



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Julia Maria de Souza dos Santos

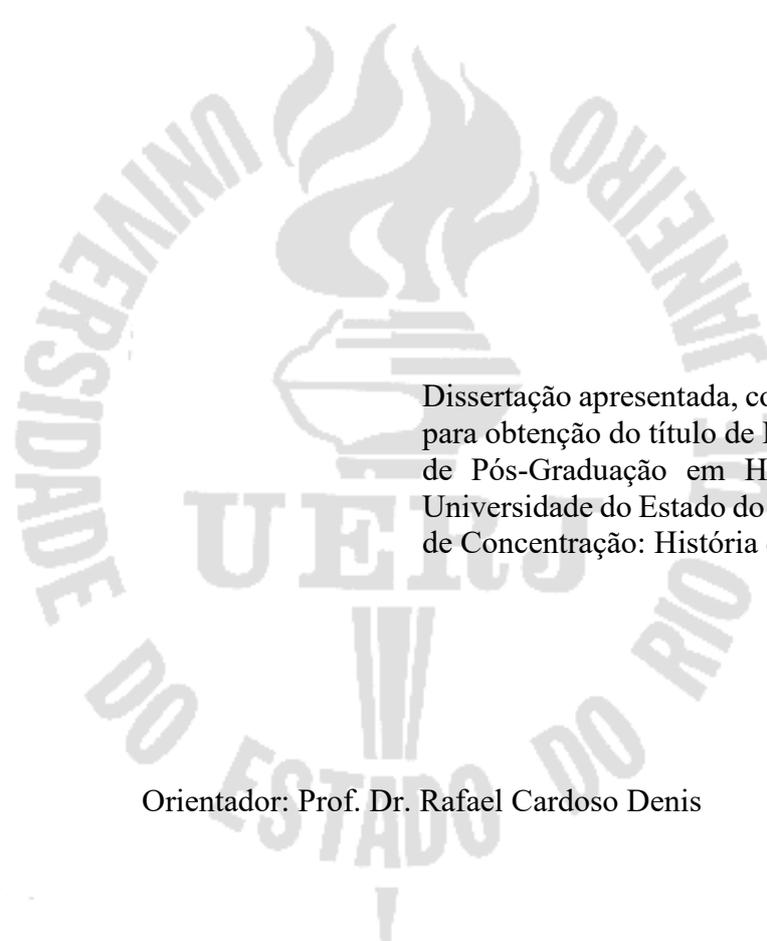
**A trajetória de Thomas Georg Driendl e a produção social do artista no
Brasil entre 1880 e 1916**

Rio de Janeiro

2024

Julia Maria de Souza dos Santos

**A trajetória de Thomas Georg Driendl e a produção social do artista no Brasil entre
1880 e 1916**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: História da Arte Global.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Cardoso Denis

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

D779 Santos, Julia Maria de Souza dos.
A trajetória de Thomas Georg Driendl e a produção social do artista no
Brasil entre 1880 e 1916 / Julia Maria de Souza dos Santos. – 2024.
100 f.: il.

Orientador: Rafael Cardoso Denis.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Driendl, Thomas, 1846-1916 - Teses. 2. Arte – Brasil – História – Séc.
XIX - Teses. 3. Arte – Brasil – História – Séc. XX – Teses. 4. Arte sacra –
Brasil – História – Teses. 5. Pintura e decoração mural – Brasil – História –
Teses. 6. Arquitetura – Brasil - História – Teses. I. Cardoso, Rafael, 1964-. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.071.1

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Julia Maria de Souza dos Santos

**A trajetória de Thomas Georg Driendl e a produção social do artista no Brasil entre
1880 e 1916**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: História da Arte Global.

Aprovada em 30 de julho de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rafael Cardoso Denis (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Vera Beatriz Siqueira
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Quando o nosso tema é especial, o rito da pesquisa pode se tornar um processo dadaísta, com rumo à sorte e aos acasos. Certa vez, li em alguma obra de André Breton que ele acreditava no pressentimento da vida, com encontros fortuitos e necessários, que anunciam algum devir, algum chegar. É assim que a gente pode apreender certas pecinhas de pesquisa com um tema que possui uma memória em formato de quebra-cabeça tão interessante, mas tão fragmentado.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro por ter acolhido esta pesquisa e por contemplar tantas pesquisas singulares e relevantes. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Deste quebra-cabeça, agradeço todas as instituições que me ajudaram a costurar a história que aqui narro. Cito, com carinho e afeto, o Arquivo do cemitério de Maruí, o sr. Hilton e sua equipe que me acolheram tão bem; o Arquivo da Cúria Metropolitana de Niterói; as bibliotecárias da Biblioteca de Obras Raras – Escola de Belas Artes/EBA – EBAOR; as funcionárias Daniella Gomes e Isabel Lenzi do Arquivo Histórico no Museu Histórico Nacional e Eduardo de Paula, do setor museológico no Museu Mariano Procópio. Também, à restauradora Thania Teixeira, que atendeu de forma muito solícita minhas dúvidas de pesquisa.

Uma afeição especial às moradoras e aos moradores em Mar de Espanha, Minas Gerais. Cito os professores Norma e Rafael, que cuidam da casa de cultura Espaço Falabella; os trabalhadores da Igreja de Nossa Senhora das Mercês: Pedro, José e padre Anderson, reitor do Santuário. Por fim, Mário Augusto, responsável pelo 1º Cartório de Ofício em Mar de Espanha.

Ao prof. Dr. Rafael Cardoso, orientador que acendeu as luzes deste percurso, mesmo estando em outro continente. Ele abraçou nossa pesquisa e agradeço-o por todas nossas figurinhas trocadas e a mim ensinadas. À prof. Dra. Márcia Valéria, que sempre me auxiliou e me incentivou a ser pesquisadora, com forças para ingressar no mestrado. Aos professores/as do PPGHA que muito me inspiram e me ajudam a criar críticas no campo de estudo.

Mamãe e papai, obrigada por buscarem seus objetivos, seus estudos, seus crescimentos, descendo do morro em Ricardo de Albuquerque e me dando forças para sair da Pavuna todos os dias e me formar como museóloga e mestre em História da Arte. Julliana, obrigada por respeitar meu espaço e minhas escolhas, me conhecer, me ajudar a crescer e estar sempre presente. Alan, minha cara metade, que apareceu no meio deste quebra-cabeça: acolheu verdadeiramente minha relação com Thomas Driendl, me ajudando intensamente, vislumbrando comigo todas as histórias e me fazendo sentir orgulhosa do que eu pesquisei. Ao Pedrinho e Lulu, por sempre escutarem e estarem presentes nas mais variadas ideias da sua amiga. E ao Felipe Valentim, por me ajudar a traduzir minha mente para o mundo acadêmico!

“I am from there. I am from here.

I am not there and I am not here.

I have two names, which meet and part,

and I have two languages.

I forget which of them I dream in.”

Mahmoud Darwish

RESUMO

SANTOS, Julia Maria de Souza dos. *A trajetória de Thomas Georg Driendl e a produção social do artista no Brasil entre 1880 e 1916*. 2024. 100 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Este estudo objetiva examinar a carreira artística de Thomas Georg Driendl, concentrando-se em suas diversas contribuições à arte religiosa, arquitetônica e decorativa. A partir de uma abordagem metodológica que compreende revisão bibliográfica, análise de fontes primárias e uma pesquisa de campo realizada em Mar de Espanha (Minas Gerais), o texto busca apresentar uma visão abrangente do papel de Driendl no cenário artístico brasileiro entre o final do século XIX e o início do século XX. Destaca-se a adaptação do artista às influências alemãs e sua habilidade em se adequar ao mercado de arte brasileiro, evidenciando sua versatilidade em uma variedade de formas artísticas, desde pintura de cavalete até projetos arquitetônicos. A conclusão indica como a obra de Driendl serve como um exemplo significativo para compreender a dinâmica do panorama artístico durante o período investigado. Desta forma, este estudo também contribui para preencher lacunas na biografia de Driendl e contextualizar sua significativa produção artística.

Palavras-chave: Thomas Georg Driendl; século XIX; história da arte; arte sacra; pintura decorativa; história da arquitetura.

ABSTRACT

SANTOS, Julia Maria de Souza dos. *The trajectory of Thomas Georg Driendl and the social production of the artist in Brazil between 1880 and 1916*. 2024. 100 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This study aims to delve into the artistic journey of Thomas Georg Driendl, with a particular focus on his multifaceted contributions to religious, architectural, and decorative art. Employing a methodological framework that encompasses literature review, analysis of primary sources, and field research conducted in Mar de Espanha (Minas Gerais), this dissertation seeks to provide a comprehensive understanding of Driendl's impact on the Brazilian art scene from the late 19th to the early 20th century. It underscores the artist's adeptness in assimilating German influences and his adeptness in navigating the Brazilian art market, showcasing his adaptability across various artistic mediums, ranging from easel painting to architectural endeavors. The conclusion underscores how Driendl's body of work stands as a noteworthy exemplar for comprehending the intricacies of the artistic milieu during the examined period. Consequently, this study contributes not only to bridging gaps in Driendl's biography in Brazilian art history but also to contextualizing his substantial artistic oeuvre.

Keywords: Thomas Georg Driendl; 19th century; art history; sacred art; decorative painting; architectural history.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Retrato fotográfico de Thomas Georg Driendl</i> , década de 1910	15
Figura 2 – Frontispício do livro <i>Geschichte von Bayern und der zum Königreiche Bayern gehörigen Provinzen Rheinpfalz, Franken u. Schwaben</i>	16
Figura 3 – <i>Maximilian II, König von Bayern</i> , in <i>Geschichte von Bayern und der zum Königreiche Bayern gehörigen Provinzen Rheinpfalz, Franken u. Schwaben</i>	17
Figura 4 – Jahres-Bericht über die Königlich-Bayerische Lateinische Schule und den mit Ihr Verbundenen Real-Cursus zu Pirmasens in der Pfalz	18
Figura 5 – Comentário sobre Thomas Driendl, in <i>Allgemeine Zeitung</i>	19
Figura 6 – <i>Naturgeschichte der Pflanzen: in Bildern mit erläuterndem und belehrendem Texte für Schule und Haus</i>	20
Figura 7 – <i>Naturgeschichte der Pflanzen: in Bildern mit erläuterndem und belehrendem Texte für Schule und Haus</i>	21
Figuras 8 e 9 – <i>Naturgeschichte der Pflanzen: in Bildern mit erläuterndem und belehrendem Texte für Schule und Haus</i> , pranchas 7 e 8	22
Figura 10 – Ilustração do monumento em Kulm (Rússia). in <i>Amts- und Intelligenzblatt des Königlich Bayerischen Rheinkreises</i>	23
Figura 11 – Fotografia do monumento da Batalha de Kulm	23
Figuras 12 e 13 – Clérigo desconhecido, segunda metade do século XIX; e <i>Marie, rainha da Baviera com príncipes herdeiros</i> , 1850	24
Figuras 14 e 15 – <i>Santa Dorotea e Santa Maria</i>	25
Figura 16 – Livro de matrículas da Akademie der Bildenden Künste München entre 1841-1884	26
Figura 17 – <i>Professoren der Akademie der Bildenden Künste</i>	27
Figura 18 – Visto da Polícia do Porto	29
Figuras 19 e 20 – Passaporte de Thomas Driendl, Reino da Baviera, Império da Alemanha	29
Figuras 21 e 22 – Visto concedido a Thomas Driendl pela polícia do porto de Santos, 20/10/1881	30
Figura 23 – Cemitério de Maruí, Livro de óbitos, 1916	33
Figura 24 – Cemitério de Maruí, Livro de Óbitos, 1927	34
Figura 25 – Medalha: Exposição Geral da Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro, 1884	40
Figura 26 – <i>Pavilhão de Portugal</i> . 10 de agosto de 1908	42
Figura 27 – <i>Pavilhão de Portugal</i> . 10 de agosto de 1908	42
Figura 28 – <i>Cena de família nas Montanhas da Baviera</i>	44
Figura 29 – <i>Estudo de cena de família nas Montanhas da Baviera</i>	44
Figura 30 – <i>Menina com boneca</i>	46
Figura 31 – <i>Cena religiosa</i>	48

Figura 32 – <i>Estudo de Cena religiosa em um retábulo</i>	49
Figura 33 – <i>Retrato do Conselheiro Antonio Ferreira Vianna</i>	51
Figura 34 – <i>Vista da Baía do Rio de Janeiro</i>	52
Figura 35 – <i>Operário</i>	54
Figuras 36 e 37 – Etiquetas da CASA CLAUDINO RIBEIRO ALVES & C ^a ; Antiga Casa CAVALIER	54
Figura 38 – <i>Virgem Santíssima abençoando a família do Conselheiro</i>	55
Figura 39 – <i>Rio de Janeiro: Rua Direita e Capela Imperial</i>	57
Figura 40 – <i>Cerimônia de aclamação de Isabel como regente em 1887 no templo</i>	58
Figura 41 – Museu Sacro Franciscano	59
Figura 42 – <i>A Glorificação de São Francisco</i>	60
Figura 43 – Teto do altar-mor	61
Figura 44 – Capa do <i>Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência</i> , 1897	62
Figura 45 – <i>Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência: “Anexo N. 3 – Contractos”</i> , 1897	63
Figura 46 – <i>Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência: Contrato de Restauração</i>	63
Figura 47 – <i>Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência: Contrato de Restauração</i>	64
Figura 48 – <i>Igreja da Imaculada Conceição de Botafogo</i> , ca. 1897	65
Figura 49 – São Nobre	67
Figura 50 – São Nobre	68
Figura 51 – Salão Nobre	69
Figura 52 – Salão Nobre	69
Figura 53 – Salão Nobre	70
Figura 54 – Sala de Espetáculos	71
Figura 55 – Sala de Espetáculos	71
Figura 56 – Cartão postal: <i>Estação de Barcos de Niterói</i>	72
Figura 57 – Cartão postal: <i>Ponte Central de Niterói</i>	73
Figura 58 – Estação das barcas na Praça Araribóia, 1959	74
Figura 59 – Estação das barcas na Praça XV	75
Figura 60 – Estação das barcas na Praça XV	75
Figuras 61 e 62 – <i>O Palacete de Custódio Magalhães</i>	76
Figura 63 – Commercial Directory of Latin America	81

Figura 64 – Altar-mor de Thomas Georg Driendl	83
Figura 65 – Nossa Senhora das Mercês	83
Figura 66 – Altar-mor e as decorações parietais executadas por Thomas Driendl	85
Figura 67 – Nicho do altar-mor contendo as esculturas feitas pelo Instituto Artístico F. X. Rietzler	85
Figura 68 – Escultura na lateral do altar-mor	86
Figura 69 – Base com selo do fabricante	86
Figura 70 – Altar lateral fabricado por moradores da cidade em Mar de Espanha	87
Figura 71 – Detalhe do altar lateral fabricado por moradores da cidade em Mar de Espanha	88
Figura 72 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês	98
Figura 73 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês	98
Figura 74 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês	99
Figura 75 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês	99
Figura 76 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês	99
Figura 77 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 THOMAS GEORG DRIENDL (1849–1916).....	14
1.1 Biografia do artista.....	15
1.2 Recepção crítica de Thomas Georg Driendl.....	34
2 OS MÚLTIPLOS ESPAÇOS DE SUA CARREIRA ARTÍSTICA.....	39
2.1 Exposições e concursos no Rio de Janeiro.....	39
2.2 Produção em pintura de cavalete.....	43
2.2.1 <u>Cena de família nas Montanhas da Baviera</u>	43
2.2.2 <u>Menina com boneca</u>	45
2.2.3 <u>Cena religiosa</u>	47
2.2.4 <u>Retrato do Conselheiro Antônio Ferreira Vianna</u>	50
2.2.5 <u>Vista da Baía do Rio de Janeiro</u>	52
2.2.6 <u>Operário</u>	53
2.2.7 <u>A Virgem Santíssima abençoando a família do Conselheiro Vianna</u>	55
2.3 Produção decorativa e arquitetônica religiosa.....	56
2.3.1 <u>Igreja de Nossa Senhora do Monte Carmo (RJ)</u>	57
2.3.2 <u>Igreja de São Francisco da Penitência (RJ)</u>	59
2.3.3 <u>Basílica Imaculada Conceição (RJ)</u>	65
2.4 Encomendas decorativas e arquitetônicas.....	66
2.4.1 <u>A primeira decoração do salão de honra do Liceu Literário Português (RJ)</u>	66
2.4.2 <u>O salão nobre do Teatro Municipal João Caetano (Niterói)</u>	67
2.4.3 <u>O Caes Pharoux e a Companhia Cantareira</u>	72
2.4.4 <u>O palacete de Custódio Magalhães (RJ)</u>	76
3 VERSATILIDADE ARTÍSTICA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX.....	78
3.1 Mar de Espanha (MG): um estudo de caso.....	78
3.1.1 <u>O contrato de trabalho para a Igreja de Nossa Senhora das Mercês</u>	78
3.2 O altar-mor da igreja: diversidade e profusão da vida artística no século XIX.....	88
3.2.1 <u>Entre telas e decorações: a pintura de cavalete e a pintura parietal</u>	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS.....	94
ANEXO – Fotografias.....	98

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa apresenta um estudo da vida e carreira de Thomas Georg Driendl (1848-1916), com ênfase em sua formação e percurso profissional. Este estudo prioriza a análise de fontes primárias, descobertas durante o curso da pesquisa, oferecendo novas perspectivas sobre o tema em questão. O interesse por Driendl foi despertado inicialmente durante o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. O objetivo desse TCC era discutir aspectos da conservação e restauração com ênfase no século XIX, com especial atenção para Thomas Georg Driendl no período em que participou da intervenção no painel *A Glorificação de São Francisco*, da Igreja de São Francisco da Penitência (Museu Sacro Franciscano, Rio de Janeiro). A presente dissertação de Mestrado constitui uma nova e distinta etapa do trabalho iniciado ali.

Frente à ausência de informações detalhadas sobre Thomas Georg Driendl na historiografia existente, este estudo busca aprofundar-se em sua trajetória pessoal e profissional por meio de um conjunto de fontes primárias previamente não pesquisadas e exploradas. A dissertação situa Thomas Georg Driendl como uma figura ativa e influente nos campos das artes decorativas, da restauração e da arquitetura, especialmente de interiores. Dessa forma, o trabalho se dedicou a apresentar e catalogar sua obra em toda sua extensão. A análise das obras de Driendl visa preencher uma lacuna na historiografia da arte brasileira, contrapondo-se à prioridade dada à produção de pinturas de cavalete, principalmente para exposição em salões de belas-artes.

O objetivo é organizar a trajetória de Thomas Georg Driendl, detalhando sua vida e obras, procurando enfatizar sua produção nas áreas da arquitetura, decoração e produção religiosa. Além disso, busca-se analisar a recepção crítica de seus trabalhos, destacando aspectos de sua atuação artística pouco salientados pela historiografia. Utilizando fontes primárias e secundárias, este estudo objetiva reexaminar o contexto da prática artística no Brasil, com foco na região sudeste, durante o final do século XIX e o início do século XX, oferecendo uma perspectiva renovada.

É importante ressaltar que há uma escassez de pesquisas bibliográficas que abordem a carreira artística de Thomas Georg Driendl em toda sua diversidade. Em grande parte, ele é lembrado como um pintor de cavalete e professor substituto de Johann Georg Grimm (1846-1887), sendo sua carreira muitas vezes reduzida à categoria de pintor de paisagem alemão.

Contudo, as críticas de arte escritas em seu tempo destacam que Driendl teve uma carreira notável, abrangendo diferentes campos artísticos.

Críticos como Félix Ferreira e Gonzaga Duque confirmam a projeção do artista no século XIX, citando sua participação em exposições nacionais e sua contribuição para as práticas artísticas nos salões da época. Ao longo do século XX, com o desenvolvimento da historiografia da arte brasileira, os verbetes de artistas foram muitas vezes simplificados, encurtando a trajetória de alguns e adotando metodologias que priorizavam a apresentação de movimentos artísticos como o Grupo Grimm. No entanto, observa-se atualmente um movimento na história da arte brasileira que busca individualizar biografias e percursos artísticos, evidenciando a diversidade e complexidade dos artistas, obras e trajetórias que compõem esse panorama.

Autores como Carlos Maciel Levy e Maria Elizabete Santos Peixoto são referências fundamentais para compreender o percurso de Thomas Georg Driendl, fornecendo pistas desde a década de 1980 sobre a diversidade de atuação do artista. Ambos apresentam perspectivas que vão além do lugar comum do pintor estrangeiro viajante, explorando circuitos artísticos alternativos, como o decorativo e o religioso. Mais recentemente, pesquisadores como Márcia Valéria Teixeira Rosa têm contribuído para essa discussão. Em sua tese, Márcia Valéria se dedica a analisar a produção de retratos na Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária, explorando as dinâmicas entre artistas e comitentes¹. Seu estudo destaca o trabalho de Driendl nessa instituição, examinando como ele se relaciona com o contexto religioso e descobrindo a premiação do artista na Exposição Geral de Belas Artes em 1884. A autora se concentra em encomendas específicas de Driendl feitas para a Irmandade da Candelária, respaldando sua pesquisa em fontes primárias encontradas no arquivo da própria instituição, enquanto também incorpora as perspectivas dos críticos contemporâneos do artista. No âmbito mais geral da presença de artistas alemães no Brasil, as pesquisas recentes apontam também para novos caminhos. No livro recente *O olhar Germânico na Gênese do Brasil*², os autores conduzem uma pesquisa curatorial a partir da Coleção Geyer/Museu Imperial, abordando e problematizando questões essenciais para a compreensão das diversas produções artísticas no contexto alemão-brasileiro. O livro fornece uma análise minuciosa e esclarecedora sobre o papel dos artistas germânicos na formação visual e cultural do país.

¹ ROSA, Márcia Valéria Teixeira. *O acervo de pinturas de retratos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária: relações e reações entre artistas e encomendante*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/PPGAV. EBA/UFRJ, 2018. (Tese de Doutorado)

² FERREIRA JÚNIOR, Maurício Vicente; CARDOSO, Rafael (org). *O olhar germânico na gênese do Brasil: coleção Geyer – Museu Imperial*. 1ª ed. Petrópolis: Museu Imperial, 2022.

Para alcançar os objetivos delineados, esta pesquisa está estruturada em três capítulos que se fundamentam em uma análise abrangente de fontes primárias, oferecendo material sobre a vida e obra de Thomas Driendl. Além disso, recorre a fontes secundárias para proporcionar uma contextualização adequada e estabelecer um panorama detalhado das dinâmicas de recepção e de seu trabalho no Brasil.

O primeiro capítulo visa traçar um percurso biográfico da origem do artista na Alemanha até sua chegada e atuação no Brasil. Esse capítulo busca abranger aspectos familiares e profissionais, destacando elementos relevantes que possam contribuir para a compreensão de sua formação e justificar sua trajetória heterogênea no campo artístico brasileiro, além das motivações que o levaram a estabelecer-se no Brasil.

No segundo capítulo, propõe-se uma análise detalhada da trajetória profissional de Thomas Driendl. Sua participação em concursos e exposições é abordada, oferecendo um mapeamento de sua atuação artística. Além disso, o capítulo é dedicado a delinear um panorama de sua produção artística, que inclui pinturas de cavalete, pinturas decorativas em igrejas e projetos decorativos e arquitetônicos fora do contexto eclesiástico.

O terceiro capítulo representa o ponto culminante deste trabalho, apresentando elementos que proporcionam uma análise detalhada da trajetória artística de Thomas Driendl nos séculos XIX e XX com relação ao mercado de arte sacra. O destaque desse capítulo é a pesquisa de campo realizada na Igreja de Nossa Senhora das Mercês, localizada em Mar de Espanha, Minas Gerais. O estudo se baseia no contrato de trabalho estabelecido entre Thomas Driendl e a referida igreja, para explorar as relações entre comitente e artista, evidenciando a influência do artista no contexto sacro. Além disso, o capítulo busca iniciar uma discussão sobre pintura de cavalete e pintura decorativa, dois âmbitos distintos nos quais o artista construiu sua carreira no Brasil.

A análise do percurso de Driendl permitiu uma abordagem diversificada de sua produção e realizações artísticas. Foi possível examinar suas influências e sua adaptação ao contexto do mercado de arte brasileiro, proporcionando informações valiosas sobre o processo artístico. A pesquisa aponta que a trajetória de Thomas Georg Driendl, explorada e examinada neste estudo, ilustra a diversidade e complexidade do mundo das artes no Brasil de finais do século XIX e início do século XX. Sua carreira desafia a noção restrita do artista do século XIX vinculado aos salões de arte e à Academia Imperial de Belas Artes.

