



**Memórias de um Atlas  
cosmopolita e a esfera do  
tempo suportado**

Débora da Silva Margoni Barbian



UFRGS - Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais  
Bacharelado em História da Arte  
Período Letivo: **2020/2**

Débora da Silva Margoni Barbian

**Memórias de um Atlas cosmopolita e a esfera do tempo suportado**

Porto Alegre  
2021

### CIP - Catalogação na Publicação

Barbian, Débora da Silva Margoni  
Memórias de um Atlas cosmopolita e a esfera do  
tempo suportado / Débora da Silva Margoni Barbian. --  
2021.  
113 f.  
Orientadora: Joana Bosak de Figueiredo.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,  
BR-RS, 2021.

1. arte e arquitetura - ornamentos escultóricos. 2.  
Atlas - Ateliê João Vicente Friederichs. 3. narrativas  
estéticas - Positivismo. 4. anacronismo na História da  
Arte. 5. sobrevivência das imagens. I. Figueiredo,  
Joana Bosak de, orient. II. Título.

Débora da Silva Margoni Barbian

**Memórias de um Atlas cosmopolita e a esfera do tempo suportado**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do Curso Bacharelado em História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.**

**Orientador(a): Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Bosak de Figueiredo**

Porto Alegre, 28 de maio de 2021.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Bosak de Figueiredo (UFRGS – Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jeniffer Alves Cuty (UFRGS)

---

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS)

## **Agradecimentos**

Especial gratidão àquela que acompanhou a construção deste trabalho (incluindo os momentos de pausa), compreensiva e atenciosamente, desde as primeiras linhas, Joana Bosak de Figueiredo, orientando sempre de forma clara e precisa, possibilitando a abertura de importantes caminhos nesta jornada. Também pelas lembranças histórico-afetivas das diversas viagens de estudos realizadas ao longo do curso: Missões Jesuíticas, Minas Gerais, Catalunha. Lugares e companhias memoráveis!

Agradeço aos professores que prontamente aceitaram o convite de fazer parte da banca avaliadora, Jeniffer Alves Cuty e Paulo César Ribeiro Gomes, pela disponibilidade, amabilidade e valiosas contribuições.

Aos professores do curso de História da Arte, do primeiro ao último semestre, sempre dispostos a compartilhar sua bagagem cultural de forma amigável e com seriedade acadêmica.

Aos colegas ingressos em 2013, e aos que posteriormente cruzaram por esse caminho, pelo espírito de companheirismo na disponibilização de materiais, pela amizade duradoura e pelas boas risadas. Muito importante em qualquer tempo!

Ao professor Arnaldo Walter Doberstein, pelo cordial auxílio na pesquisa e diálogos esclarecedores.

Ao colega José Eckert, por possibilitar acesso direto ao objeto de estudo.

À minha família, pela paciência diante das minhas ausências temporárias em razão das leituras e atividades da faculdade.

Por fim, agradeço ao meu Historiador particular, Luciano Barbian, que concordou em encarar este desafio junto comigo, e hoje, juntos finalizamos. Como prometemos: na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, na faculdade e na dificuldade!

## Resumo

Diante das imagens, do tempo, dos mitos, da história: a proposta deste trabalho orienta-se pela metodologia de Aby Warburg na análise formal do objeto artístico “Atlas do Memorial”, o conjunto escultórico de ornamentação da fachada do Memorial do Rio Grande do Sul, executado pelo Ateliê de Esculturas de João Vicente Friederichs (1880-1962). Ao estabelecer um paralelo com o Atlas Mnemosyne, busca-se compreender historicamente a presença deste objeto simbólico em seu lugar de inserção, provocando, assim, uma relação conceitual, além da *pathosformel*. Ao redor das esculturas fachadistas, tão marcantes do início do século XX, o espaço foi reordenado. Mas elas permaneceram, em sua posição de arte, de símbolo, de ideologia, de memória, e até mesmo de identidade, apesar das referências externas.

**Palavras-chave:** Atlas. Atlas Mnemosyne. Positivismo. João Vicente Friederichs. Anacronismo.

## **Resumen**

*Ante las imágenes, el tiempo, los mitos, la historia: la propuesta de esta obra se guía por la metodología de Aby Warburg en el análisis formal del objeto artístico “Atlas do Memorial”, el conjunto escultórico de ornamentación en la fachada del Memorial de Rio Grande do South, ejecutado por el Estudio de Escultura de João Vicente Friederichs (1880-1962). Al establecer un paralelo con el Atlas Mnemosyne, buscamos comprender históricamente la presencia de este objeto simbólico en su lugar de inserción, provocando así una relación conceptual, además de la pathosformel. En torno a las esculturas ornamentales, tan llamativas de principios del siglo XX, se reordenó el espacio. Pero permanecieron, en su posición de arte, símbolo, ideología, memoria e incluso identidad, a pesar de las referencias externas.*

