irmã Santa Escolástica fazem parte do repertório visual e biográfico da Ordem Beneditina, os dois religiosos estão sepultados no Mosteiro de Monte Cassino, na Itália. Os irmãos em vida eram muito próximos e compartilhavam a mesma fé.

As pinturas da igreja de São Paulo foram realizadas por Gresnicht e sua equipe e apresentam as temáticas: retratos de santos, pessoas da Igreja, biografia do Patriarca, histórias da Ordem Religiosa e da Bíblia. A representação da pintura do teto [figura 3] apresenta São Bento ao lado de Santa Escolástica, ambos portam suas vestes monásticas e estão separados pela pomba que representa o Espírito Santo. Ambos encontram-se sentados, e discretamente, se voltam para o centro da esfera em que estão inseridos. Ao centro da imagem, temos o livro de São Bento, a Regra Beneditina, que se encontra logo abaixo da representação do Espírito Santo. O medalhão possui inscrições em latim que fazem referência aos irmãos gêmeos, os quais na Terra serviram à Glória de Deus. Existem arabescos orgânicos e flores que ladeiam o medalhão. Embora a imagem seja simétrica, em sua proporção volumétrica, não é um espelho.

A pintura foi considerada uma obra beuronense exemplar dentro da igreja paulistana, uma referência às pinturas antigas e à representação da Escola de Beuron produzida por Gresnicht¹⁰.

¹⁰ Informação verbal do restaurador João Rossi.



Figura 3: São Bento e Santa Escolástica, 1914-22

Adelbert Gresnicht. Basílica de Nossa Senhora da Assunção – São Paulo, Brasil
Fotografia colorida, acervo da autora, 09 nov. 2018.

A pintura parietal da Igreja de São Gabriel em Praga (1895-99) [Figura 4], realizada por Peter Lenz e sua equipe, incluindo Gresnicht. Segue o mesmo tema que Gresnicht desenvolveu para São Paulo, porém, com visível alteração da paleta. Na figura 3, as cores são frias, e na figura 4, elas são quentes. Gresnicht optou por tons terrosos e verdes para sua obra, enquanto Lenz optou pelos tons vermelhos, amarelos, azuis e verdes. Na figura 4, existe uma simetria que pode ser considerada um espelho e esta é reforçada pelo grafismo que emoldura os irmãos sentados em seus tronos. São Bento segura a cruz e a Regra; Santa Escolástica, a Pomba (Espírito Santo) e o seu “coração”. Estes objetos e gestos fazem referência à Fé e à Disciplina, no caso de São Bento, e no de sua irmã, à Fé e ao Amor. Os irmãos estão separados por uma palmeira que divide a pintura em dois eixos equilibrados. Há a frontalidade da imagem, a presença do traço no desenho e as cores são expressivas, complementando a composição da imagem.



Figura 4: São Bento e Santa Escolástica, 1895-99

Desiderius (Peter) Lenz et al. Pintura mural. Abadia de St. Gabriel, Praga, República Tcheca

Fotografia colorida, acervo de Hubert Krins, s.d.

Na figura 3, percebe-se o leve movimento provocado pelo panejamento dos tecidos de ambos os santos, isso ocorre pela posição das pernas de São Bento e pela ligeira inclinação de Santa Escolástica. Também existe uma leve profundidade, onde as linhas convergem para a representação do Espírito Santo, tornando-se pontos de fuga e focal.

Lenz prezava pela simetria, quase espelho; a frontalidade e as linhas acentuadas, provocando a valorização do desenho; a apresentação de ornamentos geométricos e fitomórficos; e a valorização da cor. Ele desprezava a representação mimética da Natureza e da perspectiva na construção das composições. Por estas questões, a representação gresnichtiniana se distancia da lenziana.