1 THOMAS GEORG DRIENDL (1849-1916)

No contexto da historiografia vigente, a carreira de Thomas Georg Driendl (1849-1916) é frequentemente simplificada. Em diversas ocasiões, o artista foi relegado a algumas menções como um colaborador ocasional de Johann Georg Grimm (1846-1887), cujas contribuições artísticas são consideradas de interesse secundário. Este status destaca a necessidade de uma investigação mais aprofundada sobre sua vida e obras, a fim de entender as razões de sua posição na história da arte.

Esta pesquisa revela uma faceta até então negligenciada da carreira de Driendl, destacando sua atuação significativa nos campos das artes decorativas, restauração e arquitetura. Sua influência nessas áreas se contrapõe às narrativas que o retratam como um artista menor ou o simplificam como pintor de cavalete. A importância de uma análise abrangente de sua obra, de modo a repensar as percepções convencionais sobre a contribuição dos artistas deste período para o cenário artístico, torna-se imperativa.

A lacuna na compreensão de Driendl como um praticante prolífico e influente é atribuída, em parte, a um viés intelectual que tende a valorizar certas formas de expressão artística em detrimento de outras. A preferência histórica pela pintura de cavalete, particularmente aquela destinada a exposições formais, obscureceu o reconhecimento da diversidade de práticas artísticas como as artes decorativas e religiosas, que desempenharam um papel significativo na vida e obra de Driendl.

Este capítulo busca delinear a biografia de Thomas Georg Driendl com base em fontes primárias e secundárias. Ao traçar sua trajetória desde suas origens familiares até sua formação acadêmico-profissional, busca-se contextualizar suas contribuições dentro do panorama artístico mais amplo.

A análise das fontes primárias neste trabalho revela detalhes essenciais sobre a vida pessoal e profissional de Driendl, oferecendo um valioso arcabouço para pensarmos suas motivações, influências e realizações artísticas. Ao examinar os documentos aqui apresentados, torna-se evidente que a narrativa convencional sobre Driendl requer uma revisão substancial para rerepresentar sua importância e contribuições para o cenário artístico brasileiro.

1.1 Biografia do artista

Figura 1 – Retrato fotográfico de Thomas Georg Driendl, década de 1910



Autor desconhecido. Dimensões desconhecidas. Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Thomas_Georg_Driendl#/media/Ficheiro:Portrait_of_Thomas_Georg_Driendl.jpg. Acesso em 01 fev. 2023

Thomas Georg Driendl era filho de Maria Anna Driendl (?-?) e Thomas Driendl (1805-1859). Para compreender sua trajetória, é fundamental começar pela carreira artística de seu pai, Thomas Driendl, responsável pela primeira formação do filho como artista. Litógrafo, desempenhou um papel significativo na monarquia bávara. À medida que novas técnicas, como o uso da prensa rotativa, surgiram a partir da década de 1840, a litografia evoluiu de maneira notável, expandindo-se para o campo da reprodução de imagens e desempenhando um papel crucial na imprensa e na produção de livros. A virada do século XIX presenciou o florescimento das artes gráficas no contexto brasileiro, evidenciado pelo surgimento de instituições como a Casa da Moeda e numerosas outras oficinas³.

No início do século XIX, a impressão de imagens acontecia a partir de matrizes fundidas em metal, entalhadas em madeira ou desenhadas na pedra. Para a realização desses processos, respectivamente, eram empregados os processos de gravura em metal, xilografia e litografia. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade descreve assim o processo da litografia:

[...] a matriz de litografia é plana e seu funcionamento baseia-se na repulsão que a água tem pela gordura e vice-versa. A pedra calcárea deve ser lisa e devidamente granida [...] Na sua técnica mais conhecida, o desenho é feito com um lápis gorduroso,

³ Lúcia Garcia, A Biblioteca Nacional como guardiã da memória gráfica brasileira, in: CARDOSO, Rafael. *Impresso no Brasil (1808 – 1930)*. Destaques da História Gráfica no Acervo da Biblioteca Nacional. Verso Brasil, 2009, p. 21.

o crayon ou lápis litográfico, ou então com uma tinta graxa aplicada a pincel ou caneta⁴.

No contexto do avanço técnico da litografia na Baviera, Thomas Driendl deixa um legado significativo, através de suas obras em litografia e cromolitografia. O frontispício de sua obra *Geschichte von Bayern und der zum Königreiche Bayern gehörigen Provinzen Rheinpfalz, Franken u. Schwaben* (Figura 2) ilustra a maestria técnica de Thomas Driendl e, também, sua visão pedagógica ao criar uma obra destinada ao público juvenil. Em 1853, por exemplo, ele editou uma história ilustrada da Baviera com 120 imagens que enriquecem o conteúdo histórico e demonstram a capacidade de Driendl em explorar os recursos visuais da litografia para cativar e educar os jovens leitores.

Além disso, a habilidade de Driendl em retratar figuras históricas é evidenciada pelo seu retrato de *Maximilian II, König von Bayern* na Figura 3 (Maximilian II, Rei da Baviera). Esta imagem, presente na mesma obra, exemplifica o domínio do artista sobre a técnica da litografia. Ao retratar o rei em pose e trajas majestáticos, Driendl contribui para a história visual da Baviera, franqueando as narrativas nacionais para o público leitor. Assim, suas obras refletem o avanço técnico da litografia na época e destacam seu papel como um contador de histórias visuais.

Figura 2 – Frontispício do livro *Geschichte von Bayern und der zum Königreiche Bayern gehörigen Provinzen Rheinpfalz, Franken u. Schwaben*



Thomas Driendl. Litografia sobre papel, dimensões desconhecidas. Munique: Bayerische Staatsbibliothek, 1853. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11122150?page=6,7>. Acesso em 12 fev. 2023.

⁴ Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930, in: CARDOSO, Rafael. *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 47.

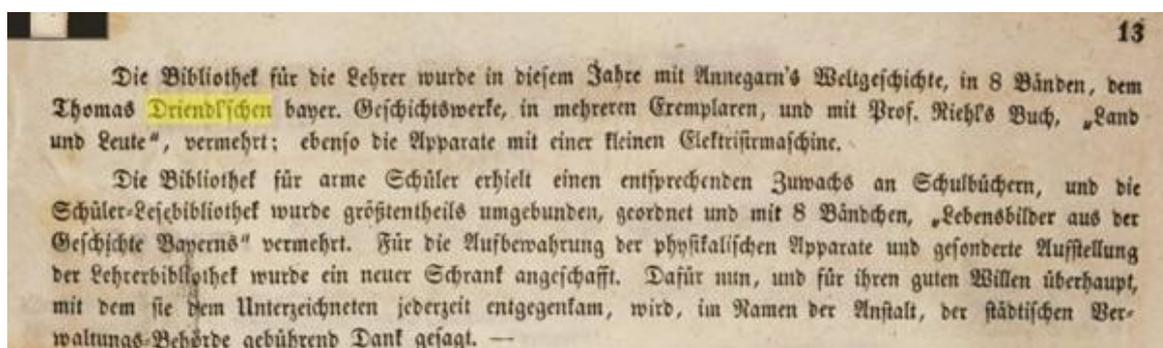
Figura 3 – *Maximilian II, König von Bayern, in Geschichte von Bayern und der zum Königreiche Bayern gehörigen Provinzen Rheinpfalz, Franken u. Schwaben.*



Thomas Driendl. Litografia sobre papel, dimensões desconhecidas. Acervo: Bayerische Staatsbibliothek. Munique, 1853. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11122150?page=6,7>. Acesso em: 12 fev. 2023.

A publicação de Thomas Driendl foi recebida de modo positivo pelos órgãos oficiais da monarquia, recepção evidenciada através do anúncio nos relatórios anuais do liceu e ginásio real. Estes documentos demonstram a relevância atribuída e o reconhecimento oficial de sua importância para o repertório escolar. Além disso, a descoberta de uma nota adicional em outro relatório escolar indica que a influência da obra de Driendl se estendeu para além das fronteiras do ensino formal, possivelmente alcançando um público mais amplo e diversificado. A Figura 4, neste estudo, ilustra que Driendl foi identificado como o autor das imagens encontradas na biblioteca digital. As evidências documentais destacam a aceitação da obra de Driendl como ferramenta educacional, além de seu impacto significativo no contexto cultural da época.

Figura 4 – Jahres-Bericht über die Königlich-Bayerische Lateinische Schule und den mit Ihr Verbundenen Real-Cursus zu Pirmasens in der Pfalz



Jahres-Bericht über die Königlich-Bayerische Lateinische Schule und den mit Ihr Verbundenen Real-Cursus zu Pirmasens in der Pfalz (Escola Latina Real da Baviera e seu Curso Real a ela associado). Acervo: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10343104?cq=%22thomas+driendl%22&p=1&lang=de>

Tradução do texto da foto:

A biblioteca para os professores foi enriquecida este ano com a *História Universal de [Joseph] Annegarn* em 8 volumes, com vários exemplares das obras sobre história da Baviera de Thomas Driendl, e com o livro do Professor Riehl, *Terra e povo*; assim como o aparelho com uma pequena máquina elétrica.

A biblioteca para alunos pobres recebeu um aumento correspondente de livros didáticos, e a biblioteca para os alunos foi em grande parte rearranjada, organizada e complementada com os 8 volumes de *Retratos de vida da História da Baviera*. Para a conservação dos equipamentos físicos e a exibição separada da biblioteca dos professores, um novo armário foi adquirido. Por isso, e por sua boa vontade em geral, demonstrada em todo momento ao abaixo assinado, expressa-se a devida gratidão em nome do estabelecimento, às autoridades administrativas estatais.

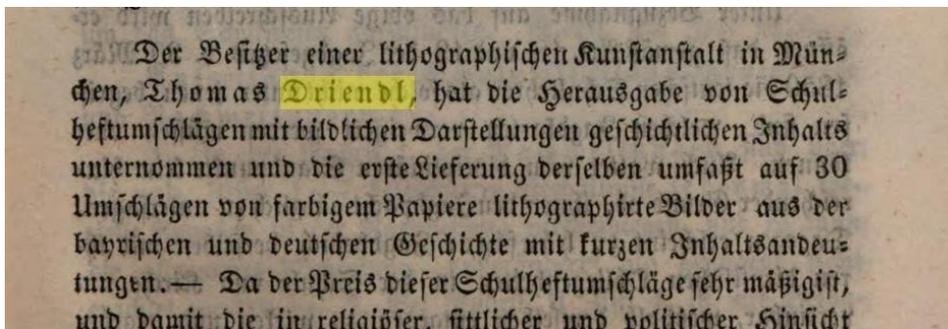
A publicação em análise revela que foram adquiridos oito exemplares do manual *História da Baviera* para a biblioteca destinada a professores e estudantes. Essa informação acrescenta mais uma camada de reconhecimento à obra de Driendl no meio educacional da época. Além disso, registros adicionais de elogios à obra do artista, como os encontrados no *Allgemeine Zeitung* (1856), ressaltam sua influência e impacto significativos no cenário cultural e educacional da Baviera durante o século XIX (Figura 5). Estas descobertas ampliam a compreensão do alcance e da recepção da obra de Driendl, destacando sua relevância no contexto histórico e cultural da região.

A tradução da nota que comenta o trabalho técnico do artista é apresentada na sequência e sua original encontra-se na Figura 5:

Munique, 5 de agosto (1856) – O método da litografia, praticado em grande escala por Thomas Driendl, com grande sucesso [...] sob o qual tive a oportunidade de relatar, recebeu, desde então, um reconhecimento muito encorajador para o artista, na medida em que foram concedidos retratos em tamanho real [...] Pelo que ouvi, Driendl já possui comentários semelhantes; mas seu método agora deve merecer o nome de impressão “delicada”, depois que ele teve sucesso completo em suas metodologias e técnicas, alcançando-o com o uso de placas de zinco relativamente finas, que

permitem uma manipulação mais fácil durante a impressão, ao contrário das pedras litográficas, que estão sujeitas a rachaduras; elas não oferecem a perspectiva de uma boa produção muito menos custosa de tais pinturas⁵.

Figura 5 – Comentário sobre Thomas Driendl, in *Allgemeine Zeitung*.



Johann Friedrich von Cotta. Acervo: Bayerische Staatsbibliothek. München, 1856, p. 10-12.
Disponível em: <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10504406?cq=%22thomas+driendl%22 & p= 1 & lang=de> Acesso em 12 fev. 2023.

Nesse mesmo período, o artista expandiu seu catálogo de obras com a publicação de outro livro intitulado *Naturgeschichte der Pflanzen* (História natural das plantas), lançado em Munique no ano de 1858 (Figura 6). Destinado ao público infantil, o livro tinha como propósito apresentar aos leitores os espécimes botânicos das diversas regiões da Baviera por meio de imagens acompanhadas de descrições didáticas. Vale ressaltar que tanto *História da Baviera* quanto *História natural das plantas* foram concebidos com um viés lúdico e educativo, no qual o artista manipulou os elementos iconográficos da capa transmitindo o conteúdo visual dos livros para o público leitor. Nesse contexto, Driendl empregou a técnica da litografia como uma ferramenta para disseminar conhecimento entre as instituições educativas do país. Além disso, é importante observar que *História das plantas* faz uso da cromolitografia, técnica que, conforme Marzio, foi concebida em 1837 pelo francês Godefroy Engelmann que consiste

[...] em uma impressão litográfica colorida na qual a imagem se compõe por pelo menos três cores. Cada uma delas é aplicada no impresso por uma pedra diferente. Ao contrário da litografia entintada, em que a segunda e a terceira cores distribuem matizes sobre a primeira impressão, as de uma cromolitoconstituem a figura em si. A cromolitografia é, portanto, uma técnica muito complexa que requer um registro perfeito e um sofisticado entendimento da cor⁶.

⁵ *Jahres-Bericht über das Königliche Lyceum und Gymnasium und über die Königl. Lateinische Schule zu Aschaffenburg im Regierungsbezirke Unterfranken und Aschaffenburg*, 5 ago. 1856, p. 13.

⁶ MARZIO, Peter C. *The democratic art: chromolithography 1840-1900, pictures for a 19th century America*. Boston: David R. Godine Publisher, 1979, p. 9 [tradução nossa].

Figura 6 – *Naturgeschichte der Pflanzen*: in Bildern mit erläuterndem und belehrendem Texte für Schule und Haus



Thomas Driendl. Frontispício em cromolitografia sobre papel, dimensões desconhecidas. Munique, 1858. Acervo: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV02017733> Acesso em 12 fev. 2023.

Figura 7 – *Naturgeschichte der Pflanzen*: in Bildern mit erläuterndem und belehrendem Texte für Schule und Haus.



Thomas Driendl. Capa em Litografia sobre papel, dimensões desconhecidas. Munique, 1858. Acervo: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV020177333>. Acesso em 12 fev. 2023.

Figuras 8 e 9 – *Naturgeschichte der Pflanzen*: in Bildern mit erläuterndem und belehrendem Texte für Schule und Haus, pranchas 7 e 8



Thomas Driendl. Cromolitografia sobre papel, dimensões desconhecidas. Munique, 1858. Acervo: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV020177333>. Acesso em: 12 fev. 2023.

Thomas Driendl também realizou outros trabalhos para além dos livros didáticos, executando litografias em vários gêneros com temática histórica, retratística, religiosa e científica, dentre as quais foram encontrados livros de botânica e zoológica. Dentro da temática histórica, destaca-se a publicação no *Amts-und Intelligenzblatt des Königlich Bayerischen Rheinkreises* (Jornal Oficial Real do Reino da Baviera), em 1837, que divulgava a inauguração de um monumento em Kulm, na Rússia. A ilustração de Thomas Driendl (Figura 10) apresenta a união entre Rússia, Prússia e Áustria, países que participaram da Batalha de Kulm em 1813 contra a França, durante a Guerra da Sexta Coalizão.

No centro da imagem, apresentam-se o imperador da Rússia Nikolai I, o príncipe da Prússia Friedrich Wilhelm III e o imperador da Áustria Ferdinand I. Os três personagens estão apertando as mãos e posicionados em um palanque, apresentando um cenário de comemoração, envoltos por uma multidão assistindo à celebração. Além disso, destacam-se ao lado dos governantes figuras da nobreza e do clero. Ao fundo, nota-se o monumento inaugurado.

Figura 10 – Ilustração do monumento em Kulm (Rússia). in *Amts- und Intelligenzblatt des Königlich Bayerischen Rheinkreises*.



Thomas Driendl. Litografia sobre papel, dimensões desconhecidas. Munique, 1837. Acervo: Bayerische Staatsbibliothek.

Figura 11 – Fotografia do monumento da Batalha de Kulm.



Autor desconhecido. Kulm, Rússia, s.d, dimensões desconhecidas. Alamy – Battle of Kulm Stock Photos and Images.

Thomas Driendl transitava habilmente entre diferentes gêneros artísticos, expressando

sua versatilidade em capturar temas diversos. No âmbito retratístico, Driendl se destacou, como acima mencionado, por representar figuras históricas e membros da realeza bávara, além da construção de cenas históricas, como evidenciado na obra *Monumento da Batalha de Kulm* (Rússia), uma encomenda do monarca austríaco, aliado da Rússia. O detalhamento da obra ressalta sua dedicação à narrativa histórica e à representação de personagens e eventos. Além disso, sua habilidade em retratar membros da família real da Baviera ilustra a função do artista no ambiente da corte.

Ainda em relação ao âmbito da temática retratística, a presente pesquisa identificou diversos retratos em litografia atribuídos ao artista. Estes incluem representações de membros proeminentes da família real da Baviera e de figuras de destaque no contexto religioso, bem como imagens iconográficas de santos, como nas Figuras 14 e 15. O trabalho de retratística é um item interessante para mencionar uma das influências transmitidas por Thomas Driendl a Thomas Georg Driendl, por estarem presentes, posteriormente, na vida acadêmica e artística do filho.

Figuras 12 e 13 – Clérigo desconhecido, segunda metade do século XIX; e *Marie, rainha da Baviera com príncipes herdeiros*, 1850



Thomas Driendl. Litografia sobre papel, 28,8 x 2,07 cm e 28 x 22 cm. Acervo: Bayerische Staatsbibliothek, Historischer Verein von Oberbayern. Disponível em: <https://www.bavarikon.de/search?lang=de&terms=%22thomas+driendl%22&sort=&rows=10>. Acesso em 12 fev. 2023.

Figuras 14 e 15 – *Santa Dorotea e Santa Maria*.



Thomas Driendl. Acervo: Deutsche Digitale Bibliothek. Cromolitografia sobre papel, 14,2 x 9,4 cm. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/searchresults?query=thomas+driendl&thumbnail-filter=on&isThumbnailFiltered=true>. Acesso em 12 fev. 2023.

Seguindo os passos do pai, Thomas Georg Driendl se inscreveu na Academia Real de Belas Artes de Munique (*Königliche Akademie der Bildenden Künste München*), logo após o período da Guerra Franco-Prussiana. Durante esse episódio histórico, Driendl conheceu Johann Georg Grimm (1846-1887), um encontro raro que gerou várias hipóteses na historiografia da arte sobre a relação entre os dois⁷. Embora o foco desta pesquisa seja situar a obra de Driendl de forma independente de seu conterrâneo mais conhecido, é importante destacar que a amizade entre eles teve implicações significativas para o desenvolvimento artístico de Driendl. Segundo a historiografia, particularmente a pesquisa de Maria Elisabete Santos Peixoto⁸, Driendl e Grimm se conheceram como soldados durante a Guerra Franco-Prussiana em 1871, o que marca um ponto de virada em suas trajetórias. Grimm, já formado em Munique, iniciou seu itinerário de viagens logo após o conflito, enquanto Driendl, em maio de 1873, optou por se matricular na Academia de Belas Artes, na classe de antiguidades.

Essa experiência da guerra parece ter desempenhado um papel crucial no destino artístico de Driendl, oferecendo-lhe uma oportunidade para abandonar um contexto de destruição e encontrar no ambiente artístico uma forma de reconstrução pessoal e profissional. Grimm pode ter sido uma referência importante nesse processo, ainda que seus caminhos

⁷ Alguns autores elucidam a relação entre os dois artistas, como Maria Elisabete Santos Peixoto em seu livro *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX* (1989), Carlos Roberto Maciel Levy em *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX* (1980) e Vanda Arantes do Valle em *Pintura Brasileira do século XIX – Museu Mariano Procópio* (2002).

⁸ PEIXOTO, M. E. S. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1989.

artísticos subsequentes tenham sido distintos⁹. Driendl adquiriu uma bagagem sólida de cultura intelectual e visual em sua formação, mas a experiência compartilhada da guerra com Grimm não pode ser desprezada ao analisar a escolha de Driendl por uma vida dedicada à arte. Essa vivência pessoal teve, sem dúvida, uma influência significativa na definição de seu futuro como artista, orientando-o para além dos traumas do conflito e em direção à construção de sua identidade artística no cenário europeu e, posteriormente, brasileiro.

Figura 16 – Livro de matrículas da Akademie der Bildenden Künste München entre 1841-1884.

Zahl	Name	Geburtsort & Alter	Alter	Kunstfach	Tag				Bemerkungen
					der Aufnahme	der Aufnahme	der Aufnahme	der Aufnahme	
2871	Burmister	mit 18 Jahren / 1870	23	Malerei	1870	1	1870		
2872	Trall	mit 18 Jahren / 1870	24	Malerei	1870	1	1870		
2873	Gachowski	mit 18 Jahren / 1870	19	Malerei	1870	1	1870		
2874	Dalen	mit 18 Jahren / 1870	25	Malerei	1870	1	1870		
2875	Driendl	mit 18 Jahren / 1870	25	Malerei	1870	1	1870		
2876	Eichner	mit 18 Jahren / 1870	15	Malerei	1870	1	1870		
2877	Ekenas	mit 18 Jahren / 1870	20	Malerei	1870	1	1870		
2878	Eliasch	mit 18 Jahren / 1870	25	Malerei	1870	1	1870		
2879	Fripp	mit 18 Jahren / 1870	19	Malerei	1870	1	1870		
2880	Gaisa	mit 18 Jahren / 1870	16	Malerei	1870	1	1870		

Fonte: Matrikelbücher. Acervo: Digitale Bibliothek. (Thomas Georg Driendl aparece na quinta linha com inscrição de número 02875, em 1 de maio de 1873).

As informações contidas nas colunas acima e no próprio site da instituição fornecem um panorama detalhado do período em que Thomas Georg Driendl esteve matriculado na

⁹ Para melhor compreensão da trajetória do artista, sugere-se visitar as seguintes referências:

MARQUESE, Rafael de Bivar. A paisagem da cafeicultura na crise da escravidão: as pinturas de Nicolau Facchinetti e Georg Grimm. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, fev. 2007, pp. 55-76. Universidade de São Paulo, Brasil.

LEVY, C. R. M. *Johann Georg Grimm e as fazendas de café*. Separata da publicação: Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense. Tomo 10. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC, Instituto Cultural Cidade Viva e Instituto Light. Rio de Janeiro, 2010.

VALLE, Arthur. A maneira especial que define a minha arte: pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes e a cena artística de Munique em fins do Oitocentos. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 13, p. 109-144, 2010.

Academia. Com 25 anos de idade, Driendl ingressou na instituição, registrando-se como católico e de nacionalidade alemã, e Munique como seu local de origem. Embora estes detalhes estejam disponíveis, outros campos, como os nomes dos pais, residência, data de término do curso e observações, permanecem em branco, deixando lacunas na compreensão completa de sua trajetória acadêmica.

Durante os anos em que Driendl esteve matriculado na Academia, estima-se que entre 1873 e 1880/1881, a instituição ofereceu uma série de disciplinas ministradas pelos professores listados na tabela abaixo (Figura 17). Essas disciplinas, essenciais para a formação artística dos alunos, forneciam a base para o desenvolvimento de suas habilidades e conhecimentos. Embora não se saiba os detalhes específicos das disciplinas cursadas por Driendl, a apresentação dessas informações auxilia o entendimento do ambiente artístico em que ele esteve imerso durante seu período de estudo e joga luz sobre sua posterior contribuição e readequação no Brasil.