**Palabras clave:** Atlas. Atlas Mnemosyne. Positivismo. João Vicente Friederichs. Anacronismo.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Retrato Casal Arnolfini (1434) .....	11
Imagem 2 – Detalhe do Retrato Casal Arnolfini (1434) .....	11
Imagem 3 – Pietà (1499) .....	12
Imagem 4 – Detalhe Pietà (1499) .....	12
Imagens Prancha 1 .....	18
1.01 – Atlas do Memorial – detalhe posterior da esfera celeste.	
1.02 – Memorial do Rio Grande do Sul – detalhe do relógio da torre.	
1.03 – Atlas do antigo prédio da Alfândega visto do terraço do Memorial do RS.	
1.04 – Atlas do Memorial – detalhe com Atlas e representação da América, infante	
1.05 – Detalhe do conjunto escultórico lateral – figura feminina lendo.	
1.06 – Atlas do Memorial – detalhe frontal	
1.07 – Atlas do Memorial – detalhe lateral	
1.08 – Atlas do Memorial – detalhe olhar	
1.09 – Linguagem digital - ícones passagem do tempo hoje	
1.10 – Linguagem digital - ícone de Atlas com coordenadas de marcação de lugar e tempo	
1.11 – Linguagem digital - ícone de Atlas semelhante ao Farnésio	
1.12 – Linguagem digital - ícone de Atlas geográfico	
1.13 – Linguagem digital - ícone de localização	
Imagem 5 – Mapa de Porto Alegre, 1881 .....	22
Imagem 6 – Planta de Porto Alegre, 1906 .....	22
Imagem 7 - Planta de Porto Alegre, 1916 .....	23
Imagens Prancha 2 .....	29
2.01 – Prancha 2 da Biblioteca Warburg, e a metodologia de estudo por imagens.	
2.02 – Detalhe da prancha 2 da Biblioteca Warburg	
2.03 – Detalhe Atlas Farnésio	
2.04 – Ilustração do século XVI - Cosmologia Atlas	
2.05 – Carta celeste do globo de Farnese	
2.06 – Carta celeste de 1670, do cartógrafo holandês Frederik de Wit	
2.07 – Reconstituição do globo do Atlas Farnésio com elenco zodiacal - 1930	
2.08 – Ilustração de Instrumentos astronômicos, por Tycho Brahe - 1598	
2.09 – Vaso com representação de Atenas, Hermes, Hércules e Atlas - 410 a.C.	
2.10 – Réplica em cerâmica de cena de antigo vaso da Apúlia de 380 a.C.	
2.11 – Artefato em cerâmica com representação de Atlas e Prometheus – 530 a.C.	
2.12 – Ânfora de Campana com Atlas e Heracles – século V a.C.	
2.13 – Detalhe do sarcófago pintado de Butheamon – Nut, Geb e Shou	
2.14 – Lateral externa da tumba Amon - 1070-712 a.C.	
2.15 – Foto via láctea sobre as pirâmides egípcias	
2.16 – Imagem ilustrativa da deusa Nut relacionada à calota celeste na atualidade	
2.17 – Iconografia de Phanes – cerca do Século III ao Século V	
2.18 – Iconografia de Phanes - Século XVI	
2.19 – Iconografia de Aion - mosaico de piso, de uma villa romana em Sentinum, Itália, cerca de 200–250 d.C.	
2.20 – <b>Atlas de Farnese</b> – original século II a.C. – cópia 150 d.C.	
2.21 – Ilustração da Astronomia e Imagem do Tempo alegórico – França, 1608	
2.22 – Historia Mundi: ou Atlas de Mercator – Inglaterra, 1637	
2.23 – Hércules ajudando Atlas – gravura impressa - Claude Mellan (1598-1688)	
2.24 – Figura Agachada de Atlas, desenho: Baldassare Tommaso Peruzzi (1481-1536)	
2.25 – Alegoria da Astrologia, desenho: François Verdier (1651 - 1730)	
Imagem 8 – Papiro Greenfield .....	44
Imagem 9 – A Mutilação de Urano por Saturno (c. 1560) .....	50
Imagem 10 – Detalhes <i>in loco</i> A Mutilação de Urano por Saturno .....	50
Imagem 11 – Capa da edição de 1568 – Vidas (Vasari) .....	55

Imagem 12 – Constelações hemisfério norte e hemisfério sul - Dürer, 1515 .....	60
Imagem 13 – Páginas de Rosto séc. XVII, Andrea Argoli .....	66
Imagens Prancha 3 .....	68
3.01 – Atlas do Memorial – detalhe lateral com América	
3.02 – Atlas do Memorial – detalhe lateral com Europa	
3.03 – Postal - Prédio do Correios e Telégrafos, s/data – ca. Década de 1920	
3.04 – Prédio do Memorial do RS, 2018	
3.05 – Atlas do Memorial, 2018	
3.06 – Atlas do Palácio Linderhof, Bavária, Alemanha	
3.07 – Palácio Linderhof, Bavária, Alemanha	
3.08 – Estação Central Ferroviária de Frankfurt, Alemanha	
3.09 – Atlas da Estação Central Ferroviária de Frankfurt, Alemanha	
3.10 – Atlas do antigo prédio da Alfândega – detalhe lateral	
3.11 – Atlas do antigo prédio da Alfândega – vista frontal	
3.12 – Atlas do antigo prédio da Alfândega – detalhe lateral	
3.13 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando o velho continente, Europa	
3.14 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando o novo continente, América	
3.15 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando Europa - detalhe	
3.16 – Atlantes da antiga Confeitaria Rocco no frontispício do acesso principal	
3.17 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando América - detalhe	
3.18 – Prédio do Memorial – vista frontal - Atlas em conjunto com a torre do relógio	
3.19 – Atlas na perspectiva do observador no passeio de frente ao Memorial do RS	
3.20 – Conjunto escultórico do Memorial – Atlas com América e Europa	
Imagem 14 – Bandeira do Império do Brasil .....	71
Imagem 15 – Bandeira do Brasil .....	71
Imagem 16 – Propaganda profissional de Theodor Wiederspahn .....	78
Imagem 17 – Oficina à rua Voluntários da Pátria, 197 .....	79
Imagem 18 – Desenvolvimento da Oficina .....	80
Imagem 19 – Escultores, Marmoristas, Canteiros e Polidores, 1897-1901 .....	80
Imagem 20 – Publicação comemorativa Histórico da Casa Aloys 1950 – detalhes .....	81
Imagem 21 – Jacob Aloys Friederichs (Histórico da Casa Aloys, 1950) .....	82
Imagem 22 – Miguel Friederichs (Histórico da Casa Aloys, 1950) .....	82
Imagem 23 – Escola Profissional Noturna e Dominical .....	83
Imagem 24 – Diploma da Medalha de Ouro, Exposição Estadual de 1901 .....	84
Imagem 25 – Anúncio jornal A Federação, ed. 00007, de 8 de janeiro de 1913 .....	85
Imagem 26 – Catálogo da Exposição estadual de 1901 – trechos .....	86
Imagem 27 – Atlas do Prédio da Alfândega e detalhes .....	96
Imagem 28 – Cariátides e Atlantes - Livro de Ornamentos, 1898 .....	99
Imagem 29 – Casa degli Omenoni ou Palazzo Leoni-Calchi , 1565 – Milão, Itália .....	99
Imagem 30 – Antiga Confeitaria Rocco e detalhes .....	100
Imagem 31 – Detalhes das esculturas femininas em posição de leitoras .....	104
Imagem 32 – Negros libertos – 1895 .....	106