Gresnicht se explicou sobre sua produção autoral e o distanciamento da Teoria, atestando que ele se considerava um artista beuronense “modera-

do". Em sua biografia, justificou-se afirmando que Lenz aplicava a Teoria por escrito e que seus alunos faziam os esboços dela, acrescentou também que as plantas e os desenhos eram estabelecidos em escala muito baixa, por volta de 3 a 4 centímetros e precisavam ser ampliados para dois metros (Standaert, 2011), o que provocava ajustes corriqueiros.

Considerações Finais

As pinturas da Basílica de Nossa Senhora de Assunção, no Mosteiro de São Bento em São Paulo, foram realizadas pelos artistas de Beuron, Adelbert Gresnicht e por seus ajudantes: Clement Freischauf, e talvez, Lukas Reicht. Todos os três artistas eram egressos da Escola de Arte de Beuron. As pinturas de São Paulo são beuronenses e possuem um certo distanciamento da Teoria de Arte desenvolvida por Lenz, portanto, assumindo um estilo próprio.

Quanto ao uso da Teoria de Lenz, existia um distanciamento entre os croquis lenzianos e a execução das obras nos devidos locais, o que esclarece o distanciamento entre teoria e prática. O fato de Gresnicht se considerar um artista moderado, aponta para a análise de que sua obra possua proximidades com a arte Nazarena, que foi a origem artística das obras religiosas de Lenz e Wüger. Wüger foi o intérprete da Teoria Lenziana que mais tempo permaneceu junto ao grupo em Roma.

Referências

- ARQUIVO DE ST. MARTIN. "Kunstschule zu Kunstarxiv Beuron". Fotográfica colorida, s.d. Acervo pessoal de Hubert Krins, fev. 2019.
- Brooks, P. Notas Gerais. In: LENZ, D. "The Aesthetic of Beuron and other writings". London: Francis Boutle Publishers, 2002.
- GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA.: "I Nazareni a Roma". Roma: De Luca Editore, 1981.
- Krins, H. Introdução. In: LENZ, D. "The Aesthetic of Beuron and other writings". London: Francis Boutle Publishers, 2002.
- Krins, H. La Scuola d'arti di Beuron. In: CASSANELLI, R. et al. "Benedetto: lérità artistica". Roma: Jaca Books, 2007.

Lenz, D. "The Aesthetic of Beuron and other writings". London: Francis Boutle Publishers, 2002.

Luna, J. "Os monges beneditinos no Brasil". Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1947.

Metken, G. "Die Nazarener". *Städen*. Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt, 1977, pp. 323-325

Scherer, Michael Emílio. D. Miguel Kruse: Abade do Mosteiro de São Paulo 1864-1929. Munique: Academia Beneditina Bávara (Mosteiro de São Bonifácio), 1963.

Standaert, F. "L'école de Beuron: um essai de renouveau de l'art Chrétien à la fin du XIX^e siècle". Belgium: Éditions de Maredsous, 2011.

Yang, K. "A Pintura beuronense na Basílica do Mosteiro Beneditino de São Paulo: 1914-1922". Lisboa: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: *Cânone*, s.d. Desiderius (Peter) Lenz. Desenho. Acervo da Arquiabadia de St. Martin – Beuron, Alemanha. In: LENZ, 2002, pág. 70.

Figura 2: *Pietà*, c.1895-6. Desiderius (Peter) Lenz et al. Pintura mural. Mosteiro de São Gabriel – Praga, República Tcheca. In: LENZ, 2002, pág. 45

Figura 3: *São Bento e Santa Escolástica*, 1914-22. Adelbert Gresnicht. Pintura mural. Basílica de Nossa Senhora da Assunção – São Paulo, Brasil. Fotografia colorida. Acervo da autora, 09 nov. 2018.

Figura 4: *São Bento e Santa Escolástica*, 1895-99 . Desiderius (Peter) Lenz et al. Pintura mural. Abadia de St. Gabriel, Praga, República Tcheca. Fotografia colorida. Acervo de Hubert Krins, s.d.