Figura 17 – *Professoren der Akademie der Bildenden Künste.*

1873-1882	Neureuther, Gottfried von	1811-1887	architektonische Stillehre,	nebenamtlich und unentgeltlich, im Hauptamt neu eingerichtet
1875-1893	Müller, Andreas	1831-1901	religiöse Malerei	
1875-1895	Lindenschmit d. J., Wilhelm von	1829-1895	Historienmalerei , Komponierklasse	Nachfolge Wilhelm von Kaulbach
1878-1883	Max, Gabriel von	1840-1915	Historienmalerei , religiöse Stoffe	
1878-1910	Löfftz, Ludwig von	1845-1910	Maltechnik, Malerei, Komponierklasse	seit 1874 Hilfslehrer
1878-1910	Defregger, Franz von	1835-1921	Historienmalerei , Komponierklasse	seit 1871 Hilfslehrer bei Piloty
1880-1882	Gabl, Alois	1845-1893	Malerei	seit 1878 Hilfslehrer

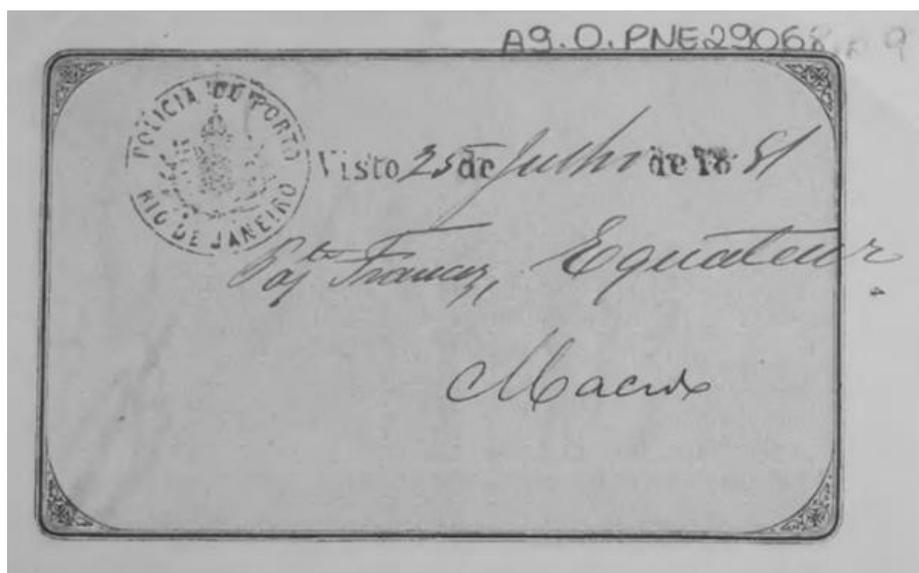
Fonte: Akademie der Bildenden Künste. Disponível em: <https://www.adbk.de/de/akademie/archiv-historisches/personallisten.html>. Acesso em 12 fev. 2023.

Entre as disciplinas, Driendl teve acesso à estilística arquitetônica, pintura religiosa, pintura histórica, aula de composição, temas religiosos e técnicas de pintura. Esses estudos ajudam a dimensionar a posterior atuação do artista nas encomendas que executou no Brasil.

A chegada de Driendl ao Brasil em 25 de junho de 1881, a bordo do paquete *Équateur*, é um marco importante em sua trajetória. A documentação disponível, incluindo o visto emitido em seu nome pela polícia do porto do Rio de Janeiro (Figura 18), oferece pistas sobre as circunstâncias que podem ter motivado sua vinda para o país. Embora as razões exatas por trás de sua migração permaneçam obscuras, especula-se que Driendl tenha sido atraído pelas

oportunidades oferecidas no florescente cenário artístico e cultural do Brasil à época, especialmente no campo da arte sacra, um nicho de mercado em expansão no país. A formação acadêmica de Driendl na Alemanha coincidiu com uma redução na demanda por arte religiosa, algo que ele testemunhou de perto através da produção de seu pai. No entanto, sua vinda ao Brasil também deve ser contextualizada dentro das mudanças políticas na Baviera no período pós-unificação alemã, após a proclamação do imperador da Alemanha em 1871. A Baviera, embora preservada como reino, passou a ocupar uma posição subordinada, especialmente sob o impacto da campanha anticatólica promovida por Bismarck, conhecida como *Kulturkampf*. Esse movimento político afetou profundamente a política bávara, gerando tensões que se acentuaram durante o reinado de Ludwig II, que foi afastado do poder em 1886 em circunstâncias controversas e morreu pouco tempo depois. Essa instabilidade política, embora paradoxalmente acompanhada por um período de intensa produção artística, criou um ambiente de incerteza nos projetos artísticos da Baviera. Em meio a essa instabilidade e à crescente demanda por arte sacra no Brasil, Driendl encontrou um espaço propício para sua produção iconográfica, contribuindo significativamente para o cenário artístico brasileiro. Sua naturalização em 1888 reforça o vínculo estabelecido com o país e evidencia sua adaptação nesse novo contexto.

A análise dessas circunstâncias abre diferentes hipóteses sobre os fatores que podem ter levado Driendl a tomar a decisão de iniciar uma nova fase de sua vida e carreira no Brasil. É possível que Driendl tenha sido motivado pelos cenários religioso e político no seu país de origem, o que o levou a buscar novas experiências e oportunidades de desenvolvimento artístico, sobretudo no Rio de Janeiro. Nesse sentido, é importante enfatizar que Driendl sedimentou sua trajetória artística fora dos Salões de Belas Artes, embora tenha participado de alguns deles. Seus diversos ofícios o levaram a atuar em espaços de igrejas, cidades de província e encomendas particulares, tudo isso para além do Grupo Grimm, do qual participou de modo apenas circunstancial, conforme será detalhado no capítulo 2.



Rio de Janeiro, 25 de junho de 1881. Pacote Francez Equateur. Fonte: Arquivo Nacional. Fundo: *Série interior – Nacionalidades* (1,1,16) (A9).

Figuras 19 e 20 – Passaporte de Thomas Driendl, Reino da Baviera, Império da Alemanha



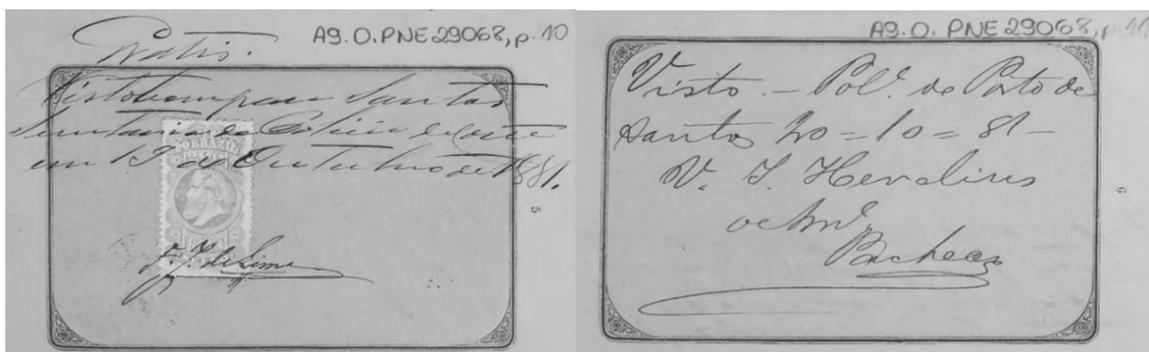
Fonte: Arquivo Nacional. Fundo: *Série interior – Nacionalidades* (IJJ6) (A9). Seção/Série: Processos de naturalização.

O passaporte de Driendl, emitido pelo Reino da Baviera e carimbado pela Diretoria

de polícia da Baviera (Figuras 19 e 20), traz as seguintes informações sobre a aparência do artista:

Descrição do proprietário: “Idade: nascido 1849; Estatura: média; Cabelos: avermelhados; Olhos: azuis; Formato do rosto: oval; Marcas especiais: nenhuma”.

Figuras 21 e 22 – Visto concedido a Thomaz Driendl pela polícia do porto de Santos, 20/10/1881.



Fonte: Processo de Naturalização de Thomaz Driendl, 20/09/1888. Arquivo Nacional. Fundo: *Série interior – Nacionalidades* (IJJ6) (A9). Seção/Série: Processos de naturalização.

No passaporte também consta sua profissão. Pouco após sua chegada, Driendl se inseriu no meio artístico brasileiro, incluindo exposições que serão detalhadas no segundo capítulo deste trabalho. Depois de sete anos de residência no país, Driendl solicitou, em 1888, a naturalização brasileira. O requerimento de seu advogado atesta:

Thomaz Driendl, natural da Baviera, Imperio da Allemanha, pintor, solteiro, [...] achando-se nas condições em que o Governo Imperial consede carta de naturalização aos estrangeiros em vista de Decreto Nº 1,950 de 12 de Julho de 1871. Juntã os documentos para prova do alegado. Assim espera ser-lhe concedido esta graça e juramento. Rio, 8 de setembro de 1888.¹⁰

Especula-se que Driendl tenha residido inicialmente em São Paulo, na Rua Direita, n. 1, e posteriormente no Rio de Janeiro, na Rua Senador Cassiano, n. 39, em Santa Teresa. Somente por volta de 1884 ele e o artista Johann Georg Grimm (1846 – 1887) se mudaram para a Rua Boa Viagem, n. 11, no bairro de São Domingos, em Niterói. França Júnior escreveu no jornal *O Paiz* a respeito dessa última residência:

[...] Driendl mora na Boa Viagem em uma modesta casinha cercada de flores. Quando subia a ladeira, em cujo cimo destaca-se a casa no fundo sombrio do arvoredo, pungia-me a alma o espinho nas mais saudosas recordações. A viagem de Grimm, o meu bom

¹⁰ Arquivo Nacional. Título: Processo de Naturalização de Thomaz Driendl, 20/09/1888. Fundo: *Série interior – Nacionalidades* (IJJ6) (A9). Seção/Série: Processos de naturalização.

mestre, com a sua longa barba louira e os seus olhos azuis cheios de bondade, povoava aqueles sítios. Grimm morava com Driendl. Naquela casinha travei relações com os dois artistas, que viviam sempre brigando e sempre amigos, em companhia de um feroz bulldog e de um macaco, que era a alegria do lar [...]¹¹.

A Rua da Boa Viagem ficava no bairro de São Domingos, em Niterói. De acordo com Maria Cristina Bezerra, que pesquisou os imigrantes alemães e britânicos em Niterói durante os oitocentos, “São Domingos foi povoado inicialmente por brasileiros. Todavia, no decorrer da segunda metade do século XIX, esta região também abrigou uma pequena população de estrangeiros, dentre os quais os britânicos e alemães”¹².

Driendl construiu sua carreira profissional em Niterói e no Rio de Janeiro. Era pintor parietal e de cavalete, decorador, arquiteto e restaurador¹³. Grande parte de sua atuação foi autônoma ou como procurador-geral no Instituto Artístico Franz Xavier Rietzler, empresa que evidenciou os trabalhos do artista com arte sacra, incluindo decoração e arquitetura¹⁴. A imagem distintiva do Instituto Artístico se desdobrava através de sua representação visual: um anjo alado, sobreposto aos emblemas da Paixão, transportando os instrumentos das artes modernas. Ainda de acordo com Santos¹⁵, o Instituto Artístico oferecia obras de arte sacra, abrangendo os campos da escultura, pintura e arquitetura. Sob a liderança de Rietzler e seu representante sul-americano Thomas Georg Driendl, a instituição se firmava como uma referência nas três especialidades, abraçando materiais diversos, desde madeira e mármore até metais como bronze e zinco.

Thomas Driendl casou-se com Analeta Driendl (1865-1927) em Niterói, onde construíram sua vida familiar. O casal teve cinco filhos: Cecília, Maria de Lourdes, José Maria, Laura e Thomas Driendl Filho. A família era católica e frequentava a Catedral São João Batista (Niterói). De acordo com o jornal *O Fluminense* (RJ), Cecília e suas tias foram secretárias e tesoureiras da igreja¹⁶. O mesmo jornal anunciou a admissão de Laura Driendl ao Liceu no

¹¹ ECHOS Fluminenses. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 05 mar. 1888, p.2.

¹² BEZERRA, M. C.; RIBEIRO, T. R. M. Paisagem, meio ambiente e história: o bairro de Boa Viagem no passado e no presente, in: *Caderno de resumos dos trabalhos da IX SEMEXT – Semana de Extensão UFF*, 2004, Niterói, 2004, p. 57.

¹³ O conceito e a prática da restauração com relação à Thomas Georg Driendl serão discutidos no capítulo 2.

¹⁴ De acordo com informações do professor Magno Francisco de Jesus Santos, o Instituto Artístico F. X. Rietzler emerge no Brasil Imperial, sob a égide do escultor alemão Franz Xaver Rietzler, onde Driendl operava como o principal representante do Instituto de Pintura Religiosa de Munique para a América do Sul. No capítulo 3, é explanado que este estabelecimento introduziu uma abordagem inovadora no comércio de objetos de culto divino no sudeste, anunciando sua presença por meio de propagandas já em 1881. SANTOS, Magno Francisco de Jesus. Os factos para apadrinhar a arte: Thomas Georg Driendl e as pinturas da Matriz Basílica de Aparecida. *Revista Tempo* (UFF), v. 24, n. 2, 2018, mai./ago. pp. 253-279.

¹⁵ *idem*

¹⁶ UNEDITORIAES. *O Fluminense* (RJ). 09 jul. 1906. p. 2. Cecília participou da administração na igreja entre os anos de 1900-1909 e 1910-1919.

primeiro ano¹⁷. Em 1914, ela foi nomeada como professora adjunta de escolas complementares do Estado¹⁸.

Cecília e Thomas Driendl Filho seguiram carreiras congêneres às atividades do pai. Ela era pintora e atuou como assistente decoradora dele. Também, participou da Exposição Industrial e de Bellas Artes em Niterói, parte do programa de comemoração do centenário da cidade, em 1919, expondo uma aquarela¹⁹. O filho foi arquiteto e anunciava seus serviços nos jornais durante a década de 1910: “Thomaz Driendl Filho – Architecto e constructor. Caixa postal 184 – Rio”²⁰. Com relação aos outros filhos, não foram encontradas menções de carreira.

Maria de Lourdes foi batizada em 1902: “Baptizados – Na matriz de S. João Baptista foram effectuados os seguintes: Maria de Lourdes, filha de Thomaz Driendl e Anacleta Driendl; foram padrinhos Jorge Driendl e Cecília Driendl”²¹. No arquivo da Cúria Metropolitana de Niterói²², foi possível identificar seu registro de batismo no Livro de Batizados (24) 1902-1904, página 15:

nº155 – Maria de Lourdes – aos dezessete de maio de 1902, batizei solenemente nesta matriz de São João Batista de Nictheroy, Maria de Lourdes, nascida 18 de outubro do ano proximo passado, filha legitima de Thomaz Driendl e Anacleta Driendl, alemaes, neta paterna de Thomas Driendl e de Anna Driendl, sendo padrinho Jorge Driendl e Cecila Driendl. Para constar fiz esse assento que assino. O pároco Augusto Leão.

Thomas Driendl filho, pai de Maria José, a batizou em 1917, um ano depois da morte de Thomas Georg Driendl: “Baptizados – Na cathedral desta cidade, durante a semana finda foram realizados os seguintes: [...] Maria José, filha do Dr. Thomaz Driendl; foram padrinhos José Maria Driendl e D. Adelia Gomes Angelim [...]”²³.

No jornal *O Fluminense* (RJ), há uma nota de falecimento (1927) da esposa Anacleta Driendl. Desta nota, é possível compreender que, na década de 1920, o casal Driendl já tinha netos:

Anacleta Driendl (viuva Thomaz Driendl) – Seus filhos, noras e netos participam aos seus parentes e pessoas de suas relações, o seu falecimento occorrido hontem, e convidam para o enterro que se realizará hoje, às 4 horas da tarde, sahindo o feretro

¹⁷ NOTAS Sociaes. *O Fluminense* (RJ). 22 fev. 1906. p. 2

¹⁸ DIVERSAS. *O Fluminense* (RJ). 03 mai. 1914. p. 2.

¹⁹ A EXPOSIÇÃO Industrial e de Bellas Artes – Notas diversas. *O Fluminense* (RJ). 09 ago. 1919. p. 2.

²⁰ ÚLTIMA Hora. *A Noite* (RJ). Quinta-feira, 03 fev. 1916. p. 3.

²¹ NOTAS Sociaes. *O Fluminense* (RJ). Domingo, 18 mai. 1902. p. 2.

²² No mesmo arquivo, foram consultados os seguintes Livros de Batismos: nº 16: abril 1889 até março 1890; nº 17: março 1890 até novembro 1891 e nº 18: novembro 1891 até março 1893. Não foram encontradas ocorrências de batismo dos outros filhos e filhas.

²³ NOTAS Sociaes. *O Fluminense* (RJ). Segunda-feira, 18 jun. 1917. p. 2.

da rua da Boa Viagem 119, para o cemitério de Maruhy²⁴.

O falecimento de Thomas Georg Driendl foi amplamente divulgado nos jornais em 1916. Na grande maioria desses, o artista é lembrado como arquiteto: “O enterro do architecto Driendl – No cemiterio de Maruhy, em Nictheroy, foi hoje sepultado o architecto Thomaz Driendl, residente ha longos annos no bairro de S. Domingos. Muitas foram as pessoas que compareceram ao seu enterramento”²⁵. Foram encontrados no arquivo do Cemitério de Maruí os livros de óbitos documentando a morte do artista em 1916 e de sua esposa Anacleta Driendl em 1927. Ambos os livros confirmam que o casal está sepultado na quadra F, nº 917.

As Figuras 23 e 24 comprovam a data de falecimento do artista e, além disso, denotam que Thomas Georg Driendl criou sua vida como brasileiro quando se estabelece na cidade onde viveu, trabalhou como artista, construiu sua vida e faleceu.

Figura 23 – Cemitério de Maruí, Livro de óbitos, 1916.

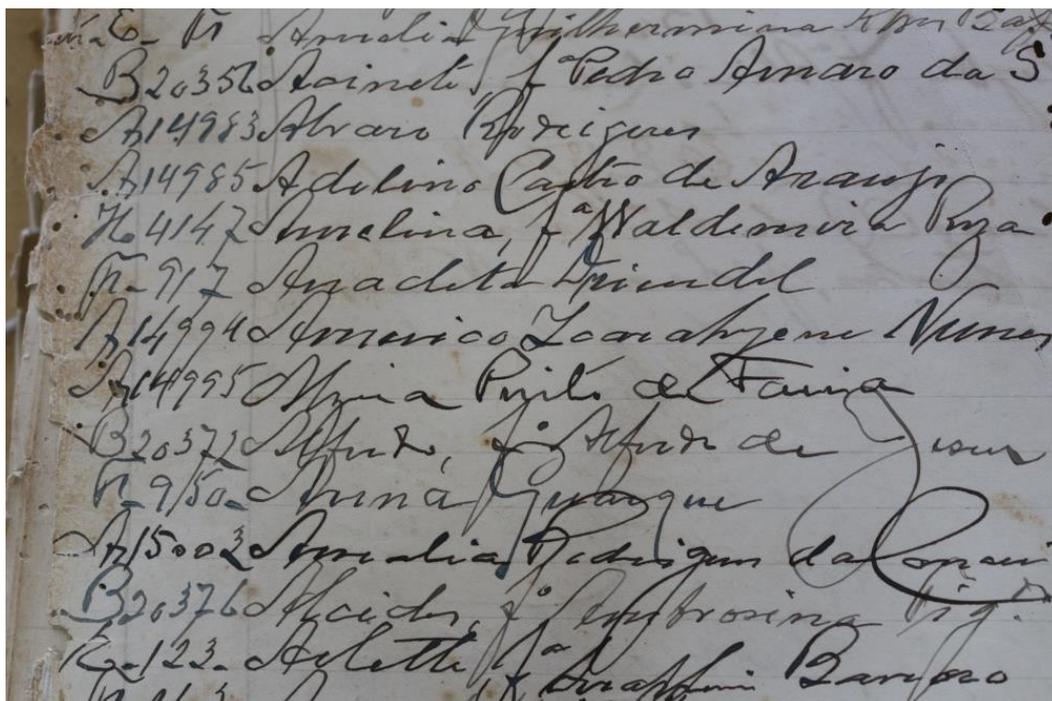
QUADRA	NUMERO	NOMES
F 6	2044	Caciano, f. de Maria Ovidia dos Santos
S	3136	Thomaz Cantuaria.
F	917	Thomaz Driendl.
F	6	Facito da Silva Matosia.
F 6	2111	Andrzejko, f. de M. C. de Mattos.
S	3532	Urbano Teixeira Quintanilha.
S	3534	Theodora Maria de Corneição
S	3555	Chiago Pereira dos Santos.
F	722	Vargino da Silva Matosia.
S	3449	Theophilo Luiz de Oliveira.

O nome Thomaz Driendl está inscrito na terceira linha. Fonte: Arquivo do Cemitério de Maruí, 2022. Foto da autora.

Figura 24 – Cemitério de Maruí, Livro de Óbitos, 1927.

²⁴ ANUNCIOS. *O Fluminense* (RJ). Sexta-feira, 21 out. 1927. p. 2.

²⁵ DRIENDL, Thomaz. *O Fluminense* (RJ). Terça Feira, 08 fev. 1918. p. 3.



O nome Anacleta Driendl está inscrito na quinta linha. Fonte: Arquivo do Cemitério de Maruí, 2022. Foto da autora.

1.2 Recepção crítica de Thomas Georg Driendl

Este capítulo desempenha um papel crucial ao estabelecer uma narrativa coerente sobre Thomas Georg Driendl, oferecendo uma revisão historiográfica de sua posição muitas vezes subestimada na cena artística brasileira dos séculos XIX e XX. Ao explorar sua biografia e investigar as circunstâncias que moldaram sua trajetória, busca-se complementar lacunas e corrigir repetições historiográficas, destacando a importância do artista imigrante para o panorama cultural do Brasil à época.

Nesse sentido, o presente tópico aborda a recepção artística de Thomas Georg Driendl, preparando o terreno para uma análise mais detalhada de seu trabalho. O próximo capítulo irá se dedicar a esclarecer e analisar o escopo completo de sua atuação como pintor de cavalete, arquiteto, decorador e restaurador, expandindo nossa compreensão de sua relevância e influência no contexto artístico brasileiro dos séculos XIX e XX.

A carreira de Driendl foi frequentemente associada à influência de Johann Georg Grimm e ao Grupo Grimm, o que, em grande parte, ofuscou sua própria trajetória na historiografia. Mesmo sendo um pintor que expôs em Salões de Belas Artes, Driendl permaneceu em grande parte marginalizado pela historiografia da arte. Suas contribuições multifacetadas como pintor parietal, decorativo e religioso foram negligenciadas. No entanto, é importante ressaltar que seus trabalhos foram amplamente reconhecidos durante sua vida e documentados em jornais de

renome, tanto no Rio de Janeiro quanto em Niterói, São Paulo e Minas Gerais, destacando a apreciação contínua de sua versatilidade artística.

Entre os críticos do século XIX, tanto Félix Ferreira (1841-1898) quanto Gonzaga Duque (1863-1991) registraram a participação de Thomas Georg Driendl na primeira exposição realizada pelo Liceu de Artes e Ofícios em 1882. Na ocasião, Driendl apresentou projetos decorativos na seção de arquitetura, além de exibir cinco quadros na seção de pinturas, incluindo estudos e obras de gênero, conforme relata Ferreira²⁶. Os desenhos de Driendl na seção de arquitetura abrangiam tanto aspectos decorativos quanto religiosos, abarcando modelos de cálices, propostas para leques e um projeto de decoração para um hotel, como descrito por Félix Ferreira²⁷.

Gonzaga Duque descreve Driendl como um “forte”, adjetivo que utiliza para apresentar alguns trabalhos de cavalete: a tela *Cena de família nas montanhas da Baviera*, exposto em 1882 e, em 1884, um retrato de Antônio Ferreira Vianna. Bem impressionado, comenta: “O pincel não vacilou, passou de uma só vez na télia, seguro e rápido. A côr é severa e ao mesmo tempo brilhante”. A crítica de Gonzaga Duque detalha o gosto pelas cores fortes, traços e linhas diversificadas. Acrescenta ainda que “suas pinceladas são sinceras e francas [...]”²⁸. O crítico constrói sua avaliação com base nos critérios da pintura de cavalete, enfatizando a importância das cores e dos relevos nas obras de Driendl, particularmente no retrato de Ferreira Vianna apresentado no Salão.

A abordagem do autor limitou-se à pintura de cavalete, deixando de reconhecer sua contribuição nas artes decorativas, embora seja importante destacar que Gonzaga Duque foi um dos raros críticos de sua época que demonstrou interesse por esse campo específico. O autor não menciona a pintura de paisagem com relação a Thomas Georg Driendl, nem o relaciona como membro do Grupo Grimm.