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. MEMÓRIAS DE UM ATLAS COSMOPOLITA E A ESFERA DO TEMPO SUPPORTADO.....	17
2.1. PRANCHA 1 – As ideologias, o anacronismo, permanências e ressignificações	
* <i>O que vemos, o que nos olha: quando as imagens tomam         posição*</i> .....	18
2.2. PRANCHA 2 – Origens da forma – O mito de Atlas	
* <i>Atlas ou o gaio saber inquieto: a imagem sobrevivente...</i>	29
2.3. PRANCHA 3 – O Atlas do Memorial – A obra, o artista e o sistema.	
* <i>Diante da Imagem e Diante do Tempo: os Atlantes do ateliê         de escultura de João Vicente Friederichs – as firmas e os         escultores - Relações e Influências.....</i>	68
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	103
4. REFERÊNCIAS.....	108

---

\* Os subtítulos capitulares dão ênfase ao referencial teórico. Com títulos de conhecidas publicações de Georges Didi-Huberman a intenção é estruturar a linha de pensamento que norteia esta análise. Preserve-se aqui sua autoria.

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho busca, por meio da observação de um objeto artístico, utilizado como ornamento de arquitetura e que resistiu ao tempo, analisar as trocas culturais que permitiram esta permanência. De modo que, ao se perceber o lugar de uma arte remanescente na paisagem urbana, compreende-se a existência de um referencial anacrônico de conexões identitárias.

As esculturas ornamentais deste período – final do século XIX e início do século XX – seguem a tendência europeia da reinserção do clássico da antiguidade greco-romana, o neoclássico. A concepção do dimensionamento do humano, do homem como medida para todas as coisas, é retomada no pensamento positivista, dentro do escopo cientificista.

O neoclássico se apresenta repleto de alegorias e simbolismos relacionados à figura humana, e assim toda a composição artística, escultórica e arquitetônica refletem uma narrativa, pensada e elaborada para materializar visualmente uma ideia, um conceito, uma identidade. Para tanto seguem uma métrica rigorosa de proporção compositiva, ritmos cheios e vazios, luz e sombra.

E então, o que o Velho Atlas do Memorial guarda em suas memórias, em sua narrativa preparada, em sua presença resistente?

Será no Atlas do Memorial que a abordagem ampliará esta reflexão analítica, ao ser inserida no conceito warburgiano do Atlas Mnemosyne<sup>1</sup>, e buscando em Georges Didi-Huberman (1953) uma fundamentação teórica de análise.

Na figura emblemática do Atlas vejo uma síntese do peso da arte na construção de uma identidade cultural: uma imagem representativa de força, que sustenta o espaço que o homem edifica. Essa alegoria pretende ser o eixo estruturador desta pesquisa, que reconstitui as narrativas estéticas que sustentaram a ideologia positivista, que se confunde com a estética neoclássica na Porto Alegre do início do século XX.

Como arquiteta, descendente de imigrantes italianos, vindos para o Rio Grande do Sul naquele período, que juntamente com outros especialistas

---

<sup>1</sup> Biblioteca de imagens concebida como um catálogo da memória por Abraham Moritz Warburg (1866-1929).

formariam as bases da construção civil da época, reconheço na permanência e preservação desses monumentos, a valorização de todo um esforço humano conjunto, que muitas vezes é encoberto, ou silenciado, por um sistema administrativo alimentado constantemente por disputas políticas e econômicas. Muitas das forças, que de fato construíram a cidade, permaneceram guardadas nos detalhes mais improváveis, capazes de atrair o olhar e aguçar curiosidades. São registros históricos encapsulados em elementos formais que dão dimensão espacial aos dizeres – geralmente em assinaturas para a posteridade - “estive aqui”.

Note-se que na História da Arte esse sentimento, de posse e pertencimento, desponta já no Renascimento, com a valorização do fazer humano. A exemplo na pintura, da obra “Retrato Casal Arnolfini” (1434), de Jan Van Eyck (1390-1441), e na escultura a “Pietà” (1499), de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), que segundo Vasari, após questionarem a autoria da obra Michelangelo teria retornado às escondidas para gravar seu nome no cinto da figura de Maria.

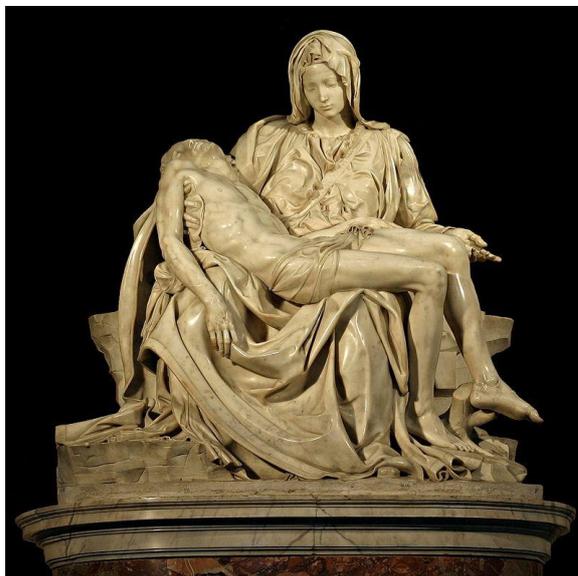


Retrato Casal Arnolfini (1434) – Jan Van Eyck (1390-1441), Pintura à óleo, National Gallery, Londres. (HARBISON, 2012)



Detalhe do espelho e da assinatura logo acima: “Jan van Eyck fut ici, 1434” (“Jan van Eyck esteve aqui, 1434”).

O amor, aliado ao trabalho de Michele Agnolo, teve tanta força nessa obra, que ele inscreveu o seu nome no cinto que cinge o peito de Nossa Senhora, coisa que não fez em nenhuma outra, como se quisesse mostrar que se sentia satisfeito e contente consigo. [*Grifo meu*] (VASARI, 2011; p.717)



Pietà (1499) – Michelangelo Buonarroti (1475-1564), escultura em mármore, Basilica de São Pedro, Vaticano.

<https://www.firenze1903.it/michelangelus-bonarotus-florentinus-faciebat/>



Detalhe: única assinatura de Michelangelo, gravada na faixa da Virgem (de sua escultura Pietà: “**Michael. Agelus. Bonarotus Florent Faciebat** ” (“Miguel Angelo Buonarotus de Florença fez”))

<https://br.pinterest.com/pin/10020516043431398>

[2/](#)

Para a construção civil na Porto Alegre do final do século XIX e início do XX se configurava um sistema de quatro agentes entre arquitetura e arte: o escritório de construção; o arquiteto responsável pelo projeto; a firma contratada para a ornamentação; e os escultores contratados pela firma - também denominada ateliê de ornamentos ou oficina de esculturas. Assim, são quatro nomes envolvidos para o feito, porém, serão três assinaturas oficialmente registradas.

Vinculados ao Atlas do Memorial estão nomes significativos de ilustres atuantes no ramo da construção deste período: Rudolf Ahrons (1869-1947) – proprietário de um dos mais requisitados Escritórios de Engenharia; Theo Wiederspahn (1878-1952) - arquiteto responsável pelo Departamento de Arquitetura da firma de Ahrons; João Vicente Friederichs (1880-1962), proprietário do ateliê de ornamentos; Wenzel Folberger (?-1915), um dos escultores do ateliê – todos os ornamentos, entre esculturas e relevos, levavam

a assinatura do renomado ateliê de João Vicente Friederichs. Salienta-se, contudo, que poucos documentos dão destaque aos autores artífices contratados.

O desafio proposto por este Atlas: como interpretar a presença da figura do Atlas do Memorial dentro de uma visão warburguiana, sob o conceito de *pathosformel*, contextualizando os elementos narrativos de Arte na História Cultural de Porto Alegre? Considerando ainda a relação complexa entre tempo-lugar-agentes, como os atlantes do ateliê de escultura de João Vicente Friederichs se inserem no contexto de formação da paisagem cultural de Porto Alegre e por que a figura do atlante/atlas que marcou presença em um determinado período, em obras tão distintas, expostas em equipamentos urbanos igualmente distintos, de funções também distintas, sobreviveram?

Uma narrativa histórica não é considerada objetiva. E é complexa. A ela se alinham eventos sequenciados, interligados, dependentes de uma ordem cronológica, de fatos, causas e consequências, que se sobrecarregam do momento presente na tradução destes fatos gerando uma interpretação dinâmica, originada e apoiada em acontecimentos documentados. Há uma estreita relação com o tempo, o lugar e os olhos do historiador. Mas apesar da existência da linearidade descritiva do ato de narrar, o que de fato aconteceu teve efeitos paralelos, repercutiram em outras direções, alcançaram outras esferas cotidianas.

Cada construção se utiliza dos recursos - técnicas e tecnologias construtivas - de seu tempo. Há uma seleção de materiais, nunca são usados todos os tipos e qualidades existentes. São fatores que dependem de escolhas, individuais ou coletivas, mas que se originam de uma ideia, um conceito.

O mesmo efeito se verifica na construção da narrativa histórica: haverá documentos, fontes disponíveis, apropriados para determinada ordenação destes dados, que conforme sejam dispostos permitirão determinada leitura. Conforme esta seleção de dados - em palavras ou imagens - poderão, a qualquer tempo, contar várias histórias, talvez diferentes, mas todas verossímeis quando fundamentadas em fatos e documentos. Quando o objeto se manifesta alinhado à comprovação factual, ainda que haja relativismo aos olhos do receptor, tem-se uma narrativa coerente, fundamentada e plausível.

Como conhecer a cultura de uma sociedade de gerações passadas, senão por sua produção artística e suas formas de expressar as narrativas, essa identidade sociocultural que conta uma história? Vemos suas imagens, e de alguma forma compreendemos seus valores.