Em sua época, Driendl foi objeto de diversas críticas artísticas em jornais do Rio de Janeiro, Niterói, São Paulo e Minas Gerais. O *Jornal do Commercio* (RJ), periódico que possui mais ocorrências do artista, elogia sua prática artística na pintura de cavalete e sua excelência artística em diversos momentos. Em 1898, registrou o seguinte:

Thomaz Driendl, que aqui reside ha annos e aqui forma familia, é uma das mais robustas organisações artisticas, que o Rio tem visto. Discipulo da Escola de Munich e do grande pintor Willem Dietz, a sua arte não tem segredos para elle, e a par de uma technica solida e superior, tem un grande talento creador e sabe dar expressão as suas

²⁶ FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. 2ª ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012, p. 117.

²⁷ FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. 2ª ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012, p. 118.

²⁸ DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *A arte brasileira. Arte: Ensaios e Documentos*. 1ª ed. 1995, pp. 167 e 168.

composições. Na Europa pintou diversos quadros, dos quaes alguns de assuntos do seculo XVIII se achão no museo de Munich; entre nos pouco tem pintado, mas o que tem feito revela superioridade do seu pincel. Artista de aptidões variadas, tem o cunho de seu talento gravado em algumas obras de architectura e decoração, e na sua magistral restauração da pintura do teto da Igreja de S. Francisco da Penitência²⁹.

Na *Revista do Brasil* (SP), Thomas Driendl foi lembrado como um estrangeiro que deu ao Brasil uma preciosa colaboração artística, sendo destacado principalmente como pintor: “era muito apreciado como retratista, pela sua faculdade de produzir a feição espiritual dos seus modelos”, mas também como arquiteto e escultor: “[...] alguns prédios do Rio, foram construídos sob sua direção. Não lhe era estranha a escultura, tendo trabalhado por algum tempo na Faculdade de Medicina como modelador de cera de peças anatômicas”³⁰. Além dessas contribuições, é importante ressaltar que, conforme descrito por Laudelino Freire, Driendl foi discípulo de Willem Dietz, ou mais precisamente Wilhelm von Dietz (1839-1907), um renomado pintor e professor da Academia de Belas Artes de Munique. Dietz, nascido em Beirute e professor em Munique a partir de 1870, foi conhecido por suas obras de gênero que exploravam a expressão popular, em contraste com o foco na arte sacra de muitos de seus contemporâneos, incluindo o pai de Driendl. Esse aspecto da formação de Driendl, sob a orientação de Diez, sugere que seu interesse artístico ia além da arte sacra e incluía uma forte inclinação para a pintura de costumes, como evidencia sua obra *Cena de família nas montanhas da Baviera*. Tal influência pode ter desempenhado um papel significativo em sua adaptação ao cenário artístico brasileiro, permitindo-lhe desenvolver uma prática diversificada que abrangia não apenas a pintura religiosa, mas também a arquitetura, escultura e a retratística.

No periódico *O Mequetrefe* (RJ), em artigo sobre a morte do rei da Baviera, em 1886, o autor, que assina Eloy, manifesta sua admiração pelo rei por ter convertido a Baviera em uma capital da Alemanha artística. Nesse contexto, menciona Driendl como decorador, acrescentando detalhes interessantes sobre o passado de Driendl na Baviera:

Thomaz Driendl, o distincto pintor bavaro que temos a fortuna de hospedar, ainda ha dias mostrou-me uma grande collecção de photographias, representando os aposentos e os jardins do palacio do rei suicida, os seus quadros, as suas estatuas, os seus bronzes, os seus bibelots artisticos. Uma das photographias representava um opulento carro-trenó, para cuja execução concorreram muitos artistas, e, entre estes, o proprio Driendl, a quem coube a decoração de uma das portinholas. O rei da Baviera foi um collecionador intelligente e apaixonado de maravilhas artisticas³¹.

²⁹ NOTAS SOBRE ARTE, *Jornal do Commercio* (RJ), 1898, p. 2.

³⁰ Belas Artes, *Revista do Brasil*, São Paulo, ano I, fev. 1916, n. 2, p. 205-206.

³¹ A propósito do rei da Baviera. *O Mequetrefe* (RJ), 20 jun. 1886, p. 6.

O artista também foi mencionado em jornais que divulgavam seus trabalhos em decoração, arquitetura ou pintura, como na *Gazeta de Notícias* (RJ), onde seu nome aparece no contexto da inauguração do Teatro de Santa Thereza, atual Teatro Municipal João Caetano: “[...] Esse espectáculo de inauguração é em benefício do quadro commemorativo da lei de 13 de maio, que está sendo pintado pelo habil artista Thomaz Driendl”³². Após sua morte em 1916, as menções ao nome de Driendl escassearam. O artista só foi retomado pela historiografia mais de meio século depois. Entre este período, pode-se destacar apenas a autobiografia de Antônio Parreiras, *História de um pintor contada por ele mesmo* (1881-1936), na qual relata suas relações e convivências entre os artistas do Grupo Grimm, comentando a postura de Driendl: “Esse era encarnado, como dizem que o diabo é. Andava sempre à disparada. Parecia constantemente zangado. Era um bom pintor, e foi um bom artista!”³³

Mário Barata, ao escrever em 1975 o livro *Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro*, menciona Driendl e seu trabalho de restauração da pintura de forro, localizada na nave principal da igreja. O autor condena a presença de cores frias na pintura, às quais Driendl “seria inclinado [...], dentro da tradição geral neoclássica e dos nazarenos e acadêmicos do oitocentos alemão”³⁴.

Em 1980, Carlos Roberto Maciel Levy publicou *O grupo Grimm*. O autor elabora comentários sobre os artistas participantes, mencionando Driendl: “[...] Thomas Driendl, que participou do grupo como amigo inseparável e substituto de Grimm, sempre se colocou em plano superior aos demais, que via e tratava como simples aprendizes”³⁵.

Maciel Levy também descreve a singular participação de Driendl no segmento de pintura religiosa, diferente dos outros integrantes do grupo³⁶:

Driendl jamais se interessou por acompanhar de perto os passos de Grimm e seus alunos, tendo sido sempre mais bem sucedido do que seus colegas em termos de reconhecimento público na época, salvo no que concerne às atividades de Grimm como professor. Sua importância terá sido a de haver possuído a melhor habilitação quanto as técnicas de pintura, como características intrinsecamente semelhantes às que Grimm praticava, tendo, porém, sido elas alocadas a um propósito diferente, a pintura religiosa.

³² *Gazeta de notícias*, Sexta-feira, 07 jun. 1889, p. 2.

³³ PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. 3ª ed. Niterói, R: Niterói Livros, 1999, p. 51.

³⁴ BARATA, Mario. *Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Agir, 1975, p. 39.

³⁵ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980, p. 39.

³⁶ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980, p. 40.

A autora Maria Elizabete Santos Peixoto sistematiza, em seu livro *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*, informações sobre quinze artistas alemães no Brasil, dentre eles, artistas do Grupo Grimm e Thomas Georg Driendl. Apresenta Johann Georg Grimm e posteriormente, Driendl, onde o percurso desenvolvido pelo artista é pontuado no pequeno capítulo a ele dedicado. A autora não posiciona o artista como acompanhante ou ajudante de Grimm, mas procura enfatizar seus trabalhos profissionais de decoração, pintura e arquitetura até a data de sua morte em 1916³⁷.

Ao longo da história da arte brasileira, Thomas Georg Driendl surge como um personagem frequentemente relegado ao segundo plano, obscurecido pela figura de Johann Georg Grimm. No entanto, sua presença e contribuição para o cenário artístico do país não devem ser subestimadas. Por meio de uma abordagem histórico-biográfica, este capítulo buscou lançar luz sobre a vida e obra de Driendl, analisando os fatores que contribuíram para a sua posição secundária na historiografia brasileira. Além disso, é imperativo considerar o contexto de imigração que envolveu o artista, fornecendo uma lente adicional para compreender sua trajetória.

Driendl emerge como um artista multifacetado, ativo e influente em diversos campos de trabalho, indo além da produção de pinturas de cavalete para se destacar nas artes decorativas, restauração e arquitetura, especialmente de interiores³⁸. A extensa obra de Driendl será apresentada e analisada no próximo capítulo, demonstrando sua versatilidade e impacto duradouro no cenário artístico brasileiro do século XIX.

A análise das obras de Driendl revela sua habilidade técnica e criativa, elucidando uma lacuna persistente na historiografia da arte brasileira. O viés intelectual que tende a privilegiar certas formas de expressão artística, em detrimento de outras, precisa ser confrontado, evidenciando a importância de considerar a produção em artes decorativas e religiosas como parte integrante do panorama artístico nacional.

³⁷ PEIXOTO, M. E. S. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1989, p. 190.

³⁸ De todo modo, chegou ao Brasil como representante do Instituto de Pintura Religiosa de Franz Xaver Rietzler. Magno Santos, em seu artigo amplamente conhecido e já citado neste trabalho, situa bem a história desse instituto, que garantiu a inserção de Driendl nos circuitos artísticos brasileiros a partir do comércio de obras de arte. A arte religiosa católica foi mais uma oportunidade comercial do que uma vocação. SANTOS, Magno Francisco de Jesus. Os factos para apadrinhar a arte: Thomas Georg Driendl e as pinturas da Matriz Basílica de Aparecida. *Revista Tempo* (UFF), v. 24, n. 2, 2018, mai./ago., pp. 253-279.

2 OS MÚLTIPLOS ESPAÇOS DE SUA CARREIRA ARTÍSTICA

Thomas Driendl, apesar de sua ativa participação nos campos das artes decorativas, restauração e arquitetura, particularmente em projetos de interiores, carece de consideração abrangente na historiografia da arte brasileira. É imperativo a investigação e apresentação de sua obra para uma compreensão mais completa de suas contribuições artísticas. Além disso, a análise dos contratos de trabalhos encontrados nesta pesquisa oferece dados valiosos sobre as condições reais de produção artística em sua época.

O objetivo deste capítulo, portanto, é esclarecer a contribuição artística de Thomas Georg Driendl, expandindo seu escopo de atuação e contemplando seu trabalho não apenas como pintor de cavalete, mas também como arquiteto, decorador e restaurador. Essa diversidade de habilidades ressalta a importância de uma abordagem abrangente para compreender a obra de Driendl, que vai além da categorização como pintor.

2.1 Exposições e concursos no Rio de Janeiro

Em 1882, menos de um ano após sua chegada ao Brasil, Thomas Georg Driendl participou da primeira exposição promovida pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, sediada no Liceu de Artes e Ofícios (RJ). Conforme relatado pelo *Jornal do Commercio*, Driendl apresentou “alguns bonitos estudos de cabeça e uma scena de familia nas montanhas da Baviera, que é um primor colorido”. A seção “Gazetinha” também publicou uma crítica anônima, onde comenta os estudos do artista:

Thomas Driendl, tens cabeça!
Que bellas cabeças traças!
Embora não te pareça, Thomaz Driendl, tens cabeça!
Um pintor alli! Hom’essa! Ora graças ás cabeças!
Thomaz Driendl, tens cabeça!
Que bellas cabeças traças!³⁹

Na exposição, Driendl também apresentou trabalhos na seção dedicada à arquitetura, na qual exibiu um projeto decorativo em sépia concebido para um hotel. Este projeto recebeu elogios, afirmando que a “perspectiva é perfeita”⁴⁰. O jornal destacou o nome de Driendl ao

³⁹ A GAZETINHA na exposição – XVI. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 02 abr. 1882, p. 2.

⁴⁰ GAZETINHA – Exposição de Bellas Artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 mar. 1882, p. 1.

lado de outros eminentes artistas como João Baptista Castagneto, Abigail de Andrade e Jorge Grimm. Félix Ferreira também menciona Driendl como um desenhista de “apurado gosto”, citando que o artista expôs modelos para cálices e para leques, “delicadamente trabalhado” e um projeto de decoração para um hotel, revelando, segundo Ferreira, “um bom artista consumado no gênero, dotado de bom gosto e de sobriedade no modo de ornamentar”⁴¹.

Em 1884, Thomas Driendl participou da Exposição Geral de Belas Artes na qual foi premiado com uma pequena medalha de ouro⁴². De acordo com Félix Ferreira, Driendl apresentou um retrato de Ferreira Vianna, intitulado *Retrato do Conselheiro Ferreira Vianna*:

O quadro do Sr. Thomaz Driendl, retrato (?) do eminente parlamentar o Sr. Dr. Ferreira Vianna, que previamente merecera os mais entusiásticos louvores de uma parte da imprensa diária, admitida no ateliê do artista a ter o antegosto de admirá-la, figura, na verdade, na grande galeria, com muito brilhantismo. É uma obra de mestre, vê-se logo, e de mestre que sabe manejar o lapis tão bem quanto o pincel, o que a nem todos acontece. Com o desenho, é um trabalho distinto; como efeito de perspectiva, é magnífico⁴³.

Figura 25 – *Medalha*: Exposição Geral da Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro, 1884.



Autor desconhecido. No reverso da medalha, representação de D. Pedro II e, no averso, inscrição com o nome do artista “Thomaz Driendl – 1884”. Cunhagem, dimensões desconhecidas. Coin Library Principal, 2023.

O início do século XX no Brasil foi marcado por uma série de reformas urbanas que visavam modernizar as principais cidades, especialmente o Rio de Janeiro, consolidando a capital como um centro cosmopolita. Nesse contexto, o projeto de abertura da Avenida Central representou um marco do ideário de progresso, em que o governo buscava transformar a paisagem urbana e promover a estética europeia nos edifícios. A fim de concretizar essa visão,

⁴¹ FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. 2ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 118.

⁴² Este prêmio é citado na literatura acadêmica referente à Exposição Geral de Belas Artes em 1884, porém não haviam sido encontradas imagens da medalha. Em fevereiro de 2023, o prêmio recebido por Driendl foi localizado no site de leilões *Coin Library Principal*, disponível para venda, mas sem outras informações.

⁴³ FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. 2ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2012, pp. 230 e 231.

o então ministro Lauro Müller organizou, em 1904, um concurso de fachadas que reuniu diversos artistas e arquitetos, com o intuito de selecionar projetos que melhor expressassem essa modernização. Entre os participantes estava Thomas Georg Driendl, cuja trajetória já vinha sendo construída com relevância no cenário artístico brasileiro.

Duas décadas após sua primeira exposição, Driendl participou do concurso de fachadas para a Avenida Central. Um júri⁴⁴ composto por representantes de diversos setores sociais reuniu-se em uma das galerias na Escola Nacional de Belas Artes a fim de avaliar as propostas:

O concurso de fachadas para a nova avenida, realizado pela Comissão Construtora da Avenida Central, em 1904, expressou o objetivo de solapar e substituir a aparência antiga e tradicional da região, composta de sobrados com telhados de barro, por uma mais cosmopolita, formada por vários estilos arquitetônicos⁴⁵.

De acordo com a revista *Renascença*, Thomas Georg Driendl conquistou o terceiro lugar no concurso, ganhando um diploma de reconhecimento artístico e 2 mil réis. Na listagem de homenageados, Driendl integra um seleto grupo identificado pela revista como o “movimento de renascimento artístico” nacional⁴⁶.

Quatro anos depois, em 1908, Driendl participou da Exposição Nacional Comemorativa do 1º Centenário da Abertura dos Portos, para a qual concebeu em estilo manuelino o projeto para o pavilhão de artes portuguesas. A decoração desse pavilhão foi executada por Jorge Collaço, artista que também contribuiu com trabalhos de decoração em azulejo para o Liceu Literário Português, no Rio de Janeiro. A notícia foi divulgada no jornal *O Paiz*:

O projecto do pavilhão de artes portuguesas é do architecto e pintor Thomaz Driendl, que o traçou dentro dos recursos fixados para a construcção. A decoração está sendo feita por Jorge Collaço, representante artistico de Portugal na exposição. Embora seja este de origem, projecto e execução diversos do pavilhão manuelino, tem na fachada a indicação “Anexo” pela ligação natural entre a exposição que vai conter e a que tem de ser feita no palacio posto a disposição de Portugal pelo governo brasileiro⁴⁷.

⁴⁴ Pereira Passos (prefeito municipal em 1904), Saldanha da Gama (diretor da Escola Politécnica em 1904), Aarão Reis (representante do clube de Engenharia), Jorge Lossio (representante do Instituto Policlínico), Feijó Junior (diretor da Escola de Medicina em 1904), Oswaldo Cruz (diretor da saúde pública em 1904), Ismael da Rocha (representante da Academia de Medicina), Rodolfo Bernadelli (diretor da Escola de Belas Artes em 1904) e Paulo de Frontin.

⁴⁵ ZAGARI-CARDOSO, Sandra. *Avenida Central: arquitetura e tecnologia no início do século XX*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRJ. 2008, p. 44.

⁴⁶ CONCURSO DE FACHADAS para a Avenida Central. *Renascença*. Rio de Janeiro, ed. 02, fev. 1904, pp. 66-68.

⁴⁷ EXPOSIÇÃO NACIONAL. *O Paiz*. Sábado, 04 jul. 1908, p. 3.

Figura 26 – *Pavilhão de Portugal*. 10 de agosto de 1908.



Augusto Malta. Coleção Miguel Calmon du Pin e Almeida (MC), Museu Histórico Nacional. Disponível em: <https://atom-mhn.museus.gov.br/index.php/6-40-045-760-pavilhao-de-portugal>. Acesso em 25 ago. 2023.

Figura 27 – *Pavilhão de Portugal*. 10 de agosto de 1908.



Augusto Malta. Coleção Miguel Calmon du Pin e Almeida (MC), Museu Histórico Nacional. Disponível em: <https://atom-mhn.museus.gov.br/index.php/6-40-045-760-pavilhao-de-portugal>. Acesso em 25 ago. 2023.

A partir de sua participação em diversas exposições nacionais e concursos internacionais é possível compreender a notável versatilidade de Driendl como artista, desdobrando-se em projetos arquitetônicos. Lamentavelmente, muitos destes trabalhos não sobreviveram ao tempo ou não foram amplamente divulgados posteriormente. Um exemplo emblemático aqui citado é o pavilhão manuelino, que foi demolido. As fotografias desse pavilhão ilustram a abertura do artista para diferentes linguagens e estilos. Ademais, Driendl colaborava com artistas de outras especialidades, como Jorge Collaço.

2.2 Produção em pinturas de cavalete

A pintura de cavalete desempenha um papel essencial, embora não exclusivo, na carreira artística de Thomas Driendl. Neste contexto, é relevante destacar e agrupar dois gêneros particularmente significativos em suas encomendas: os retratos e os temas religiosos. As telas citadas neste trabalho evidenciam que Driendl se dedicou ainda a outros gêneros de pintura, embora com menor frequência.

2.2.1 *Cena de família nas Montanhas da Baviera*

Na historiografia, a pintura *Cena de família nas Montanhas da Baviera* desempenhou um papel fundamental na caracterização de Driendl como pintor de cavalete. Apresentada pela primeira vez em 1882 no Liceu de Artes e Ofícios, *Cena de família nas Montanhas da Baviera* recebeu diversas críticas positivas nos jornais e na Academia Imperial de Belas Artes. De acordo com Maria Elizabeth Santos Peixoto, o quadro foi criado em Munique no ano de 1878 e posteriormente trazido pelo próprio artista para o Brasil. Ele se destaca como uma das poucas obras comumente mencionadas pelos críticos, jornais da época e em pesquisas posteriores.

A pintura mostra a cena cotidiana de uma família camponesa reunida em um cômodo. O pai toca flauta direcionando o som para a mãe e a criança, que aparenta estar contente com a música. O panorama desse cômodo revela detalhes particulares de indumentária e mobiliário, características da Baviera, além de uma cruz na parede, a mesa posta e até mesmo o cabrito dentro da dependência, participando da cena.

O catálogo online da Pinacoteca de São Paulo disponibiliza uma reprodução do estudo em sépia do quadro. Esse estudo revela a meticulosidade do artista em explorar e aprimorar sua composição ao longo do tempo, permitindo uma visão mais profunda do processo por trás da obra. Essa valiosa adição ao acervo documenta os estágios intermediários de sua evolução, enriquecendo nossa compreensão da visão artística de Driendl. Ela nos mostra a riqueza de detalhes planejados pelo artista e suas escolhas com relação à disposição das figuras e objetos. As semelhanças são evidentes, mas as diferenças ilustram a complexidade de transpor o tema do desenho para a pintura.

Figura 28 – *Cena de família nas Montanhas da Baviera*



Thomas Georg Driendl. 1884. Óleo sobre tela. 480 x 319 cm Fonte: Maria Elizabeth Santos Peixoto, *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*, p. 190.

Figura 29 – *Estudo de cena de família nas Montanhas da Baviera*



Thomas Georg Driendl. Sépia e grafite sobre papel, 14 x 9 cm. Acervo Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?ns=216000&id=15100&Lang=PO>. Acesso em 20 ago. 2023.

Cena de família nas Montanhas da Baviera também participou de uma exposição coletiva na casa de Wilde. Como aponta Maria Antonia Couto⁴⁸, no circuito expositivo de galerias particulares circulavam obras dos artistas que se destacavam nas exposições da Academia Imperial de Belas Artes. Essas exposições frequentemente apresentavam paisagens, pinturas de gênero e retratos ao público antes de serem entregues a comitentes ou irmandades, destacando a importância desses eventos como uma vitrine para a apreciação artística e o comércio de obras de arte.

No salão do Sr. de Wilde, que está franqueado ao público, acham-se representados os Srs. Driendl na sua famosa tela. Uma cena da Baviera, e George Grimm em seus severos estudos de pedras, e os Srs. Castagneto, Teixeira, Vasquez, Caron, Ribeiro, Peres, Villaça, e outros que honram a nossa moderna geração de artistas.⁴⁹

2.2.2 Menina com boneca

O retrato *Menina com boneca* foi anunciado no jornal *O Paiz*. Segundo o jornal, a pintura representa a filha do Dr. Ferreira de Araújo e ganhou valor pela maestria técnica empregada na captura da expressão retratada⁵⁰.

Pintar uma cara que se parece não é o problema do retratista a óleo; a grande dificuldade é a expressão – que só é obtida por pinceis de mestres e essa encontra-se ali de um modo felicíssimo. O artista foi minucioso em tudo e conseguiu um conjunto de suave harmonia o de sorprendente efeito⁵¹.

⁴⁸ SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm. Acesso em 15 jul. 2023.

⁴⁹ *idem*

⁵⁰ O quadro foi leiloadado em 2020 pela Tinoco Gallery, no Rio de Janeiro.

⁵¹ SALÃO DE WILDE. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 24 nov. 1885, p. 2.

Figura 30 – *Menina com boneca*

Thomas Georg Driendl. 1885. Óleo sobre tela. 109 x 69cm. Tinoco Gallery Leilões. Disponível em: <https://www.tinocogalleryleiloes.com.br/peca.asp?Id=6780778>. Acesso em: 08 ago. 2023.

Esta citação ilustra que Driendl era reconhecido por sua habilidade artística. O colunista aproveita para descrever a tela de forma a elogiar o resultado:

Nos detalhes notam-se as meias tintas do rosto, o movimento dos lábios que se entreabrem em sorriso infantil, os olhos vivos e os cabelos soltos, leves, verdadeiros. Na roupagem e no pannejamento reconhece-se o cuidado e acabamento de um estudo do natural, sem durezas nas dobras nem exagerações nas sombras⁵².

O centro da composição *Menina com boneca* apresenta uma criança que é retratada com uma expressão de interesse e alegria, direcionando seu olhar para fora do quadro, possivelmente interagindo com alguém. Ela está sentada, segurando sua boneca, o que sugere um momento de intimidade e brincadeira. A minuciosidade na representação da figura é notável, demonstrando a habilidade técnica do artista em capturar a textura e os ornamentos do vestuário da menina. Desde suas pulseiras até os delicados laços e rendas de seu vestido, cada elemento é meticulosamente detalhado, conferindo verossimilhança à composição.

Ao concentrar-se nos detalhes da personagem principal, Driendl parece priorizar a representação da inocência e da delicadeza da infância. Esta escolha estilística coloca em

⁵² SALÃO DE WILDE. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 24 nov. 1885, p. 2.

destaque a figura da menina e sua interação com a boneca, afirmando o mundo infantil burguês idealizado à época. O comitente conserva a memória de sua filha e adquire status pela encomenda.

Além de anunciar a pintura, a notícia de *O Paiz* também faz referência à exposição da obra *Menina com boneca* no Salão de Wilde, galeria particular que tinha o propósito de destacar artistas nacionais e estrangeiros por meio de exposições e do funcionamento de um *atelier* artístico⁵³. Esta informação é relevante, pois indica que Driendl participou de diversos espaços, para além da Academia Imperial de Belas Artes, comumente privilegiada pela historiografia como meio de legitimação para os artistas do século XIX.