A experimentação como parte do processo de construção do que é Arte, é a chave que desencadeia este trabalho de final de curso. Sob a ótica de dois ilustres historiadores da arte, Abraham Moritz Warburg (1866-1929) – mais conhecido como Aby Warburg - e Georges Didi-Huberman (1953), a proposta de analisar uma referência próxima questiona o tempo da forma, e a permanência das ideologias, relacionando com o lugar e suas condições culturais. O atlas (catálogo), o Atlas (mito) e os atlas (esculturas).

Organizar pensamentos através de imagens, ou pensar a partir de relações visuais, fez de um experimento metodológico uma importante fonte de pesquisa: o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, um catálogo da memória.

Ao sugerir a possibilidade de organizar os pensamentos externamente através de imagens associadas em painéis, Aby Warburg indiretamente nos coloca diante do mundo, de tudo o que é visível e que é transmitido por imagens no mundo. Tudo o que vemos comunica ideias, mesmo que não haja a intenção no objeto, o receptor lhe atribuirá algum valor conceitual de acordo com suas experiências ou capacidade de intuir. Se pensarmos na associação de imagens entre duas áreas de conhecimento distintas, como arquitetura e arte, que têm a plástica e a estética como conceitos de formação, perceberemos valores simbólicos em comum quando datadas do mesmo período. Estas significações atribuídas marcam um período histórico e sendo permanentes ou tendo permanência remetem o lugar visível às configurações daquele tempo.

Assim, a proposta aqui é construir um painel-atlas, aos moldes de Warburg, com o auxílio de Didi-Huberman, para analisar a presença histórica das esculturas de atlas e atlantes que compõem a imagem e memória de Porto Alegre.

A história do pensamento humano, resultado imediato do Atlas Mnemosyne, ainda pode ser colocado diante da história da percepção humana. Todavia, se trata de uma experiência permanente, de interação com o tempo e com o receptor - ou leitor. Cada indivíduo fará uma leitura apropriada a si, seu tempo, sua sociedade, seus ideais, suas vivências, seu lugar, suas memórias,

seu senso crítico, sua bagagem cultural, seu intelecto. Se nos focarmos apenas, por exemplo, na imagem de uma esfera em um fundo neutro, uma criança pode ver um brinquedo, um astrônomo remeterá a um planeta, um químico afirmará ser um átomo, uma vidente reconhecerá ali uma bola de cristal, um soldado identificará uma bala de canhão, um egiptólogo interpretará como a representação do sol, um japonês enxergará sua bandeira, um preso ou escravo relacionará a uma carga amarrada ao tornozelo, para um ufólogo será um objeto voador não identificado. E cada um deles atribuirá a essa leitura simbólica uma sensação pessoal, de alegria, de curiosidade, de tristeza, de interesse, de euforia, de melancolia. Será verificado certo padrão de equilíbrio entre o racional e o emocional. A imagem nesse sentido, imaginada e sentida, é a própria revelação da experiência humana no universo.

Relacionando esta questão à História da Arte, verificar-se-á a tênue fronteira entre estética e política. A expressão coletiva é dada em elementos plásticos ou em formas visíveis que obedecem a padrões de ação e reação social.

E o que o dialético não poderá ignorar em tudo isso será, simplesmente, *a imanência histórica e política do pathos*, qualquer que seja ela: “As emoções têm sempre um fundamento de classe muito determinado; a forma sob a qual elas se manifestam é sempre histórica, isto é, específica, limitada, ligada a uma época. As emoções não são em absoluto universais nem intemporais”. [...]

#### MEMÓRIA

As emoções são “históricas”, afirma Bertold Brecht. Elas não são “absolutamente universais nem intemporais”. Mas estar “na história” é, também, estar *atravessado por uma memória*. Eis por que pode-se falar, com Aby Warburg, de “sobrevivências” sem por isso sacrificar a universalidade e a intemporalidade dos arquétipos. [...] (DIDI-HUBERMAN, 2017; p.160)

Dentro destes conceitos de formulação de análise por meio do *pathos* – a capacidade que uma iconografia tem de causar algum tipo de emoção - e das *sobrevivências* – a capacidade que uma iconografia tem de suportar as interferências das forças do meio e resistir ao tempo, ou mesmo ressurgir após transcorrido algum tempo, verificar-se-á a possibilidade de se contar uma história da arte não linear, através dessas permanências conceituais e formais.

A escolha do Atlas como elemento de análise da arte e da cultura se justifica na própria carga de conceitos que não se manifestam apenas iconograficamente, mas por meio de relações entre variados campos de forças. Entender imagens, ou reconhecê-las, leva, invariavelmente, ao entendimento da própria virtude humana de transmitir ideias, de comunicar, de registrar e perpetuar pensamentos.

Um catálogo de memórias em imagens, permite o envolvimento do observador e lhe proporciona liberdade em estabelecer conexões possíveis, ou imaginárias, em busca de um sentido satisfatório. Assim como observar estrelas, e ligar pontos, mais ou menos luminosos, para nomear constelações baseadas nesta forma conjunta resultante. Poderia ser um grupo maior de astros, abrangendo outras constelações, e se chegaria à construção de outra figuração.

O que definirá este resultado é a lógica do observador. Que por sua vez recebe interferências do meio, seu mundo sensível e tudo o que dele conhece, a seu tempo.

Não se deve dizer que o passado ilumina O Presente ou que O Presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em repouso. (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015; p. 273)

## 2. MEMÓRIAS DE UM ATLAS COSMOPOLITA E A ESFERA DO TEMPO SUPORTADO



### SUPOSIÇÃO DO TEMPO: “A ORIGEM É AGORA”

Está claro que o que falta às posições estéticas usuais para abordar o problema da aura é um modelo temporal capaz de dar conta da “origem”, no sentido benjaminiano, ou da “sobrevivência”, no sentido warburguiano. Em suma, um modelo capaz de dar conta dos acontecimentos da memória e não dos fatos culturais da história. “Todo o problema”, escrevia Bataille, “em um certo sentido, é um problema de emprego do tempo”. falar de coisas “mortas” ou de problemas “caducos” - em particular quando se trata da aura -, falar até mesmo de “renascimentos” - inclusive quando se trata da aura -, é falar em uma ordem de *fatos* consecutivos que ignora a indestrutibilidade, a transformabilidade, e o anacronismo dos *acontecimentos* da memória. Significa ter o “emprego do tempo” o menos apto para compreender as sobrevivências, os declínios ou as ressurgências próprias ao domínio das artes visuais. mesmo um modelo circular como o do eterno retorno nega a criança ingênua no “retorno do mesmo”. Também nos modelos da história-esquecimento ou da história-repetição, não implícitos nos discursos sobre a arte moderna, pode-se encontrar uma prática continuada do mais idealista dos modelos em história da arte - refiro-me ao modelo vasariano que afirmava no século XVI: “o Renascimento esquece a Idade Média no momento em que ele repete a Antiguidade”. Dizer hoje que é preciso esquecer o modernismo para que se possa repetir a origem extática ou sagrada da arte é utilizar exatamente a mesma linguagem. (DIDI-HUBERMAN, 2015; p. 273)

Prancha

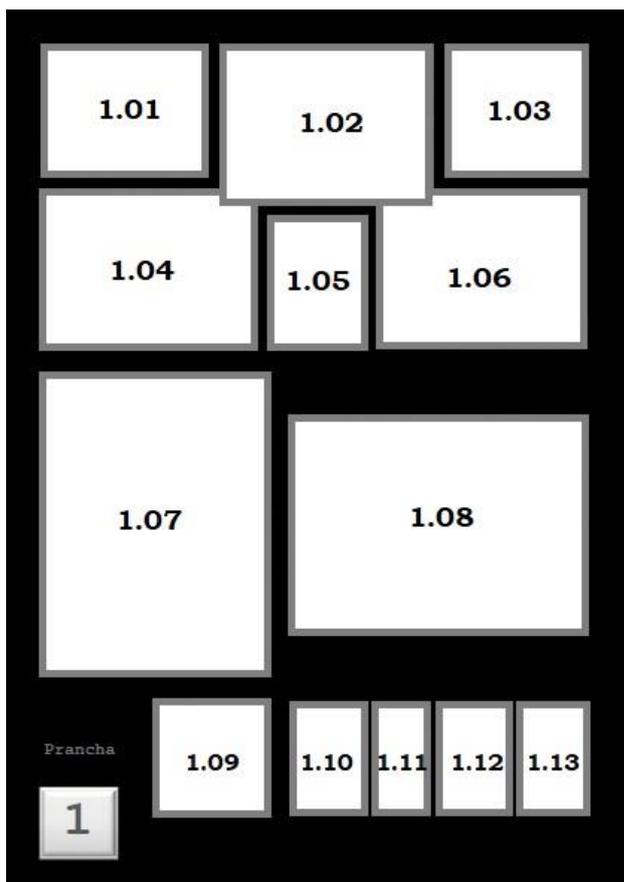
1







PRANCHA 1



- 1.01 – Atlas do Memorial – detalhe posterior da esfera celeste.  
1.02 – Memorial do Rio Grande do Sul – detalhe do relógio da torre.  
1.03 – Atlas do antigo prédio da Alfândega visto do terraço do Memorial do RS.  
1.04 – Atlas do Memorial – detalhe com Atlas e representação da América, infante  
1.05 – Detalhe do conjunto escultórico lateral – figura feminina lendo.  
1.06 – Atlas do Memorial – detalhe frontal  
1.07 – Atlas do Memorial – detalhe lateral  
1.08 – Atlas do Memorial – detalhe olhar  
1.09 – Linguagem digital - ícones passagem do tempo hoje  
1.10 – Linguagem digital - ícone de Atlas com coordenadas de marcação de lugar e tempo  
1.11 – Linguagem digital - ícone de Atlas semelhante ao Farnésio  
1.12 – Linguagem digital - ícone de Atlas geográfico  
1.13 – Linguagem digital - ícone de localização

Fotos de 1.01 a 1.08 da autora.

## 2.1. PRANCHA 1 – As ideologias, o anacronismo, permanências e ressignificações

### *\* O que vemos, o que nos olha: quando as imagens tomam posição\**

A imagem que identificamos como representação do Atlas na contemporaneidade é funcional como um ícone. Tem uma forma de atributo, homem sustentando um globo, que em muitas destas representações – especialmente nos formatos digitais – não estão relacionadas a uma narrativa mitológica, de contexto histórico ou construtivo. Mas ilustram uma qualidade expressiva, o poder da força humana diante da máxima carga. Independente da expressão de esforço ou sofrimento da própria figura. Como um ícone, é uma ideia geral, um conceito, preconcebido daquilo que o objeto aparenta. É uma ideia imediatamente identificada através desta forma.

Considerando esculturas contemporâneas da “forma Atlas”, como objetos de arte, a redução de elementos formais figurativos imprimem neste objeto a capacidade do artista em comunicar uma ideia. A estilização das formas introduz outros conceitos, como movimento, intuição, percepção, mas ainda assim uma síntese daquela existência. Também uma ideia imediata de representação.