2.2.3 Cena religiosa

A obra *Cena religiosa* é significativa na trajetória de Driendl, pois exemplifica a relação do artista com a produção de arte religiosa e a demanda por encomendas sacras. Esse nicho de mercado incluía retratos encomendados por irmandades no Rio de Janeiro, como a da Igreja de Nossa Senhora da Candelária, na qual o principal retratado de *Cena religiosa*, Antônio Ferreira Viana, desempenhava papel administrativo. De acordo com Márcia Valéria, o artista recebeu algumas encomendas da Irmandade da Candelária: “Antonio Ferreira Vianna, em 1885; Antonio Ferreira da Silva, em 1887 e um terceiro, executado em 1888, cuja ficha catalográfica do IPHAN foi registrada sem título”⁵⁴.

⁵³ SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm>. Acesso em 15 jul. 2023.

⁵⁴ ROSA, Márcia Valéria Teixeira. *O acervo de pinturas de retratos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária: relações e reações entre artistas e encomendante*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGAV. EBA/UFRJ, 2018, p. 170. (Tese de Doutorado)

Figura 31 – *Cena religiosa*

Thomas Georg Driendl. 1888. Óleo sobre tela, 268,8 x 172,8 cm. Fonte: Maria Elizabeth Santos Peixoto, *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*, p. 191.

Esta última obra é um quadro comemorativo dos serviços prestados ao Imperial Hospital dos Lázaros por Antonio Ferreira Vianna, quando era irmão benemérito vice-provedor, em 27 de maio de 1888, “coincidindo com o dia em que a Igreja celebra o mistério da Santíssima Trindade”⁵⁵. Esta obra, assim como *Cenas de família nas Montanhas da Baviera*, consta de uma catalogação presente na coleção “Antônio Ferreira Viana” no Museu Histórico Nacional (RJ), doada pelo neto do conselheiro.

A obra *Cena religiosa* mostra o Conselheiro Antonio Vianna distribuindo pequenas cruzes aos fiéis. É uma obra que destaca a figura central do Conselheiro e oferece uma visão detalhada das diferentes condições sociais e expressões de devoção dos pedintes retratados. Nota-se inscrições no canto superior direito do quadro, incluindo uma data⁵⁶. A disposição dos

⁵⁵ _____. *Inventário Coleção Antonio Ferreira Viana (FV)*. Museu Histórico Nacional. Instituto Brasileiro de Museus – Divisão de Arquivo Histórico, p. 26.

⁵⁶ Não foi possível analisar o quadro presencialmente. Por falta de imagens em alta qualidade, a inscrição na tela não ficou clara para pesquisa.

fiéis realça a estatura de Antônio Vianna, dando ênfase ao seu rosto e sua postura de quem distribui benesses aos necessitados.

A narrativa de *Cena religiosa* é centrada na figura do Conselheiro Antonio Vianna. Ele é retratado como liderança religiosa e administrativa, um homem de caridade. A caracterização e posturas dos pedintes são elementos significativos. Os fiéis são pintados em diferentes posições e expressões, desprovidos de uma caracterização particular, de modo a coletivizar os indivíduos. Nesse sentido, Ferreira Vianna se destaca no centro da imagem, com seu semblante bem representado, sua estatura em relação aos demais, marcando o desequilíbrio nas relações de poder entre os retratados. Essa representação revela a construção de uma sujeição dos fiéis, denotando diferenças nas condições sociais – nota-se a presença de diversas etnias no quadro que se submetem a figura do Conselheiro, desempenhando o papel de auxiliador social.

Figura 32 – *Estudo de Cena religiosa em um retábulo*



Thomas Georg Driendl. 1888. Técnica mista sobre papel pergaminho, dimensões desconhecidas. Coleção Antônio Ferreira Viana (FV), MHN. Fotografia da autora. 2023.

Em outra representação, item peculiar no acervo do Museu Histórico Nacional, a mesma composição aparece situada sobre um retábulo bem detalhado. Executado em papel

pergaminho, Driendl empregou uma variedade de técnicas como guache, grafite e bico-de-pena, para retratar com precisão os detalhes distintivos do entablamento e o planejamento do retábulo montado para a inauguração do quadro. O pano verde sugere o momento em que o quadro acaba de ser descortinado. Dentre os diversos elementos presentes no desenho, merece destaque especial uma imagem esculpida de São Lázaro à esquerda da pintura. O óculo na parte superior do retábulo representa uma igreja inserida em uma paisagem. Os demais elementos presentes formam um conjunto arquitetônico e decorativo, o que demonstra a habilidade do artista em conceber essas estruturas de maneira harmoniosa e sugere ainda que Driendl concebia a pintura de cavalete como parte de um conjunto de práticas mais amplo.

2.2.4 Retrato do Conselheiro Antônio Ferreira Vianna

Os retratos pintados por Thomas Driendl receberam elogios críticos, principalmente por sua habilidade em representar as expressões dos retratados em suas telas. O *Retrato do Conselheiro Antônio Ferreira Vianna* fez parte de uma série de obras expostas, incluindo a *Cena de família nas Montanhas da Baviera*, que participaram do Salão de Wilde e da Exposição Geral da Academia de Belas Artes em 1884. No entanto, é importante ressaltar que tanto *Cena religiosa* quanto *Cena de família nas Montanhas da Baviera* não se enquadram no gênero retratístico, mas sim nas cenas de costumes. O retrato de Antônio Ferreira Vianna pode ser interpretado também como uma alegoria religiosa o que demonstra como os gêneros podiam se entrecruzar. A tela foi encomendada pelo próprio Antônio Ferreira e atualmente está em coleção particular.

O retratado no quadro detinha relação próxima com Thomas Driendl, o que resultou em diversas encomendas. Antonio Ferreira Vianna foi um político e jornalista que desempenhou um papel significativo como administrador e irmão em algumas das principais irmandades do Rio de Janeiro, como as da Igreja de Nossa Senhora da Candelária e da Igreja de São Francisco da Penitência. Ao aproximar-se dele, Driendl estabeleceu um espaço de produção sacra em colaboração com esse comitente. Um artigo na revista *Renascença* menciona Thomas Driendl como artista de referência para Antônio Ferreira, que o destacou em diversas telas e encomendas⁵⁷.

⁵⁷ O Conselheiro Ferreira Vianna. *Renascença*, ed. 02, Rio de Janeiro, nov. 1904, p. 46.

O retrato de Antônio Ferreira Vianna, pintado no mesmo ano de 1888, transmite uma impressão bem distinta de *Cena religiosa*. As cores e os tons sombrios contribuem para criar uma imagem reflexiva e interiorizada. Ao contrário de *Cena religiosa*, o retratado aparece sozinho, absorto em contemplação. Antônio Ferreira Vianna apoia a mão esquerda sobre alguns livros e documentos segurando um crucifixo, enquanto a mão direita repousa no braço da cadeira, segurando uma caneta tinteiro. Esses elementos compõem um cenário íntimo e pessoal, correspondendo talvez à imagem que o Conselheiro quisesse transmitir na esfera privada, diferentemente do exemplo de caridade retratado em *Cena religiosa*.

Figura 33 – *Retrato do Conselheiro Antonio Ferreira Vianna*



Thomas Georg Driendl. 1888. Óleo sobre tela, 168 x 95 cm. Fotografia: Ernani Leilões, s.d. Disponível em: <https://www.ernanileiloeiro.com.br/peca.asp?ID=26352>. Acesso em: 23 de ago. 2023.

2.2.5 Vista da Baía do Rio de Janeiro

Figura 34 – *Vista da Baía do Rio de Janeiro*



Thomas Georg Driendl. ca. 1888. Aquarela sobre papel, dimensões desconhecidas. Fonte: Maria Elizabeth Santos Peixoto, *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*, 1989, p. 195.

A pintura *Vista da Baía do Rio de Janeiro*⁵⁸ se destaca como uma peça singular dentro da obra do artista, tanto pela técnica empregada – a aquarela – quanto pelo gênero explorado, a pintura de paisagem. De acordo com o levantamento de suas produções existentes, esta obra representa uma incursão pouco usual de Driendl na representação de paisagens, um gênero que, apesar de sua relevância, parece ter sido pouco explorado pelo artista ou remanescer em coleções privadas de difícil acesso. A escolha da aquarela como meio de expressão para essa paisagem revela a versatilidade de Driendl, para além das obras em tinta a óleo.

Na composição, Driendl apresenta uma visão panorâmica da Baía da Guanabara, demonstrando atenção aos detalhes da topografia e da vegetação que caracterizam a paisagem carioca. A destreza técnica do artista se evidencia na representação dos contornos das montanhas, na textura das árvores e na sutileza das nuances de cor que capturam a atmosfera e a luminosidade peculiar da região. Este cuidado minucioso revela não apenas a habilidade artística de Driendl, mas também seu interesse em retratar as características naturais e geográficas do Rio de Janeiro.

2.2.6 Operário

Com base nos dados fornecidos pelo Museu Mariano Procópio, a pintura intitulada *Operário*, datada de 1903, aparentemente faz parte da coleção de Alfredo Ferreira Lage. No

⁵⁸ É mencionado no livro *O grupo Grimm*, de Carlos Roberto Maciel Levy, que esta obra está atualmente sob a guarda de uma coleção privada no Rio de Janeiro.

entanto, conforme relatado na *Revista do Brasil*⁵⁹, há uma referência que atribui à propriedade do quadro ao Visconde de Antunes Braga.

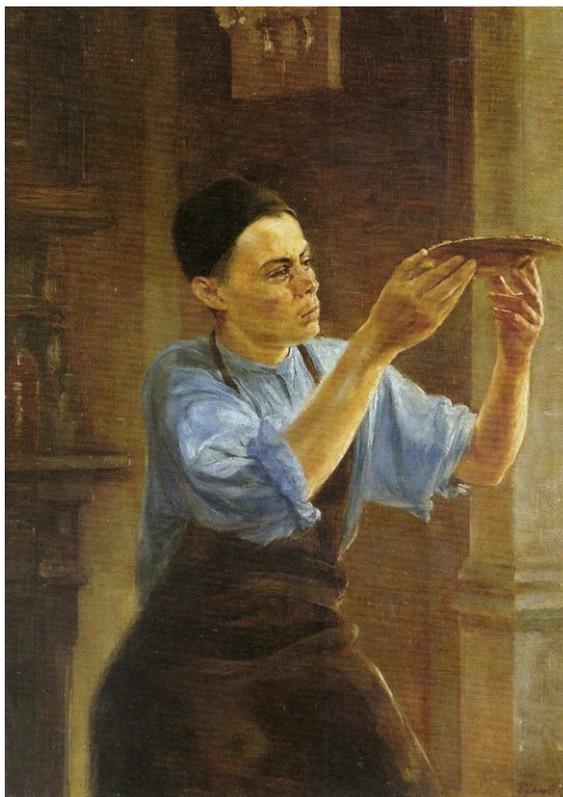
Um ponto a ser observado é que a obra não necessariamente se enquadra na categoria estrita de retrato. Enquanto o título atribuído *Operário* sugere uma representação de um tipo ou classe de pessoas, um retrato tradicionalmente representa uma pessoa específica. Pode-se interpretar o quadro tanto como o retrato de um indivíduo real, baseado em um modelo específico, quanto como uma representação compósita concebida pelo artista, ou seja, um retrato imaginário.

O quadro é pintado em tinta a óleo sobre um painel de madeira. O artista tomou por assunto um jovem trabalhador/artesão, imerso em seu ofício. Driendl direciona o olhar do espectador para as mãos do rapaz segurando o prato, as dobras presentes nas mangas da camisa e a expressão do rosto. Todos esses elementos capturam a postura do retratado, trajado para o trabalho.

A obra *Operário* oferece uma perspectiva sobre a vida cotidiana e as condições de trabalho da classe operária na virada do século. A representação visual sugere um ambiente fabril, ou artesanal, ou comercial, embora esses detalhes sejam apenas esboçados ao fundo, deixando espaço para interpretações. O centro da composição é o próprio operário ou artesão, cuja postura e expressão facial parecem transmitir um sentido de concentração e dedicação ao trabalho. A atenção meticulosa aos detalhes físicos do trabalhador, como sua vestimenta e gestos, sugere um interesse por parte do artista em capturar a dignidade e o esforço do indivíduo. A paleta de cores é sóbria, sugerindo possivelmente a atmosfera austera e séria do ambiente laboral da época. A escolha de retratar o trabalhador em sua atividade cotidiana pode ser interpretada como uma tentativa de destacar a importância do trabalho manual e da classe trabalhadora na economia e na sociedade da época.

Figura 35 – *Operário*

⁵⁹ Belas Artes. *Revista do Brasil*. São Paulo, ano I, fev. 1916, n. 2, p. 205-206.



Thomas Georg Driendl. 1903. Óleo sobre madeira, 46 x 35 cm. Acervo Fundação Museu Mariano Procópio. Disponível em: <<https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10929#ad-image-0>>. Acesso em 19 ago. 2023.

Figuras 36 e 37 – Etiquetas da CASA CLAUDINO RIBEIRO ALVES & C^a; Antiga Casa CAVALIER



Acervo Fundação Museu Mariano Procópio, Departamento de Acervo Técnico – Setor Reserva Técnica, 2023.

O verso desta pintura fornece informações extrínsecas sobre as lojas que Thomas Driendl frequentava no Rio de Janeiro. Ali, encontram-se dois adesivos colados. O primeiro adesivo pertence à Casa Claudino Ribeiro Alves & Cia, uma loja de molduras e artigos artísticos localizada a época na Rua da Assembleia, 68, centro do Rio de Janeiro. O segundo adesivo é da Antiga Casa Cavalier, que se especializava na venda de materiais artísticos para desenho e pintura, localizada a época na Travessa de São Francisco de Paula, no centro do Rio de Janeiro.

2.2.7 A Virgem Santíssima abençoando a família do Conselheiro Vianna

Dentre as produções religiosas de Driendl, a *Virgem Santíssima abençoando a família do Conselheiro Vianna* se destaca por ser uma pintura com características plásticas singulares. Seu título sugere ser uma encomenda para Antonio Ferreira Vianna, que pode ter sido utilizada como imagem de devoção particular.

A tela representa a Virgem Maria de corpo inteiro com semblante jovem e cabelos longos, coroada com uma auréola de estrelas e postada ao centro da composição, diante de um trono, e com as mãos estendidas em bênção na direção do espectador. A decoração do trono e do pequeno altar à sua frente é repleta de detalhes simbólicos. Ladeando a santa, do lado esquerdo, há um vaso dourado com lírio, que simboliza a pureza virginal. À sua frente, no primeiro plano, há presença de rosas que representam o amor e o ramo de palmeira ao chão, simbolizando a santidade. O trono é coberto por um dossel de tecido com flores, borlas e ornatos dourados. Ao fundo da composição, há uma paisagem que mostra uma igreja e algumas casas em meio à vegetação. Infelizmente, não há detalhes que esclareçam o destino do quadro.

Figura 38 – *Virgem Santíssima abençoando a família do Conselheiro*



Thomas Georg Driendl. 1908. Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas. Fonte: Maria Elizabeth Santos Peixoto, *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*, 1989, p. 194.

2.3 Produção decorativa e arquitetônica religiosa

Embora a literatura que menciona Thomas Georg Driendl o entenda principalmente como pintor de cavalete, seu maior exercício artístico em termos quantitativos e qualitativos se deu na esfera da produção decorativa e arquitetônica, principalmente para espaços religiosos. Essa omissão por parte da historiografia da arte brasileira ocorre por alguns motivos, principalmente devido à falta de estudos dos circuitos religiosos em que alguns artistas oitocentistas estiveram imersos. Nesse sentido, esta seção se propõe a explorar e contextualizar as obras decorativas e arquitetônicas de Driendl, a fim de lançar luz sobre a diversidade e importância de sua produção artística.

O círculo da monarquia emerge como um eixo alternativo de afirmação social para o artista, interligando-se a trabalhos de natureza religiosa. Nesse contexto, o artista adota um caminho distinto para legitimar sua construção autoral. Para Driendl, a relação com Ferreira Viana, mencionada no tópico anterior, estabelece um segundo patrono essencial para a validação da trajetória do artista, independentemente da AIBA ou da ENBA, sustentado pela família imperial e por uma instituição religiosa significativa. Conforme Santos⁶⁰, esse percurso teve início em 1884, quando Driendl foi contratado para a última fase da reconstrução da Igreja de Nossa Senhora Aparecida, em São Paulo.

As pinturas de Driendl na Matriz de Aparecida podem ser entendidas como uma tentativa de construção imagética dos novos valores disseminados pela Igreja Católica no processo de reforma devocional, na qual as práticas religiosas populares eram apropriadas e ressignificadas dentro dos parâmetros estabelecidos pelos bispos diocesanos ou pelos religiosos vindos de países europeus. Foi nesse cenário permeado por tensões pela gestão do patrimônio religioso dos principais santuários brasileiros, envolvendo leigos e clérigos, que Driendl passou a atuar como um versátil artista nas artes do culto divino⁶¹.

2.3.1 Igreja da Nossa Senhora do Monte do Carmo (RJ)

⁶⁰ SANTOS, Magno Francisco de Jesus. (2018). “Os factos para apadrinhar a arte”: Thomas Georg Driendl e as pinturas da Matriz Basílica de Aparecida. *Tempo*, v. 24, n. 2, p. 253–279, maio/agosto, 2018.

⁶¹ SANTOS, Magno Francisco de Jesus. (2018). “Os factos para apadrinhar a arte”: Thomas Georg Driendl e as pinturas da Matriz Basílica de Aparecida. *Tempo*, v. 24, n. 2, maio/agosto, 2018, p. 277-8.

Figura 39 – Rio de Janeiro: Rua Direita e Capela Imperial



Georges Leuzinger. 1865. *Brasiliana Fotográfica*. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4555>. Acesso em: 28 ago. 2023.

No final do século XIX, a igreja de N.S. do Carmo, antiga Capela Imperial, passou por significativas intervenções. Em 1889, o Ministério do Império aprovou a realização de obras de restauração e reconstrução da edificação. Na *Gazeta de Notícias*, cita-se o contrato aprovado, feito entre o engenheiro Adolpho José del Vecchio e Thomas Georg Driendl⁶². Aqui, novamente, Driendl é citado publicamente como arquiteto, ou vinculado às áreas de engenharia e projetos arquitetônicos:

As obras de reconstrução Imperial estão orçadas em duzentos e tantos contos, fôra os trabalhos de pintura, cuja execução o engenheiro Delvecchio, director das obras, está auctorizado a conflar a diversos artistas d'esta corte. As obras serão administradas e fiscalizadas pelo Sr. Thomaz Driendl, auxiliar do engenheiro director⁶³.

Figura 40 – Cerimônia de aclamação de Isabel como regente em 1887 no templo

⁶² GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro, 03 mai. 1889, p. 2.

⁶³ GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro, 03 mai. 1889, p. 2.



Marc Ferrez. 1887. *Coleção Princesa Isabel: Fotografia do século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

Relata-se que o interior da igreja estava extremamente deteriorado. Os danos abrangiam a cimalha interna, os ornamentos dos altares, os nichos das imagens e, de forma significativa, a capela-mor⁶⁴. Com objetivo de estabelecer o estilo primitivo, a restauração foi iniciada no mês de abril e Thomas Driendl recebeu um adiantamento de pagamento no valor de 500 mil-réis, conforme mencionado no contrato publicado no jornal *Cidade do Rio*:

Requisitou-se ao ministerio da fazenda a expedição de ordem: Para que se entregue ao engenheiro Adolpho José Del Vecchio a quantia de 4:000\$, de que oportunamente prestará contas, afim de occorrer às despesas de prompto pagamento do pessoal empregado nas obras de restauração e reconstrucção da Capella Imperial; Para que seja paga mensalmente, a contar de 1 de Abril ultimo, ao artista Thomaz Driendl a quantia de 500\$, como adiantamento da remuneração pelos seus trabalhos em relação às referidas obras da Capella Imperial, nos termos das clausulas 7 e 8 do contracto cuja cópia foi remetida àquelle ministério⁶⁵.

2.3.2 Igreja de São Francisco da Penitência (RJ)

⁶⁴ MINISTÉRIO do Império. *Relatório da Repartição dos Negocios do Imperio* (RJ). Rio de Janeiro, 1888, p. 81.

⁶⁵ *Cidade do Rio*. Sexta feira, 17 mai. 1889, p. 1.

Figura 41 – Museu Sacro Franciscano



Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. Fotografia da autora, 2019.

No ano de 1895, Thomas Driendl restaurou o painel da nave principal da Igreja de São Francisco da Penitência, como pode ser notado na Figura 41, que marca esta intervenção incluindo a placa de restauração dentro dos ornamentos do coro na nave principal. Esse trabalho representou um marco significativo em sua carreira e atraiu considerável atenção da imprensa ao longo da década de 1890. Uma reportagem do *Jornal do Commercio* forneceu informações detalhadas sobre sua confecção.

Nessa reportagem, destacam-se dois fatores de importância fundamental: sua relação com Antonio Ferreira Vianna e as críticas direcionadas à sua pintura que, neste contexto, foi referida como uma restauração:

[...] mas afinal encontrou-se um artista que, por custo mais do que modesto, chamou a si a pesada porém gloriosa tarefa. Esse artista foi o Sr. Thomaz Driendl, o illustre autor da “Scena da Vida da Baviera” e de dous vigorosos retratos do Sr. Conselheiro Ferreira Vianna, que aqui fizerão época. Poz mãos á obra e durante cêrca de dous annos alli se encerrou, a trabalhar com um ardor e uma perseverança inquebrantavel⁶⁶.

No artigo, a restauração está vinculada à noção de reforma e ao apreço pela arte nacional. O painel, originalmente do século XVIII, adquire um papel fundamental nas

⁶⁶ NOTAS sobre arte. *Jornal do Commercio*. 14 ago. 1896, p. 2.

renovações da igreja no século XIX com a repintura. Em sua época, Driendl era amplamente reconhecido e associado ao *métier* da restauração. Magaly Oberlaender aponta que “na época, ser conceituado como um bom pintor, bastava para qualificar o profissional como competente para lidar na recuperação de obras de arte”⁶⁷.

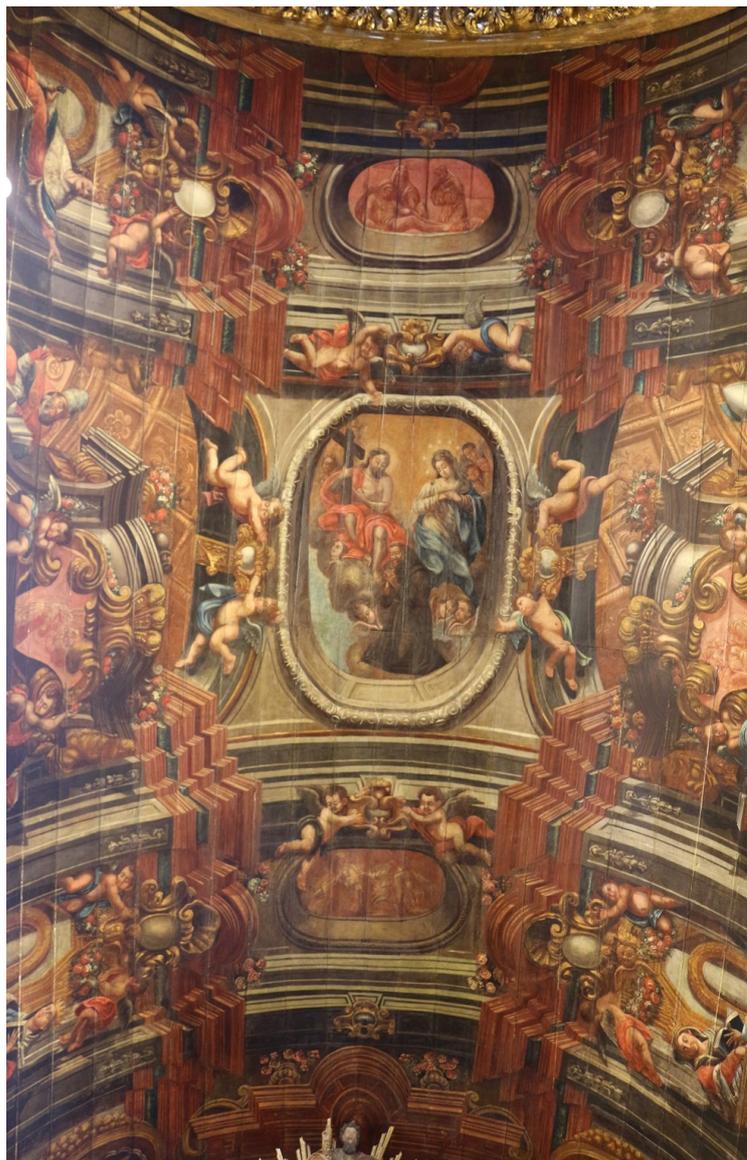
Figura 42 – *A Glorificação de São Francisco*



Teto da nave principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. Técnicas e dimensões desconhecidas. Fotografia da autora, 2019.

Figura 43 – Teto do altar-mor

⁶⁷ OBERLAENDER, Magaly. *A inter-relação entre a História da Arte e a restauração: A Igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência – um estudo de caso*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002, p. 101.



Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro. Fotografia da autora, 2019.

A descrição do trabalho feito no *Jornal do Commercio* é extensa, dedicando uma seção inteira comentando o trabalho de Driendl e mencionando diversos detalhes: a limpeza mecânica realizada pelo artista no painel da nave e do altar-mor e o processo de retocar cenas falhadas, considerando a maneira do artista anterior de pintar. O escrito ressalta a paciência e fidelidade à obra original:

Com verdadeira paciência beneditina, limpou cuidadosamente a espessa camada de negrume de pannos grudados, e de pregos que cobrirão a pintura, fez reunir e tomar as taboas desconjuntadas em que ella havia sido feita, estudou minuciosamente a maneira do artista primitivo e, dando unicamente os toques onde as falhas que o tempo havia causado, os tornava necessarios, fez resurgir a bella obra de José de Oliveira em toda a sua magnificencia original. Na capella-mór a tarefa foi mais ardua: a destruição havia sido mais completa e mais absoluta, e o Sr. Driendl só pôde aproveitar da pintura primitiva o desenho; mas tão fiel foi a sua obra de reconstituição que a maior

uniformidade foi guardada em toda a pintura do tecto do templo e nós agora podemos admira-la exactamente como quando a terminou o pinceu rico e imaginoso do velho artista fluminense⁶⁸.

Muitos anos mais tarde, José Vieira Fazenda também aborda o trabalho de Driendl em suas *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*:

Armados os andaimes, deu começo Driendl ao seu trabalho; sobre eles colocou trilhos por onde corria um grande tablado, onde o pintor tinha a sua caixa, tinha o seu atelier, para o qual encanou o gás. Aí passava longas horas do dia em incessante trabalho, e mesmo de noite se levantava inspirado e como por milagre parecia ser o próprio José de Oliveira, que, passados tantos anos, recompunha o que fizera, fazendo reviver a sua querida obra, o mais belo sonho da sua mocidade de artista. [...] Por processos químicos conseguiu dar ao dourado da igreja, o primitivo brilho, e ela ostenta hoje os primores esculturais do estilo barroco em voga nos nossos templos⁶⁹.

O contrato apresentado na Figura 46 versa sobre a restauração dos painéis da igreja e pinturas da sacristia, sendo assinado entre o procurador geral do Ordem Terceira de São Francisco, Francisco José Ferreira e o artista Thomas Driendl. As obrigações propostas ao artista, em primeiro parágrafo, são de restaurar as pinturas de teto da nave principal e capela-mor, bem como as pinturas localizadas nos painéis das paredes, além da pintura de teto da sacristia, que atualmente faz parte do Museu Sacro Franciscano.

Figura 44 – Capa do *Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência*, 1897

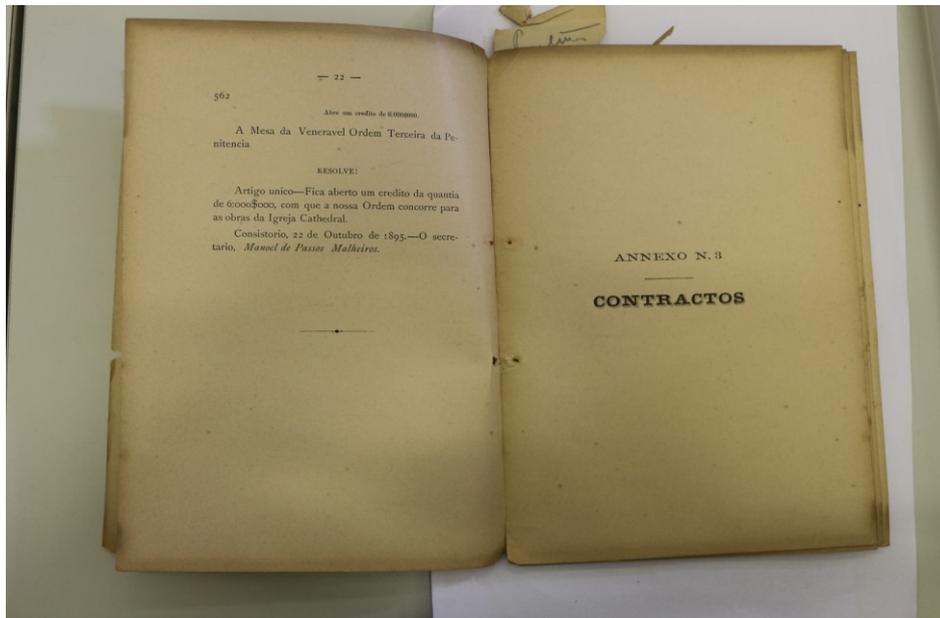


Fonte: Arquivo Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Originais cedidos pelo arquivo do Museu Sacro Franciscano, Rio de Janeiro. Fotografia da autora, 2019.

⁶⁸ NOTAS sobre arte. *Jornal do Commercio*. 14 ago. 1896, p. 2.

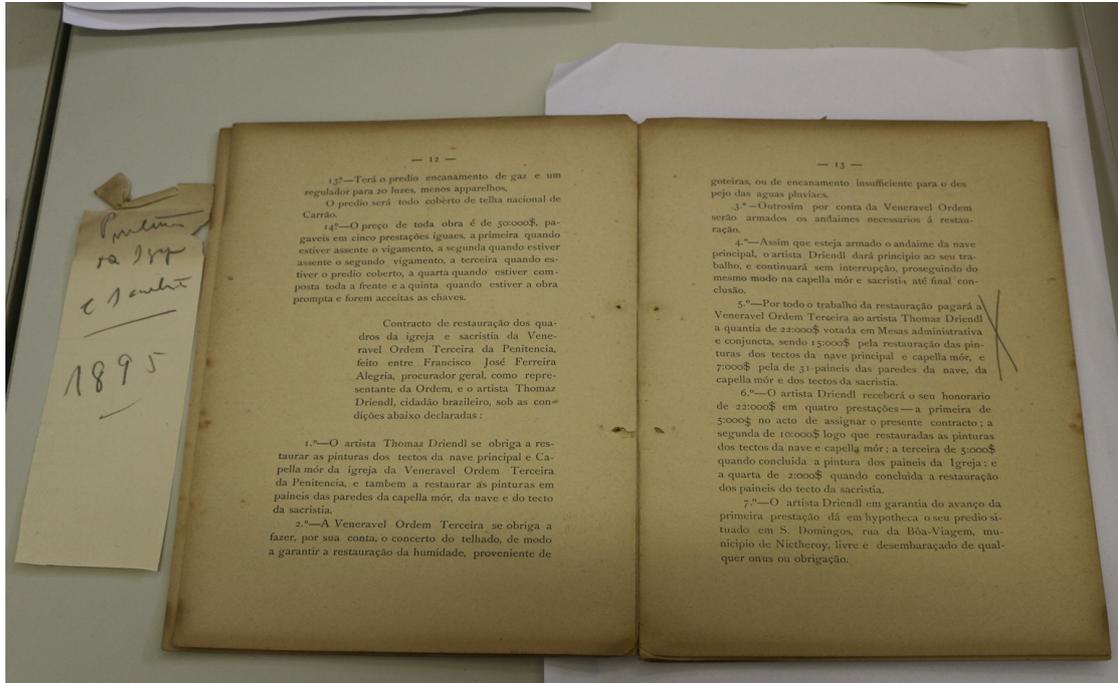
⁶⁹ FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, volume 142, 1920. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca/artigos-de-periodicos/item/73136-antiquilhas-e-mem%C3%B3rias-do-rio-de-janeiro.html> Acesso em 8 ago. 2023.

Figura 45 – *Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência: “Anexo N. 3 – Contractos”, 1897*



Fonte: Arquivo Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Originais cedidos pelo arquivo do Museu Sacro Franciscano, Rio de Janeiro. Fotografia da autora, 2019.

Figura 46 – *Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência: Contrato de Restauração*



Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência: “Contrato de restauração dos quadros da igreja e sacristia da Venerável Ordem Terceira da Penitência, feito entre Francisco José Ferreira Alegria, procurador geral, como representante da Ordem, e o artista Thomaz Driendl, cidadão brasileiro [...]”. 1897, p. 12 e 13. Fonte: Arquivo Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Originais cedidos pelo arquivo do Museu Sacro Franciscano, Rio de Janeiro. Fotografia da autora, 2019.

Figura 47 – *Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência: Contrato de Restauração*

— 12 —

13.^a—Terá o predio encanamento de gaz e um regulador para 20 luzes, menos apparatus,

O predio será todo coberto de telha nacional de Carrão.

14.^a—O preço de toda obra é de 50.000\$, pagaveis em cinco prestações iguaes, a primeira quando estiver assente o vigamento, a segunda quando estiver assente o segundo vigamento, a terceira quando estiver o predio coberto, a quarta quando estiver composta toda a frente e a quinta quando estiver a obra prompta e forem acceitas as chaves.

Contracto de restauração dos quadros da igreja e sacristia da Veneravel Ordem Terceira da Penitencia, feito entre Francisco José Ferreira Alegria, procurador geral, como representante da Ordem, e o artista Thomaz Driendl, cidadão brasileiro, sob as condições abaixo declaradas :

1.^o—O artista Thomaz Driendl se obriga a restaurar as pinturas dos tectos da nave principal e Capella mór da igreja da Veneravel Ordem Terceira da Penitencia, e tambem a restaurar as pinturas em paineis das paredes da capella mór, da nave e do tecto da sacristia.

2.^o—A Veneravel Ordem Terceira se obriga a fazer, por sua conta, o concerto do telhado, de modo a garantir a restauração da humidade, proveniente de

Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência: “Contrato de restauração dos quadros da igreja e sacristia da Venerável Ordem Terceira da Penitência, feito entre Francisco José Ferreira Alegria, procurador geral, como representante da Ordem, e o artista Thomaz Driendl, cidadão brasileiro [...]”. 1897, p. 12. Fonte: Arquivo Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Originais cedidos pelo arquivo do Museu Sacro Franciscano, Rio de Janeiro. Fotografia da autora, 2019.

A Ordem Terceira tomou medidas para preparar o ambiente de trabalho, resolvendo o problema de umidade que havia danificado as pinturas no teto. Além disso, forneceram materiais essenciais, como andaimes. O artista deveria começar o trabalho de forma contínua, iniciando pela pintura do teto da nave principal após os reparos.

A administração orçou o pagamento ao artista no valor de 22 contos de réis, a serem pagos em parcelas conforme o andamento do serviço. Essa divisão foi organizada com base na

prioridade estabelecida pela Ordem Terceira, começando pelos tetos (nave, capela-mor e sacristia) e finalizando com as 31 pinturas de painel espalhadas pelas mesmas áreas. Como garantia da prestação de serviço, o artista teve que hipotecar sua residência em São Domingos, Niterói.

2.3.3 Basílica Imaculada Conceição (RJ)

Figura 48 – Igreja da Imaculada Conceição de Botafogo, ca. 1897



Marc Ferrez. Fotografia em gelatina/prata, 40,0 x 30,0 cm. Coleção Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles.

Elizabete Santos Peixoto menciona que, em 1898, o artista executou uma encomenda para a decoração do altar-mor na Igreja Imaculada Conceição⁷⁰. Ainda não foi possível cruzar análises documentais⁷¹ com as fotografias mais recentes e detalhadas das esculturas e dos

⁷⁰ PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1989, p. 194.

⁷¹ A secretaria atual da igreja não respondeu às solicitações desta pesquisa.

objetos decorativos presentes no altar, o que torna impossível afirmar até que ponto são provenientes de alguma encomenda feita ao Instituto Artístico Franz Xavier Reitzler⁷². É razoável considerar essa informação como uma hipótese plausível, uma vez que ocorreram casos semelhantes de encomendas junto ao Instituto Artístico do qual Driendl era representante. O interior da igreja possui elementos decorativos parietais e esculturas de médio e grande porte, além de um retábulo neogótico no altar-mor.

2.4 Encomendas decorativas e arquitetônicas

Este tópico aborda os diversos trabalhos seculares envolvendo arquitetura e decoração executados por Driendl. Alguns desses foram feitos concomitantemente com outras encomendas, o que indica que Driendl não procurou por trabalhos arquitetônicos ou decorativos apenas como um caminho alternativo de subsistência. Pelo contrário, foi um campo no qual ele investiu tempo e dedicação, pois era requisitado por instituições e figuras públicas relevantes em seu tempo.

2.4.1 A primeira decoração do salão de honra do Liceu Literário Português (RJ)

A revista *Gazeta Litteraria* noticia, sem a inserção de imagens, o trabalho de ornamentação realizado por Thomas Driendl⁷³ no salão de honra do antigo Liceu Literário Português, citando Johann Georg Grimm, que teria participado da execução. Trata-se de uma pintura de forro adornada com ornamentos e figuras, em que o colunista descreve: “em estylo moderno, leve, de apuradissimo gosto. A combinação dos debuxos, o arranjamento do *ensemble* são o que de verdadeiramente bello se póde desejar”⁷⁴.

Esta notícia traz à tona a participação de Thomas Driendl com trabalhos decorativos. Dessa forma, pode-se inferir a flexibilidade entre os programas artísticos nos oitocentos, destacando que um pintor de cavalete também podia realizar trabalhos decorativos. Aqui, torna-se importante mencionar tanto Driendl quanto Grimm, tidos geralmente pela historiografia como pintores de cavalete.

⁷² Driendl foi o procurador geral do Instituto criado na Alemanha, que divulgava serviços artísticos sacros através de vendas em decoração e arquitetura. Mais detalhes sobre o Instituto serão abordados no capítulo seguinte.

⁷³ Pela referência de notícia da época, entende-se que o trabalho de pintura data de 1884.

⁷⁴ O Lyceu Litterario Portuguez. *Gazeta Litteraria*. Rio de Janeiro, n. 24, dez. 1884, p. 344.

De acordo com informações dadas pelo diretor da instituição, dr. Francisco Costa, o arquivo do antigo prédio não existe mais, dificultando a realização de uma análise pictórica sobre a encomenda. O edifício foi vendido em 1912, devido aos problemas financeiros pelos quais a instituição passava. Depois de ser demolido, foi construído, no mesmo local, o prédio conhecido como Edifício A Noite, localizado na atual Praça Mauá, no Rio de Janeiro.

Após ser construída a nova sede do Liceu na Rua Senador Dantas (Centro do Rio de Janeiro) em 1932, houve uma perda significativa de arquivos por conta de um acidente desconhecido na instituição. Em busca por fontes secundárias na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, não foram localizados registros fotográficos que documentem a decoração original do salão ou esclarecimentos sobre o posterior acidente.

2.4.2 O salão nobre do Teatro Municipal João Caetano (Niterói)

Figura 49 – São Nobre



Teatro Municipal João Caetano, Niterói. Fotografia da autora, 2023.

O Salão Nobre do Teatro Municipal João Caetano é um exemplo sobrevivente e singular de um trabalho decorativo executado por Driendl em um espaço público. Ele mostra a flexibilidade do artista, capaz de expandir seus espaços de ofício para atender a demandas diversas. A pintura parietal e do teto deste salão englobam diversos motivos, incluindo figuras mitológicas, flora e fauna, e certo ecletismo estilístico. Segundo informações do Instituto

Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC)⁷⁵, o edifício niteroiense recebeu a intervenção decorativa de Thomas Driendl em 1889, abrangendo a decoração interna, o pano de boca da sala de espetáculos e os cenários. Posteriormente, entre os anos de 1893 e 1894, durante a Revolta da Armada, o Teatro sofreu danos significativos, acarretando a necessidade de uma reforma que só aconteceu em 1911.

Na década de 1990, Cláudio Valério Teixeira (1949-2021) foi encarregado de realizar uma grande obra de restauração, implementada pela prefeitura de Niterói. A principal recuperação da pintura de Driendl está localizada no Salão Nobre (Figura 49):

Durante a restauração, o salão foi um dos pontos-chave para os profissionais. A pintura original estava coberta por sete camadas de tinta. Para o resgate das suas imagens, os restauradores usaram métodos químicos e mecânicos que permitiram chegar até a segunda camada de tinta, que revelou nas paredes os traços feitos pelo pintor, decorador, restaurador e arquiteto Thomas Driendl (1849-1916) [...] ⁷⁶.

Figura 50 – São Nobre



Teatro Municipal João Caetano, Niterói. Fotografia da autora, 2023.

⁷⁵ INEPAC. *Teatro Municipal João Caetano*. Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/142>. Acesso em 30 ago. 2023.

⁷⁶ Prefeitura de Niterói. *Theatro Municipal João Caetano*. Disponível em: <<https://culturaemdireito.niteroi.rj.gov.br/tmjc>>. Acesso em 10 set. 2023.

Figura 51 – Salão Nobre



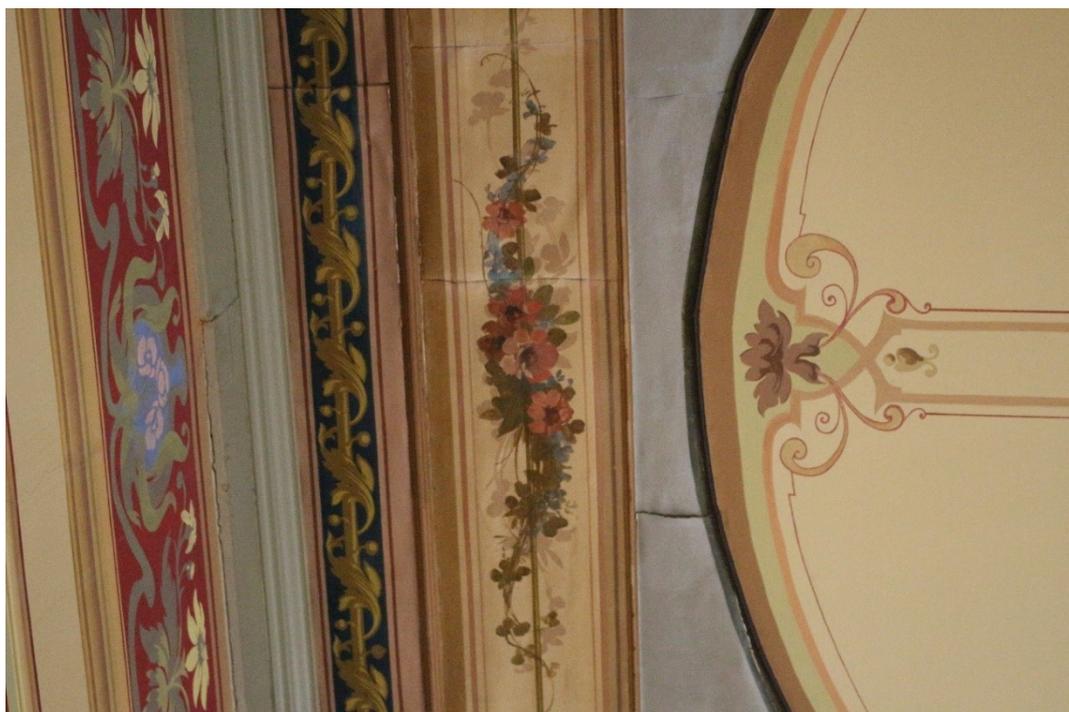
Teatro Municipal João Caetano, Niterói. Fotografia da autora, 2023.

Figura 52 – Salão Nobre



Teatro Municipal João Caetano, Niterói. Fotografia da autora, 2023.

Figura 53 – Salão Nobre



Teatro Municipal João Caetano, Niterói. Fotografia da autora, 2023.

De acordo com Thania Teixeira, o Salão sofreu diferentes intervenções ao longo de várias épocas, e a restauração feita por Claudio Valério Teixeira e sua equipe teve o cuidado de preservar e compatibilizar seus aspectos estéticos e históricos com os do final do século XIX⁷⁷. O forro do Salão, que também sofreu intervenções, apresenta três grandes painéis de autoria do artista, além de outras decorações parietais (Figuras 50, 51, 52 e 53). A Sala de Espetáculos, núcleo principal do Teatro, composta pela plateia e galerias, é adornada com pinturas decorativas de Thomas Driendl, incluindo o conjunto de balcões policromados e os ornamentos do espaço (Figuras 54 e 55). Este trabalho é de extrema relevância, pois demonstra a maestria de Driendl com trabalhos parietais e decorativos. Não apenas pelo modelo de trabalho, que demanda uma técnica específica de produção, mas também pela sua dominação em elaborar elementos, temáticas e trabalhos cromáticos diversificados. Essa pluralidade é notória em outros projetos que executou, como a restauração/repintura dos tetos da nave e altar-mor na Igreja de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro, onde trabalhou com uma cartela cromática quente e com figuras sacras, distinguindo-se do perfil decorativo do Teatro.

⁷⁷ Entrevista com Thania Teixeira, gestora e restauradora do Ateliê Claudio Valério Teixeira, 08 jan. 2024.

Figura 54 – Sala de Espetáculos



Teatro Municipal João Caetano, Niterói. Fotografia da autora, 2023.

Figura 55 – Sala de Espetáculos



Teatro Municipal João Caetano, Niterói. Fotografia da autora, 2023.

2.4.3 O Cais Pharoux e a Companhia Cantareira (RJ)

Considerando os esforços de modernização empreendidos na cidade de Niterói, Victor Melo destaca a aspiração de promover uma “vida social mais dinâmica, impulsionada pelos avanços na infraestrutura urbana”⁷⁸. No âmbito dessas transformações, em 1889, surgiram a Companhia de Barcas Ferry e a Empresa de Obras Públicas do Brazil, que desempenharam serviços no fornecimento de água e na operação dos serviços de carris em Niterói. Essa colaboração culminou na criação da Companhia Cantareira e Viação Fluminense.

Entre 1903 e 1908, Driendl projetou a construção da Ponte Central das Barcas e Bondes, empreendidos pela Companhia Cantareira. O projeto é um dos mais relevantes na carreira do artista por se tratar de uma obra que teve proporções socio-urbanas imensas. O edifício, datado de 1905, foi um marco na paisagem urbana de Niterói, aparecendo inclusive em cartões postais (Figuras 56 e 57).

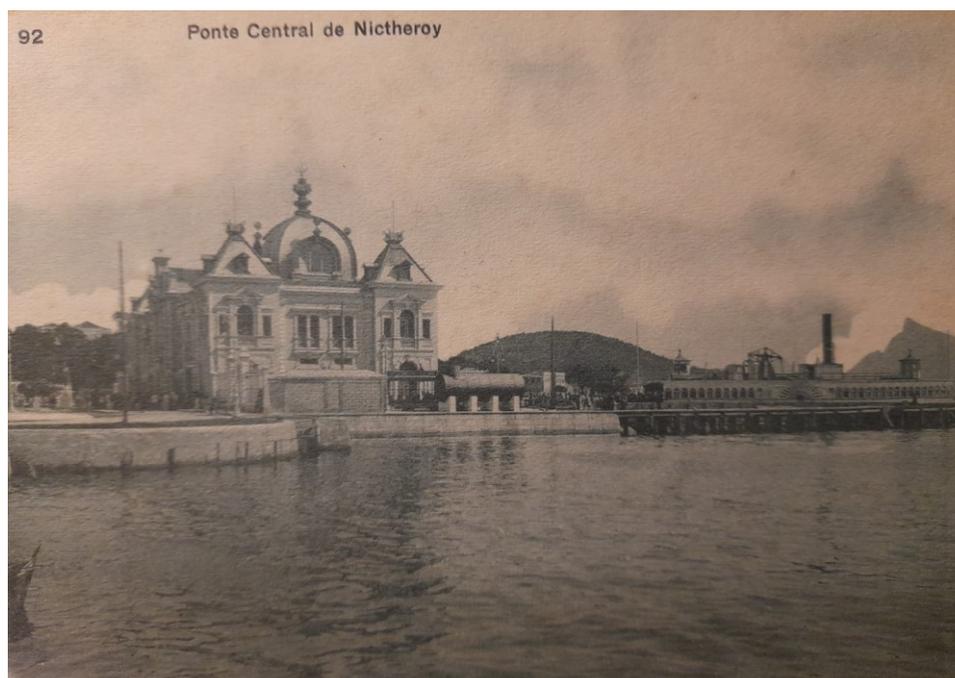
Figura 56 – Cartão postal: *Estação de Barcos de Niterói*



Estação de Barcos de Niterói. Editor não identificado, c. 1908. Coleção MUCAP – Museu do Cartão Postal. Disponível em: <[instagram.com/museudocartaopostal](https://www.instagram.com/museudocartaopostal)>. Acesso em 08 ago 2023.