Já em uma escultura datada, um olhar justo sobre a concepção formal pode ser insuficiente para a construção narrativa do que ela representa. Os contextos histórico e espacial figuram como peças importantes desta narrativa e de seus significados. É possível considerar, neste caso, os seguintes aspectos para uma análise formal: a individualidade do objeto, o lugar de inserção, e o pensamento da sociedade da época de sua concepção – o que, onde, quem e quando.

Esta estrutura analítica perpassa o entendimento contemporâneo de anacronismo na História da Arte. E especialmente no caso de objetos escultóricos, que compõem um espaço monumental edificado, envolve também questões relativas à ideia de Patrimônio Cultural. A distância de tempo, os limites

---

\* Os subtítulos capitulares dão ênfase ao referencial teórico. Com títulos de conhecidas publicações de Georges Didi-Huberman a intenção é estruturar a linha de pensamento que norteia esta análise. Preserve-se aqui sua autoria.

espaciais, o motivo histórico do lugar museável, são alguns dos elementos que condicionam a categorização de dado elemento como um objeto de arte.

O lugar de pertencimento faz pensar a existência deste objeto como resultado de um sistema maior: a relação sociedade e cidade. Na terceira parte de “A Invenção do Cotidiano” (2008), intitulada “Práticas de Espaço”, o historiador francês Michel de Certeau (1925-1986) desenvolve um pensamento analítico sobre as percepções narrativas experimentadas no espaço urbano. Na tentativa de estabelecer um conceito do espaço cidade considerado para as práticas urbanas, Certeau aponta três possibilidades de operação: “1. a produção de um espaço próprio: [...]; 2. estabelecer um *não-tempo* ou um sistema sincrônico, para substituir as resistências inapreensíveis e teimosas das tradições: [...]; 3. enfim, a criação de um *sujeito universal* e anônimo que é a própria cidade: [...].” – (CERTEAU, 2008, p.173)

“A cidade”, à maneira de um nome próprio, oferece assim a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de possibilidades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra. Nesse lugar organizado por operações “especulativas” e classificatórias, combinam-se gestão e eliminação. De um lado existem uma diferenciação e uma redistribuição das partes em função da cidade, graças a inversões, deslocamentos, acúmulos, etc.; de outro lado, rejeita-se tudo aquilo que não é tratável e constitui, portanto, os “detritos” de uma administração funcionalista [...]. Certamente, o progresso permite reintroduzir uma proporção sempre maior de detritos nos circuitos da gestão e transforma os próprios déficits [...] em meios de densificar as redes da ordem. [...] Enfim, a organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não-pensado de uma tecnologia científica e política. Assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade. (CERTEAU, 2008, p. 173-174)

Todas as transformações espaciais que resultam de processos históricos, com ou sem grandes intervenções urbanas, imprimem na morfologia da cidade uma plástica distinta. Com efeito, identificável tal como uma marca digital, que reflete eventos históricos, sucessões administrativas, diferentes entendimentos de gestão e interesses econômicos ou culturais. Mas sobretudo uma apropriação narrativa sobre a história que se quer contar: as permanências são escolhas socioculturais.

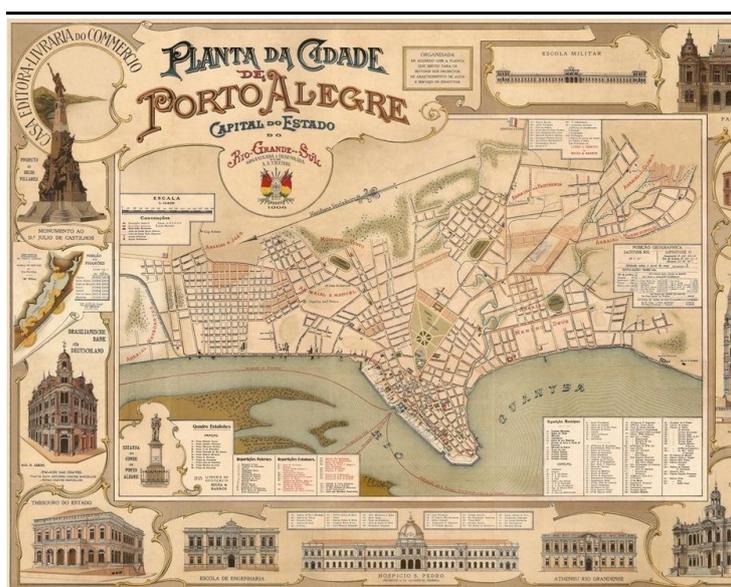
O espaço físico visível sofre a ação do tempo continuamente. Podendo além desta, sofrer intervenção humana – indiretamente poder-se-ia considerar esta uma ação necessária em razão do tempo sofrido – no sentido de preservar suas características originais, ou no sentido de transformar tais características com o objetivo de lhe atribuir nova função, e por fim, poderia ainda se considerar uma intervenção que lhe cause completa obsolescência e destruição.

Cada cidade tem em seu ponto de origem fundacional o que comumente se passou a chamar Centro Histórico<sup>2</sup>.