⁷⁸ MELO, Victor Andrade de. Da revolta às regatas: o remo e a “reconstrução” de Niterói” (1895-1904). *Artigo Almanack*, n 26, v. 1, 2020, pp. 1-43.

Figura 57 – Cartão postal: *Ponte Central de Niterói*



Ponte Central de Niterói. Editor: A. Ribeiro, c. 1908. Coleção MUCAP – Museu do Cartão Postal. Disponível em: <[instagram.com/museudocartaopostal](https://www.instagram.com/museudocartaopostal/)>. Acesso em 08 ago 2023.

O edifício estava situado na praça Martim Afonso, atualmente conhecida como Praça Araribóia. Em 1959, durante um protesto popular que ficou conhecido como a Revolta das Barcas, o prédio foi incendiado. Os manifestantes expressavam insatisfação com os serviços das barcas e a má administração dos transportes.

[...] o serviço de transporte marítimo que fazia ligação com a cidade do Rio de Janeiro. A greve dos servidores da empresa levou à convocação dos fuzileiros navais que não conseguiram conter a insatisfação dos usuários das barcas. Após o início do motim, a estação foi incendiada e a multidão saiu pelas ruas, dirigindo-se para as casas da família dos proprietários da empresa e deixando um rastro de violência e destruição na cidade. O fato transformou o quadro do transporte público em Niterói, levando a estatização do serviço de transporte marítimo e ao fim do transporte de bondes na cidade⁷⁹.

⁷⁹ *Motim urbano e revolta popular: o quebra-quebra das barcas, 1959*. Universidade Federal Fluminense. Núcleo de Pesquisa. Laboratório de História Oral e Imagem. Niterói: UFF, [20--]. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/niteroi-motim-urbano-e-revolta-popular-o-quebra-quebra-das-barcas-1959>. Acesso em: 28 ago. 2023.

Figura 58 – Estação das barcas na Praça Araribóia, 1959.



Foto: Arquivo/O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/a-revolta-das-barcas-em-niteroi-completa-60-anos-veja-imagens-do-protesto-23683189>. Acesso em: 20 set. 2023.

Em 1905, o jornal *O Fluminense* publicou uma nota sobre as obras, além de uma descrição detalhada do edifício:

[...] sobre a Companhia Cantareira: será brevemente realizada a cerimonia da collocação e benção da pedra fundamental do grande e artistico edificio que a Companhia Cantareira e a Viação Fluminense vai construir em Nictheroy e destinado á estação central e única para o serviço de barcas. O projecto é do architecto sr. Thomaz Driendl, a quem a directoria da importante empresa confiou a construcção da obra orçada em 350:000\$, devendo mais tarde ser feito outro edificio coma face para a rua Visconde do Rio Branco e avaliado tambem em cerca de 300:000\$⁸⁰.

De acordo com a notícia, Driendl provavelmente foi responsável pela direção artística dos edificios de entrada e saída dos passageiros às Barcas, localizados na Praça XV (Rio de Janeiro).

Tendo sido muito prejudicial nossa Estação Central a alteração feita pela Prefeitura no nivelamento do calçamento da praça Quinze de Novembro, a directoria incumbiu o architecto sr. Th. Driedl de organizar um projecto para reconstrucção do edificio de accordo com o novo nivelamento, dando maiores proporções á Estação das Ilhas de Paquetá e Governador, por onde vão começar as referidas obras⁸¹.

O edificio construído em 1906 possui decoração e estrutura arquitetônica ecléticas, especialmente na ornamentação das janelas, fachada e cúpula. O frontão ostenta um adorno profuso, com curvas e contracurvas que figuram o mar, acentuando um barco que

⁸⁰ INEDITORIAES – Companhia Cantareira e Viação Fluminense. *O Fluminense* (RJ). Segunda feira, 10 abr. 1905, p. 2.

⁸¹ INEDITORIAES – Companhia Cantareira e Viação Fluminense. *O Fluminense* (RJ). Segunda feira, 10 abr. 1905, p. 2.

é disposto sobre o nicho de relógio. Já o prédio de 1911 comporta uma fachada arquitetônica muito similar ao primeiro prédio de Niterói, mais simples na decoração.

Figura 59 – Estação das barcas na Praça XV



No centro da fachada há a data de 1906. Praça XV, Rio de Janeiro. Fotografia da autora, 2022.

Figura 60 – Estação das barcas na Praça XV



No frontão da fachada há a data de 1911. Praça XV, Rio de Janeiro. Fotografia da autora, 2022.

2.4.4 O palacete de Custódio Magalhães (RJ)

Um foco de atuação do artista foi a realização de encomendas por parte de membros da alta sociedade, que buscavam tanto a renovação de suas residências quanto a concepção de novos edifícios. Um exemplo é o palacete de Custódio Magalhães, localizado na Avenida de Ligação, atual Avenida Oswaldo Cruz no Flamengo (Rio de Janeiro), que foi alvo de extensa cobertura na *Revista da Semana*, divulgando fotografias em várias páginas, inclusive dedicadas à descrição minuciosa do projeto de Driendl:

A primeira vista que parece estylo gothico renascentista allemão deveria ser o menos proprio para estylisar uma architectura destinada a um scenario tropical. Mas o talento do architecto soube, justamente, tirar todo o partido possivel de um estylo que lhe consentia multiplicar os planos e as perspectivas, obter a penumbra interior adequada a um clima ardente, e improvisar todo o conforto moderno prejuizo da estylisação architectonica. [...]

Segue-se a sala de jantar, em estylo Renascença, e a sala de almoço, em estylo hollandez, com lambris de faiança. No hall central o architecto collocou a escadaria, que dá acesso ao andar superior, onde ficam os quartos com installações as de banhos e todos os restantes accessorios domesticos⁸².

Thomas Driendl executou o projeto arquitetônico, e sua filha, Cecília Driendl, participou do trabalho de decoração da casa. De acordo com a revista, o edifício foi feito em estilo renascentista alemão, envolto por um jardim, e as pinturas internas têm estilo pompeiano.

Figuras 61 e 62 – *O Palacete de Custódio Magalhães*



O Palacete de Custódio Magalhães, s.d. Foto: Signore del Bosco. Disponível em: <https://www.signoredelbosco.com/custodiomagalhaes>. Acesso em 20 set. 2023.

⁸² INTERIORES Elegantes – A casa do Dr. Custodio Magalhães. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 1915, p. 1.

Ao encerrar este capítulo, torna-se evidente a magnitude das produções de Thomas Georg Driendl, cuja obra abrange uma ampla gama de projetos de alta visibilidade em seu tempo. Como já mencionado, Driendl foi reconhecido como grande retratista durante o século XIX, como aponta a pesquisa de Márcia Valéria. Compreende-se que, no início do século XX, produções como *Operário* e *A Virgem Santíssima abençoando a família do Conselheiro Vianna* demonstram a capacidade do artista em abranger diversos nichos de encomendas de cavalete. Frisa-se o âmbito sacro, no qual o artista desenvolveu sua carreira como artista de referência.

Para além da pintura, as áreas de decoração e arquitetura merecem um grande destaque em sua carreira artística, pois foram esferas de trabalho em que Driendl conseguiu realizar diversos projetos para públicos diferentes. O projeto no Cais Pharoux é um grande marco na carreira do artista em relação a obras urbanas, assim como a restauração da Igreja de São Francisco da Penitência. Ambos eram espaços de grande movimento e marcaram o espaço histórico artístico no Rio de Janeiro.

Para além da inserção de Thomas Driendl como pintor de cavalete, é imprescindível reconhecer também sua atuação como diretor artístico e arquitetônico. Ao revisitar os diversos projetos em que Driendl esteve envolvido, é inegável o impacto que suas contribuições tiveram no cenário artístico e arquitetônico da época. No entanto, o fato de suas produções decorativas e arquitetônicas, sobretudo no contexto religioso, terem sido ignoradas pela historiografia ressalta a necessidade de revisitar e reavaliar sua obra. Ao explorar os diferentes aspectos da produção de Driendl, objetiva-se resgatar e valorizar sua importância social e artística. Através dessa reavaliação crítica, espera-se reunir adequadamente a produção de Driendl no panorama artístico do Brasil entre os séculos XIX e XX.

3 VERSATILIDADE ARTÍSTICA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX

Até aqui, realizou-se uma apresentação detalhada da biografia do artista e suas produções em diversos campos artísticos. Nota-se que muitos desses projetos foram executados de maneira independente, sem o suporte do Instituto Artístico Franz Xaver Rietzler. Por exemplo, o contrato fornecido pelo Arquivo da Igreja de São Francisco da Penitência corrobora que Driendl foi contratado como profissional autônomo. Destaca-se em uma das cláusulas do contrato, que confirma sua responsabilidade cível, o fato de o artista colocar sua própria casa sob hipoteca, caso não cumprisse o cronograma estabelecido.

Durante o percurso desta pesquisa, foi descoberto outro contrato no qual Thomas Driendl realizou um trabalho completo de decoração e direção arquitetônica com a participação do Instituto Artístico F. X. Rietzler. Este contrato regeu a remodelagem da Igreja Matriz de Nossa Senhora das Mercês, em Mar de Espanha, Minas Gerais. Driendl assinou o projeto decorativo da igreja em 1886, em cumprimento de sua função de diretor artístico do Instituto. O contrato acordado em Mar de Espanha fornece uma oportunidade de avaliar detalhadamente a atuação do Instituto, que será abordado neste capítulo. O contrato contém dados sobre o funcionamento e fornecimento de materiais artísticos do Instituto para as partes contratantes e, por isso, constitui rica fonte de informações para delinear a atuação dessa organização. Por isso, é fundamental um espaço maior, neste trabalho, para apresentação, contextualização e análise dos dados encontrados.

3.1 Mar de Espanha (MG): um estudo de caso

3.1.1 O contrato de trabalho para a Igreja de Nossa Senhora das Mercês

A descoberta do contrato entre o Instituto Artístico F. X. Rietzler e a Igreja de Nossa Senhora das Mercês, durante uma pesquisa de campo realizada na cidade de Mar de Espanha (MG), desvenda uma parte da história artística local. Esse documento, encontrado na Comarca de Mar de Espanha – Tabelionato do 2º Ofício de Notas, emerge como um testemunho tangível da presença e atividade de Thomas Driendl como representante do Instituto no Brasil. O compromisso e o envolvimento do artista nesse acordo o colocam em destaque como uma figura central na condução dos negócios artísticos da instituição, elucidando uma faceta de sua carreira que permanecia oculta.

Para além de seu encargo no Instituto Artístico F. X. Rietzler, Thomas Driendl também desempenhou um papel crucial em projetos além das fronteiras da instituição. Um exemplo notável, visto no capítulo anterior, é seu envolvimento com a reconstrução do Cais Pharoux, no Rio de Janeiro, onde sua experiência como diretor arquitetônico foi fundamental. Esse panorama ampliado de suas atividades reflete sua versatilidade profissional e sua influência no cenário artístico e arquitetônico da época.

Embora o Instituto Artístico tenha sua data de fundação desconhecida, a presença de Thomas Driendl como seu único representante na América do Sul adiciona uma nova camada à compreensão de suas operações e alcance geográfico. O contrato descoberto em Mar de Espanha lança luz sobre as transações comerciais da instituição, revelando sua atuação como uma ponte entre a produção artística alemã e o mercado sul-americano. A importação da Alemanha de artigos religiosos e materiais para produção artística, conforme indicado no documento, ressalta o papel do Instituto como um agente de intercâmbio cultural e comercial, enriquecendo o panorama artístico local com influências internacionais.

Assim, o contrato aprimora a compreensão da história do Instituto Artístico e de Thomas Georg Driendl, possibilitando a compreensão de novas questões e possibilidades na pesquisa sobre o intercâmbio cultural e as dinâmicas comerciais entre Europa e América do Sul no período em questão. Mais do que uma evidência isolada, o documento aponta para elos entre produção artística, comércio e intercâmbio cultural que moldaram o cenário artístico do século XIX no continente sul-americano.

Em 1881, o Instituto Artístico inaugurou sua primeira exposição permanente no Brasil. O evento, anunciado no jornal *Correio Paulistano*, aconteceu no dia 2 de janeiro na Rua Direita, número 1, em São Paulo. A exposição exibia diversos objetos de culto que podiam ser encomendados pelos visitantes. A partir dessa data, o Instituto Artístico se consolidou como um importante fornecedor de artigos religiosos no Brasil, contribuindo para a ornamentação de igrejas do período. Entre os objetos artísticos expostos no jornal, a instituição frisava suas três especialidades de venda: a escultura, a pintura e a arquitetura.

I. A escultura abrange estatuas e relevos em madeira, marmore ou qualquer pedra, em bronze, zinco e outros metaes, chamando se a atenção sobre a famosa e acreditada massa de pedra, a qual tão duravel como a madeira tem o menor peso, admitindo fórmas mais brandas e vistosas.

II. A pintura estende se a todos os objectos do Culto Divino, tanto na parte historica como na de decoração e polychromia ornamental. Pinta-se e doura-se todos os objectos com a maior perfeição, observando-se rigorosamente as prescripções liturgicas e a diversidade de estylos, incluindo a pintura do interior das igrejas. A pintura sobre vidros entra igualmente em nosso programma em toda a sua extensão.

III. A architectura abrange todos os artigos concernentes ao uso liturgico das igrejas, como seção: plantas e desenhos de igrejas novas e em reconstrucção, calices, ciborios, custodias, thuribulos, castiçaes, lampadas, etc., etc., bem como todos os ornamentos e alfaias dos templos, a saber: altares, confissionareios, pulpitos, mezas sagradas, pias baptismaes, cadeiras de côro, armação de orgão, capellas do Senhor Morto e das Almas Finadas, presepios, andores com baldaquins gothicos para carregarem imagens, vias sacras, calvarios, etc, etc.⁸³

Esses três nichos de trabalho demonstram a complexidade do serviço exercido pelo Instituto, além de expor as diversas ofertas de estilo, materiais e temáticas religiosas disponibilizadas pela instituição. A encomenda de serviços deveria ser endereçada diretamente à casa de Driendl, no Rio de Janeiro, como descrito no anúncio de 1881, ou diretamente ao escritório de São Paulo:

Achando-se o abaixo assignado muitas vezes fóra da cidade do Rio de Janeiro, será grande favor mandar os recados por escripto com indicação exacta da moradia à rua do senador Cassiano n. 39, ou em S. Paulo, na Exposição Permanente, Rua da Direita n. 1, sobrado. Immediatamente depois de sua chegada irá visitalos. Thomas Driendl.⁸⁴

Na busca por informações sobre o Instituto Artístico, encontrou-se o Catálogo do Escritório das Repúblicas Americanas, publicado em 1892⁸⁵. Este catálogo, mais do que uma simples lista de empresas e artistas, reúne por categorias os artistas e empresas sugeridos. Ele oferece uma valiosa janela para o panorama artístico da época e para a possível inserção do Instituto no contexto de trabalho artístico no século XIX.

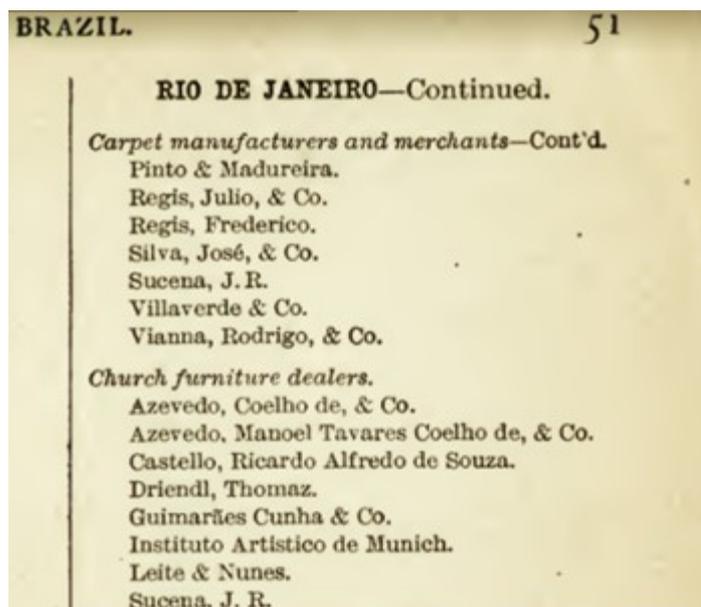
A seção “Rio de Janeiro” (Figura 63) revela a presença da empresa no mercado carioca como fornecedora de móveis para igrejas. Essa e seu representante, Thomas Driendl, figuram na seção dedicada a “comerciantes de móveis de igreja” (*church furniture dealers*). A presença do Instituto Artístico de Munique e Thomas Driendl no Rio de Janeiro evidencia a importância da cidade como centro de produção artística e religiosa no Brasil do século XIX. A empresa alemã encontrou no mercado brasileiro um terreno fértil para seus produtos e serviços, e Driendl desempenhou papel fundamental nesse processo de expansão.

⁸³ INSTITUTO Artístico. *Correio Paulistano*. São Paulo, 09 jan. 1881, p. 4.

⁸⁴ INSTITUTO Artístico. *Correio Paulistano*. São Paulo, 09 jan. 1881, p. 4.

⁸⁵ Localizado nos arquivos digitais da Universidade da Califórnia (Bancroft Library – The Library of the University of California).

Figura 63 – Commercial Directory of Latin America



Commercial Directory of Latin America, in *Bureau of the American Republics*, 1892. Brazil – Rio de Janeiro. Bancroft Library – The Library of the University of California, p. 51.

Em Mar de Espanha, o contrato foi oficialmente registrado na Comarca de Mar de Espanha – Tabelionato do 2º Ofício de Notas em fevereiro de 1886. Thomas Driendl foi representado pelo Dr. José Wernech da Silva (?-?) perante a mesa administrativa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. O contrato destaca que Thomas Driendl estava encarregado de solicitar a construção dos elementos para a igreja, os quais seriam fabricados no Instituto Artístico e posteriormente importados da Alemanha para serem entregues diretamente na Matriz da cidade, com prazo limite estipulado para 22 de setembro de 1886. A encomenda compreendia um altar-mor, dois altares laterais, um arco do cruzeiro e dois púlpitos, todos esses apresentados em um projeto desenhado e rubricado por Driendl⁸⁶. O contratante assumiu a responsabilidade de pagar todas as obras no valor total de 16 contos e 400 mil réis na entrega. Esse montante foi distribuído da seguinte forma: 9 contos de réis pelo altar-mor e seus acessórios, 5 contos de réis pelos dois altares laterais e 2 contos e 400 mil réis pelos dois púlpitos.

O trabalho realizado na cidade repercutiu para além do estado de Minas Gerais, sendo divulgado até mesmo no Rio de Janeiro, no jornal *O Apostolo*, que anunciou a conclusão dos trabalhos decorativos e mobiliários na igreja matriz de Mar de Espanha⁸⁷. O jornal evidencia a postura social do artista, com ênfase em sua dedicação às obras sacras executadas. Destacam-se noções de religião, nação e honradez. Além disso, a coluna detalha a produção realizada por

⁸⁶ Não foi encontrado o projeto desenhado por Driendl nos arquivos da Igreja.

⁸⁷ A PEDIDOS – A matriz do Mar de Espanha. *O Apostolo*. Rio de Janeiro, 07 nov. 1886, p. 4.

Driendl, além de apresentar uma minuciosa descrição da fachada e aspectos arquitetônicos da própria igreja, instigando a imaginação dos leitores, uma vez que esta matéria não veio acompanhada de fotografias.

Celso Falabella, ao abordar o patrimônio de arte sacra da Zona da Mata mineira, faz menção à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês⁸⁸. No referido texto, o autor assinala o início da construção da capela matriz em 1832, destacando um incremento arquitetônico em 1872, o qual culmina e é finalizado em 1886 com os serviços prestados por Thomas Driendl. O autor relata a chegada das imagens, púlpitos e altares em carros de bois, os quais foram transportados da cidade de Chiador para Mar de Espanha. Esse método de transporte foi adotado devido à falta de linhas de trem na região.

No arquivo da Igreja foi possível acessar fotografias que, segundo a administração, datam do início do século XX. Na Figura 64, observa-se um homem realizando uma manutenção do altar-mor, peça principal da encomenda. Essa impressão fotográfica exhibe as características materiais e estruturais do mesmo. De acordo com as cláusulas do contrato, o nicho do altar foi construído com oito metros de altura e quatro de largura, em madeira de carvalho, contendo arcadas e dois pórticos nas laterais, encimados com ornatos em dourado. O grande nicho central do altar-mor foi destinado ao posicionamento da escultura de Nossa Senhora das Mercês, abaixo da pintura circular da Santíssima Trindade, como pode ser notado na Figura 67. Na Figura 65, observa-se o tamanho real da escultura de Nossa Senhora, que é carregada por seis homens. Esta foto transmite a devoção e cuidado dos moradores com a representação da santa e seu espaço sagrado. Dessa forma, compreende-se a magnitude do altar-mor. A respeito da imagem de Nossa Senhora, não foram encontradas inscrições do Instituto na imagem⁸⁹.

⁸⁸ CASTRO, Celso Falabella de Figueiredo. *Os sertões de leste* – achegadas para a história da Zona da Mata. 1ª ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987.

⁸⁹ A professora Norma Maria Vieira afirma em entrevista que a imagem chegou em Mar de Espanha com um jornal em alemão enrolado no espaço de molde interno, o que pode trazer evidências de que a imagem foi feita pelo Instituto em Munique. Trata-se de uma narrativa oral partilhada pela entrevistada e os fiéis da igreja, sem registros escritos.

Figura 64 – Altar-mor de Thomas Georg Driendl



Autor desconhecido. Altar-mor de Thomas Georg Driendl, s.d. Impressão fotográfica, dimensões desconhecidas. Altar-mor em madeira de carvalho (8 x 4 m). Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Mar de Espanha, Minas Gerais.

Figura 65 – Nossa Senhora das Mercês



Autor desconhecido. Figura de Nossa Senhora das Mercês, s.d. Ampliação fotográfica, dimensões desconhecidas. Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Mar de Espanha, Minas Gerais.

A figura 66 revela a configuração final do altar-mor na igreja que, de acordo com a professora Norma⁹⁰, se estendeu até os anos 1930. Esta foto exhibe o nicho principal que contém a santa à qual a igreja é dedicada, ladeada por figuras de outros dois santos. Além disso, pode-se notar a decoração parietal realizada por Driendl entre o altar-mor e os altares laterais, que se individualizam em nichos.

A figura 67 oferece mais detalhes sobre a disposição das esculturas, detalhes minuciosos da decoração e elementos arquitetônicos dispostos na peça de madeira. Ao centro, a escultura de Nossa Senhora das Mercês, ladeada por duas esculturas de médio porte. Nota-se que essas esculturas são encimadas por nichos menores, que contêm dois santos de pequeno porte. Também, apresenta as decorações do nicho e as estruturas do móvel, contendo policromias e detalhes ornamentais como colunas e arcos saxões, um frontão triangular ao centro, nichos neogóticos com douramento e colunas coríntias de diversos tamanhos.

Ao manipular as esculturas, foi possível confirmar que pelo menos uma, a imagem de São José, foi produzida em Munique, conforme indicado por selo presente em sua base (Figura 69). Esta imagem foi modificada pelos fiéis da igreja no século XXI, que acrescentaram uma espada de madeira para fazer a vez de uma imagem de São Paulo por ocasião de uma festa da igreja (Figura 68). Contudo, nota-se na Figura 67, no nicho da esquerda, a figura original sem o acréscimo deste atributo. À direita, foi identificada a imagem de São Pedro. Contudo, essa escultura não foi encontrada na igreja durante a pesquisa de campo. Ao centro, encontra-se a figura de Nossa Senhora das Mercês. Por causa do tamanho da escultura e sua localização, não foi possível realizar análises em sua base.

Figura 66 – Altar-mor e as decorações parietais executadas por Thomas Driendl

⁹⁰ Professora Norma Maria Vieira, cuida dos espaços de arquivo da igreja e o centro de cultura da cidade de Mar de Espanha. Foi uma das pessoas entrevistadas em janeiro de 2022, durante a viagem de campo realizada com o apoio institucional do PPGHA-UERJ e CAPES DS.



Altar-mor e as decorações parietais executadas por Thomas Driendl, 1929. Impressão fotográfica, dimensões desconhecidas. Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Mar de Espanha, Minas Gerais.

Figura 67 – Nicho do altar-mor contendo as esculturas feitas pelo Instituto Artístico F. X. Rietzler



Nicho do altar-mor contendo as esculturas feitas pelo Instituto Artístico F. X. Rietzler, 1929. Impressão fotográfica, dimensões desconhecidas. Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Mar de Espanha, Minas Gerais.

Figura 68 – Escultura na lateral do altar-mor



Escultura na lateral do altar-mor. Igreja Matriz de Nossa Senhora das Mercês, Mar de Espanha, Minas Gerais. Fotografia da autora, 2022.

Figura 69 – Base com selo do fabricante



Base com selo do fabricante, com presença de inscrição “München”. Igreja Matriz de Nossa Senhora das Mercês, Mar de Espanha, Minas Gerais. Fotografia da autora, 2022.

De acordo com relatos de antigos funcionários da igreja e da coordenação, a instituição passou por várias reformas ao longo do século XX que resultaram no desaparecimento do altar-mor fabricado por Driendl, bem como na alteração decorativa das paredes que compunham o cenário. O que foi encontrado e documentado nesta pesquisa foram apenas as imagens de São

José, que estavam guardadas em 2022, e de Nossa Senhora das Mercês, ainda posicionada no altar-mor da igreja, atualmente em mármore.

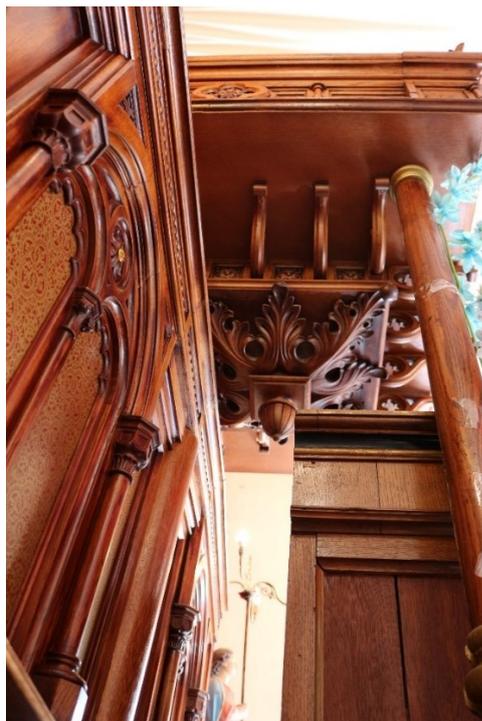
A fim de preservar a memória e prestar uma homenagem à configuração passada da igreja, um grupo de marceneiros da cidade decidiu, de maneira independente, recriar um altar-mor semelhante ao original da igreja no século XIX (Figuras 70 e 71). Este novo altar-mor apresenta decorações e características formais similares ao original, incluindo pinturas decorativas e elementos neogóticos, além do emprego de madeira semelhante. Essa reconstrução foi feita a partir da mobilização de fiéis e com os arquivos fotográficos preservados na igreja. Mesmo não existindo mais, a peça do altar-mor, elaborada por Driendl, permanece na memória local, que foi passada por gerações na cidade.

Figura 70 – Altar lateral fabricado por moradores da cidade em Mar de Espanha



Altar lateral fabricado por moradores da cidade em Mar de Espanha. Igreja Matriz de Nossa Senhora das Mercês, Mar de Espanha, Minas Gerais. Fotografia da autora, 2022.

Figura 71 – Detalhe do altar lateral fabricado por moradores da cidade em Mar de Espanha



Detalhe do altar lateral fabricado por moradores da cidade em Mar de Espanha. Igreja Matriz de Nossa Senhora das Mercês, Mar de Espanha, Minas Gerais. Fotografia da autora, 2022.

3.2 O altar-mor da igreja: diversidade e profusão da vida artística no século XIX

3.2.1 Entre telas e decorações: a pintura de cavalete e a pintura parietal

As relações estabelecidas por Driendl entre as tipologias de pintura intituladas nesta seção exemplificam a complexidade das realizações artísticas em espaços religiosos, instituições e residências privadas. Como Driendl, outros artistas atuaram em várias frentes, adaptando sua produção às demandas de seu tempo. É o caso de Antônio Parreiras⁹¹ ou Rodolpho Chambelland⁹², que atuaram em diversas frentes artísticas ao longo de suas carreiras, mas cujos históricos de produção acabaram reduzidos à sua produção de pinturas de cavalete. Parreiras, mais conhecido por sua produção de paisagens, também realizou obras de gênero histórico. Da mesma forma, Chambelland, reconhecido por sua contribuição à pintura, destacou-se também na arte decorativa.

Esses artistas exemplificam a diversidade das práticas artísticas, desdobrando as simplificações de certa tradição historiográfica. De acordo com Valle, a decoração monumental

⁹¹ VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: formas e funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. O autor menciona *Suplício de Tiradentes* (1901), no Supremo Tribunal Federal (RJ), como pintura ornamental no prédio.

⁹² Executou a decoração do teto do Salão de Honra do atual Palácio Pedro Ernesto, no Rio de Janeiro.

do Palácio Tiradentes, elaborada por Chambelland, reflete uma visão laudatória e simbólica da história brasileira. Essa diversidade de abordagens artísticas evidencia a riqueza e a profundidade nas obras dos artistas aqui citados, que transcendem os limites de um único estilo ou movimento⁹³.

A produção dos artistas estrangeiros no século XIX tem sido avaliada, com frequência, em termos de sua relação com a representação do Brasil para consumo do olhar estrangeiro, destacando a natureza, paisagens e costumes. Nesse contexto, o programa religioso, por exemplo, ganha uma importância excepcional, pois, de acordo com os resultados encontrados nesta pesquisa, era uma área que apresentava demandas diferentes do que se costuma associar às produções de artistas imigrantes. Conforme destacou Arthur Valle:

O movimento da pintura decorativa nasce com diversos trabalhos decorativos que tem origem em países como a Alemanha e a França, a partir de 1870. [...] No Brasil, a partir de meados da década de 1890, depois de superada a instabilidade dos anos iniciais da República, há uma série de edifícios públicos sendo reformados ou construídos, nos quais arquitetura, decoração de interiores, pintura e escultura se encontram estreitamente associadas⁹⁴.

Driendl seria enquadrado como participante apenas circunstancial no contexto da pintura de paisagem, em contraste com Johann Georg Grimm, aclamado por seu protagonismo como pintor de paisagens ao ar livre. Efetivamente, Driendl construiu sua carreira por meio de programas artísticos de grande relevância e alta demanda em sua época, especialmente em trabalhos de decoração, arquitetura e restauração. As produções mais célebres do artista foram realizadas dentro dessas categorias artísticas⁹⁵.

Pode-se diferenciar, na história da arte, as pinturas decorativas e de cavalete, distinguindo suas atividades. Isso marca a separação entre os termos *tableaux* e *peinture décorative*, propostos por Pierre Vaisse⁹⁶. A pintura decorativa, por ser subordinada à arquitetura em que está inserida, é concebida e praticada como uma forma de arte aplicada, desdobrando-se em técnicas como mosaico, vitral, tapeçaria, entre outras. Apesar dos esforços para reavivá-la em países como França, Alemanha e Reino Unido, a pintura mural foi perdendo espaço gradativamente para a pintura de cavalete, principalmente com a ascensão do colecionismo burguês, que priorizava portes e gêneros mais compatíveis com os interiores

⁹³ VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: formas e funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.

⁹⁴ *idem*

⁹⁵ *idem*

⁹⁶ *apud* VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: formas e funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.

domésticos do século XIX. O fato de Driendl não se dedicar prioritariamente à pintura de cavalete afetou a recepção de seu trabalho, relegando-o a uma posição secundária dentro de um circuito em que a premiação de quadros no Salão de Belas Artes era percebida como o ápice do reconhecimento artístico.

Arthur Valle ressaltava dois aspectos fundamentais que sustentam a relevância da pintura decorativa e podem ser pertinentes para compreender a trajetória de Thomas Driendl: a variedade de modos de encomendas e as técnicas de realização mais comuns, bem como a estética das pinturas decorativas, com ênfase em seu diálogo com a arquitetura e a decoração de interiores. A pintura decorativa é um fenômeno que atende a diversas demandas de circuitos públicos, religiosos e de cidadãos particulares. Thomas Driendl executou trabalhos para os dois segmentos mencionados, realizando obras em diversos locais, como na Igreja de Nossa Senhora das Mercês, no Liceu Literário Português, no palacete de Custódio Magalhães e na decoração interna do Salão Nobre, localizado no Teatro Municipal de Niterói. Com formação que abrangia tanto pintura decorativa quanto a de cavalete, o artista demonstrou desenvoltura nas idas e vindas entre as duas modalidades.

Marize Malta, em *O olhar decorativo*, faz referência a Clarence Cook, que discute os locais de prioridades decorativas nas casas oitocentistas. A pergunta que intitula uma referência mencionada pela autora, “O que devemos fazer com nossas paredes?”, levanta uma questão sobre o uso do papel de parede, abordando a forte rejeição de alguns grupos higienistas em relação a essa prática. Em contrapartida, as recomendações se voltaram para a pintura a óleo e/ou para o revestimento cerâmico, devido à facilidade de limpeza⁹⁷. Valle menciona que esse tipo de decoração esteve amplamente presente em residências particulares, onde a ênfase foi dada à decoração de interiores, caracterizada pelo desejo de imitar o luxo típico dos palácios reais, das sedes do poder público e da Igreja.

⁹⁷ MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Mauad X; 1ª ed. 2011, p. 60.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa propôs-se a esclarecer o percurso artístico de Thomas Georg Driendl, contextualizando sua trajetória no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX. O material investigado visou aprofundar aspectos pessoais e profissionais do artista, destacando sua relevância para a historiografia da arte brasileira. Ao fornecer uma análise de sua vida e obra, a pesquisa contribui para uma compreensão mais abrangente do cenário artístico nacional e do impacto das influências estrangeiras.

Pontuou-se, também, a escassez de fontes secundárias de História da Arte que ofereçam análises mais detalhadas da produção de Thomas Driendl, indo além de suas relações com Johann Georg Grimm. No contexto historiográfico, foi relevante examinar seu percurso artístico externo à Academia Imperial de Belas Artes ou da Escola Nacional de Belas Artes após o início da República no Brasil. Driendl não é caso único, mas um exemplo significativo da pluralidade do meio artístico brasileiro do século XIX. Sua trajetória revela uma ampla gama de trabalhos artísticos, com destaque para sua contribuição ao panorama religioso da época, no qual obteve maior êxito.

Com base na biografia delineada no primeiro capítulo, observa-se que Thomas Georg Driendl herdou a influência artística de seu pai, um litógrafo. Embora não haja evidências de que tenham colaborado diretamente, é claro que a carreira de Driendl foi moldada pelas influências paternas, refletindo-se em sua formação e na exploração de gêneros similares ao longo de sua profissão, com ênfase em retratos e obras religiosas. Driendl recebeu uma educação diversificada na Academia Real de Belas Artes de Munique, destacando os estudos em estilística arquitetônica, pintura religiosa, pintura histórica, composição, temas religiosos e técnicas de pintura. Todos esses aspectos foram aplicados pelo artista em suas obras no Brasil, como examinado no segundo capítulo desta pesquisa.

A historiografia vigente dá ênfase à trajetória do artista na pintura de cavalete, aspecto também abordado no segundo capítulo deste trabalho. Durante a década de 1880, o artista participou de algumas exposições importantes. Em 1882, na exposição promovida pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, realizada no Liceu de Artes e Ofícios (RJ), Driendl exibiu *Cena de família nas Montanhas da Baviera*, sendo elogiado pela crítica. Além dessa pintura, ele também exibiu um estudo decorativo na seção de arquitetura. Na Exposição Geral de Belas Artes de 1884, Driendl participou como pintor de cavalete e recebeu o prêmio pelo *Retrato do Conselheiro Ferreira Vianna*. As participações do artista em exposições e concursos

revelam sua versatilidade artística, com realizações que ultrapassam a pintura de cavalete. Nesse contexto, destacam-se três áreas de importância nesta pesquisa: a arquitetura, a decoração e as encomendas religiosas.

No mercado sacro, foi observado que o artista teve significativa influência no Rio de Janeiro e em outros estados brasileiros, conforme evidenciado pelo contrato encontrado na Igreja de Nossa Senhora das Mercês em Mar de Espanha (MG) em pesquisa de campo. Esse documento revela as relações de trabalho do artista como representante do Instituto Artístico F. X. Rietzler, além de detalhar os serviços prestados por ele na decoração, incluindo os materiais e técnicas utilizados. A encomenda em Mar de Espanha fornece subsídios para visualizar as relações entre artista, comitente e local de trabalho. Driendl obteve não somente remuneração pecuniária, mas também apreço social com a entrega de suas encomendas em Mar de Espanha. O retábulo, as esculturas e a decoração na igreja exerceram papel marcante na imagem da cidade, perpetuando a memória afetiva entre os moradores até o presente. Ainda hoje, os cidadãos utilizam as esculturas trazidas de Munique na disposição da igreja e em festas, tendo um vínculo afetivo com as imagens e seu histórico de chegada até a cidade. O retábulo principal, cujo paradeiro é desconhecido, foi reconstruído recentemente, com inspiração no original feito pelo artista. Outras obras religiosas, como a decoração do teto na Matriz Basílica de Aparecida, em São Paulo, não foram abordadas neste estudo devido à falta de material de pesquisa disponível e/ou à impossibilidade de acesso.

No âmbito decorativo, a escassez de fontes secundárias reflete como o tema foi pouco explorado na historiografia da arte brasileira. Autores como Arthur Valle e Marize Malta Teixeira contribuem com panoramas e estudos relevantes. No caso de Driendl, duas áreas destacam-se na produção teórica dos pesquisadores mencionados: suas encomendas para residências, como o palacete de Custódio Magalhães no Rio de Janeiro, e para espaços de uso coletivo entre o Império e a República, como o Teatro João Caetano em Niterói. Além disso, a decoração desempenhou um papel importante no campo da restauração no final do século XIX, período em que Driendl atuou como restaurador. Naquele momento, o ofício da restauração se constituía a partir do conhecimento do artista que executava o trabalho, estando quase ausentes as metodologias desenvolvidas no século XX para a sistematização científica da área de restauração, assim como inexistiam órgãos de fiscalização e ensino. Artistas como Driendl trabalharam com a expertise técnica adquirida por meio da prática de pintura, conforme mencionado por Magaly Oberlaender em seu estudo sobre artistas e restauração. Em 1895, Driendl firmou contrato de trabalho com a Igreja de São Francisco da Penitência (RJ), conforme registrado nos arquivos da instituição. O trabalho foi mencionado no Relatório da Venerável

Ordem Terceira da Penitência (1897) denominado como restauração e descrito no primeiro parágrafo nos seguintes termos: “Thomaz Driendl se obriga a restaurar as pinturas [...]”⁹⁸ da igreja. Seu trabalho nesta obra foi reconhecido socialmente, divulgado em diversos jornais como o *Jornal do Commercio* (RJ), no qual recebeu destaque na página principal, exibindo os resultados positivos da restauração.

Driendl desempenhou diversas funções de direção arquitetônica, algumas das quais se entrelaçaram com atividades de restauração e decoração. Um exemplo é sua atuação como diretor arquitetônico das obras na Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo em 1889. Destaca-se também sua supervisão no Cais Pharoux, em colaboração com a Companhia Cantareira. Embora as plantas originais dos edifícios projetados por Driendl não tenham sido localizadas, foi possível identificar o prédio principal de Niterói através de cartões postais cedidos pelo Museu do Cartão Postal (MUCAP). No entanto, a escassez de fontes secundárias sobre o desenvolvimento dos edifícios na Praça XV (RJ) resultou em lacunas no entendimento do processo de construção, que devem vir a ser preenchidas por maiores pesquisas.

A carreira de Thomas Georg Driendl, apresentada e analisada nesta pesquisa, é um exemplo da diversidade do mundo das artes. Driendl teve ampla atuação no circuito artístico, exercendo diversos trabalhos que fogem do estereótipo de pintor de salão, comumente associado aos artistas do século XIX, e escapa, portanto, da hegemonia da Academia Imperial de Belas Artes. Driendl afirmou sua identidade artística por caminhos alternativos, destacando-se como um pintor imigrante, a exemplo de Facchinetti, Parlagreco e outros que, apesar de sua formação europeia, construíram sua carreira no Brasil. Diferente dos pintores viajantes ou dos que se dedicavam à pintura ao ar livre, Driendl seguiu um modelo de carreira artística em ascensão na época, cuja atuação no cenário brasileiro ainda carece de maior investigação para compreensão plena de seu impacto e trajetória.

⁹⁸ *Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência*, 1897, p. 12. Fonte: Arquivo Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Originais cedidos pelo arquivo do Museu Sacro Franciscano, Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, J. M. F. de. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BARATA, M. *Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.
- BELTING, H. *The Germans and their art: a troublesome relationship*. Connecticut: Yale University, 1998.
- BEZERRA, M. C.; RIBEIRO, T. R. M. Paisagem, meio ambiente e história: o bairro de Boa Viagem no passado e no presente. *Caderno de resumos dos trabalhos da IX SEMEXT – Semana de Extensão UFF, Niterói*, 2004.
- CARDOSO, R. *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- CASTRO, C. F. de F. *Os sertões de leste – achegadas para a história da Zona da Mata*. 1. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987.
- CHILLÓN, A. M.; CONDURU, R. *Arte no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Barleu Edições, 2020.
- CONDURU, R. Encruzilhadas – afro-brasilidade, história da arte, mundialização. In: BERBARA, M.; CONDURU, R.; SIQUEIRA, V. B. (org.). *Conexões*. Ensaios em História da Arte. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 47-54.
- DACOSTA KAUFMANN, T. Considerações sobre a história da arte mundial. In: BERBARA, M.; CONDURU, R.; SIQUEIRA, V. B. (org.). *Conexões*. Ensaios em História da Arte. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 19-46.
- DUQUE-ESTRADA, G. A arte brasileira. In: DUQUE-ESTRADA, G. *Arte: ensaios e documentos*. 1. ed. Rio de Janeiro: 1995. p. 167.
- ELIAS, N. *O processo civilizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FAZENDA, José Vieira. Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 142, 1920. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca/artigos-de-periodicos/item/73136-antiquilhas-e-mem%C3%B3rias-do-rio-de-janeiro.html>. Acesso em: 8 ago. 2023.
- FERREIRA, F. *Belas artes: estudos e apreciações*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- FILHO, W. de A.; LACERDA, A. L. de. (org.). Museu Histórico Nacional. Instituto Brasileiro de Museus. Divisão de Arquivo Histórico. *Coleção BR RJMHN FV*. Antônio Ferreira Viana, Organizada em 1984. [Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012]. p. 26.

HAUPT, H. G. Religião e nação na Europa no século XIX: algumas notas comparativas. *Estudos Avançados*, n. 62, 2008.

JÚNIOR, M. V. F.; CARDOSO, R. (org.). *O olhar germânico na gênese do Brasil*: coleção Geyer – Museu Imperial. 1. ed. Petrópolis: Museu Imperial, 2022.

LEVY, C. R. M. Johann Georg Grimm e as fazendas de café. Separata da publicação: *Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense*. Instituto Estadual do Patrimônio Cultura – INEPAC, Instituto Cultural Cidade Viva e Instituto Light. Rio de Janeiro, 2010 (Tomo 10).

LEVY, C. R. M. *O grupo Grimm*: paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.

MALTA, M. *O olhar decorativo*: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. *Mauad*, v. 10, p. 60, 2011.

MARQUESE, R. de B. A paisagem da cafeicultura na crise da escravidão: as pinturas de Nicolau Facchinetti e Georg Grimm. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, São Paulo, n. 44, fev. 2007.

MARZIO, P. C. *The democratic art: chromolithography 1840-1900*, pictures for a 19th century America. Boston: David R. Godine Publisher, 1979.

MELO, V. A. de. Da revolta às regatas: o remo e a “reconstrução” de Niterói (1895-1904). *Almanack*, Guarulhos, n. 26, ea00219, 2020

MUSEU SACRO FRANCISCANO. *Relatório da Venerável Ordem Terceira da Penitência*, in Arquivo Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro: [s.n.], 1897. p. 12.

NASCIMENTO, T. M. do. *Estação de Chiador/MG*: Projeto de reabilitação do patrimônio ferroviário e diretrizes para criação de parque. 2019. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

OBERLAENDER, M. *A inter-relação entre a História da Arte e a restauração*: a Igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência – um estudo de caso. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

PARREIRAS, A. *História de um pintor contada por ele mesmo*. 3. ed. Niterói: Niterói Livros, 1999.

PEIXOTO, M. E. S. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1989.

ROSA, M. V. T. *O acervo de pinturas de retratos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária*: relações e reações entre artistas e encomendante. 2018. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SILVA, M. A. C. da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. *19&20*, v. 9, n. 2, jul./dez. 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. Núcleo de Pesquisa. Laboratório de História Oral e Imagem. *Motim urbano e revolta popular: o quebra-quebra das barcas, 1959*. Niterói: UFF, [20--]. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/niteroi-motim-urbano-e-revolta-popular-o-quebra-quebra-das-barcas-1959>. Acesso em: 28 ago. 2023.

VALE, V. A. do. A pintura brasileira do século XIX – Museu Mariano Procópio. *19&20*, v. 1, n. 1, maio 2006.

VALLE, A. ‘A maneira especial que define a minha arte’: Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes e a cena artística de Munique em fins do Oitocentos. *Revista de História da Arte e Arqueologia* (Unicamp), Campinas, SP, v. 13, p. 109-144, 2010.

VALLE, A (org.). *Revista do Brasil (1916-1918) – Artigos e Críticas de Arte*. *19&20*, v. 4, n. 2, abr. 2009.

VALLE, A. Pintura decorativa na 1ª República: formas e funções. *19&20*, v. 2, n. 4, out. 2007.

ZAGARI-CARDOSO, S. *Avenida Central: arquitetura e tecnologia no início do século XX*. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Periódicos consultados nesta pesquisa

ALMANAK LAEMMERT: ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL. Rio de Janeiro: H. Laemmert & C, 1891-1940. Periodicidade indeterminada.

A NOITE. Rio de Janeiro: [s.n.], 1911-1957. Diário.

BRASIL. MINISTÉRIO DO IMPÉRIO: RELATORIO DA REPARTIÇÃO DOS NEGOCIOS DO IMPERIO. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Império, 1832-1888.

CIDADE DO RIO. Rio de Janeiro: [s.n.], 1887-1901. Diário.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro: [s.n.], 1901-1974. Diário.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo: [s.n.], 1841-1963. Diário.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: [s.n.], 1875-1956. Diário.

GAZETA LITTERARIA: PUBLICAÇÃO QUINZENAL. Rio de Janeiro-RJ: Typ. de G. Leuzingerb & Filhos, 1883-1884 (revista). Quinzenal.

GAZETINHA. Rio de Janeiro: [s.n.], 1880-1883. Periodicidade indeterminada.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: [s.n.], 1891-2010. Diário.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: Editora Jornal do Commercio / Fundação Assis Chateaubriand, 1827-2016. Diário.

MAR DE HESPANHA. Minas Gerais: [s.n.], 1891-1903. Semanal.

O APOSTOLO: periodico religioso, moral e doutrinario, consagrado aos interesses da religião e da sociedade. Rio de Janeiro: [s.n.], 1866-1892. Periodicidade variável (bissemanal ou trissemanal).

O FLUMINENSE. Rio de Janeiro: [s.n.], 1878-actual. Diário.

O MEQUETREFE. Rio de Janeiro: Nova Typ. de J.P. Hildebrandt, 1875-1893. Semanal.

O PAIZ. Rio de Janeiro: [s.n.], 1884-1930. Diário.

REVISTA DO BRASIL. São Paulo: Grupo O Estado de São Paulo / Comp.Graphico-Editora Monteiro Lobato. 1916-1990. Mensal.

ANEXO A – Fotografias**Figura 72 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês**

Mar de Espanha, Minas Gerais. Fotografia da autora, 2022.

Figura 73 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês

Mar de Espanha, Minas Gerais. Fotografia da autora, 2022.

Figura 74 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês



Mar de Espanha, Minas Gerais. Fotografia da autora, 2022.

Figura 75 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês



Mar de Espanha, Minas Gerais. Fotografia da autora, 2022.

Figura 76 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês



Mar de Espanha, Minas Gerais. Fotografia da autora, 2022.

Figura 77 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês



Mar de Espanha, Minas Gerais. Fotografia da autora, 2022.