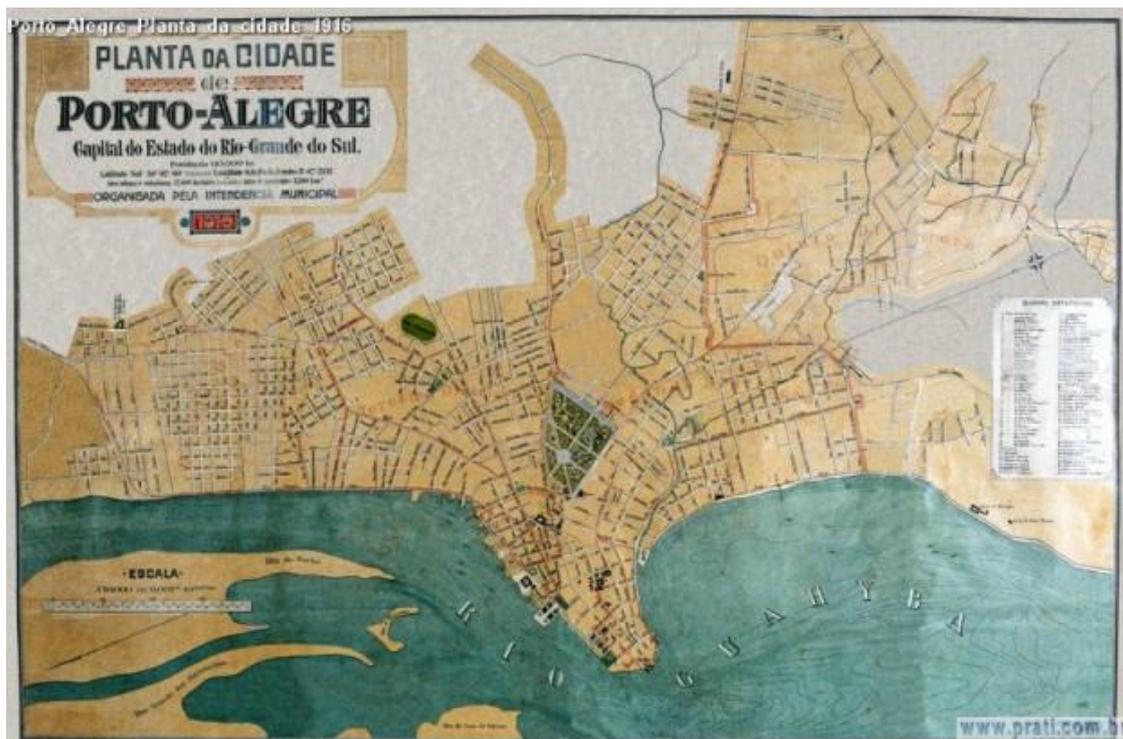
Mapa de Porto Alegre, 1881  
Henrique Breton  
Original no Arquivo Histórico Municipal

[https://www.researchgate.net/figure/Mapa-de-Porto-Alegre-1881-Henrique-Breton-Original-no-Arquivo-Historico-Municipal\\_fig3\\_28255742](https://www.researchgate.net/figure/Mapa-de-Porto-Alegre-1881-Henrique-Breton-Original-no-Arquivo-Historico-Municipal_fig3_28255742)



Planta de Porto Alegre, 1906 – reprodução. A. A. Trebbi. Acervo do IHGRGS.  
In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL. Cartografia Virtual Histórico-Urbana de Porto Alegre. Porto Alegre, 2005. 1 CD-ROM.

<sup>2</sup> Faço aqui um parêntese: quando Porto Alegre era murada, e muitos dos bairros atuais se configuravam como arraiais mais distantes, era comum a população desta época chamar o atual centro de cidade, perdurando esta definição por várias gerações.



Planta de Porto Alegre, 1916 - <https://prati.com.br/fotosantigas/fotos-antigas-mapas-e-plantas>

O Centro-Histórico é assim o lugar de memória visível da sociedade que se constituiu neste lugar geográfico. Nele se preserva o que por princípio identifica eventos marcantes de sua história. E é neste ponto, de seleção, que a história edificada começa a perder parte de sua historicidade. Alguns equipamentos serão preservados, pelo valor histórico, outros, como parte coadjuvante daquele momento do passado, serão substituídos se não puderem adquirir nova função atrativa, pois passa a se considerar o risco de perda de todo o conjunto histórico em função de uma degradação pontual do espaço urbano. O patrimônio histórico preservado nestes centros necessita se sobressair como um espaço de convívio. Do contrário, sua historicidade denota tão somente uma história de abandono.

Diferentemente de um Centro-Histórico ativo, uma ruína ou sítio arqueológico agregam outros aspectos de consolidação como patrimônio histórico: não são vivenciados, são estudados pelo seu caráter de objeto museal. Um todo, que embora não concebido primordialmente como arte, adquire uma aura de objeto de arte, sem transformações constantes. Documenta uma ocorrência limitada no tempo. Neste sentido, Françoise Choay (Paris, 1925), historiadora francesa, em “A alegoria do patrimônio” (2006) aponta que:

A cidade antiga, como figura museal, ameaçada de desaparecimento, é concebida como um objeto raro, frágil, precioso para a arte e para a história e que, como as obras conservadas nos museus, deve ser colocada fora do circuito da vida. Tornando-se histórica, ela perde sua historicidade.

Essa concepção de cidade histórica fora preparada por gerações de viajantes, cientistas ou estetas. Os arqueólogos, que descobriram as cidades mortas da Antiguidade, assim como os autores de guias de cicerone, que dividiam o mundo da arte europeia em fatias urbanas, contribuíram para que se pudesse pensar na museificação da cidade antiga. (CHOAY, 2006, p.191-192)

Sob a perspectiva histórica a análise de um evento histórico, limitado em tempo passado, requer cuidados de contextualização e uso de terminologias adequadas a este tempo, que, se utilizadas anacronicamente, incorreriam em erro. Mas para a história da arte, quando o objeto artístico sobrevive ao tempo, e tem sucessivos espaços de contexto e função, sua legibilidade poderá ser anacrônica.

Como no exemplo da cidade antiga, a sua existência como cidade-funcional ficou no passado, terá uma análise sob a perspectiva histórica, pois sua ocorrência como um evento ficou restrita a um espaço de tempo distante. Não contextualizar todos os elementos que explicam seu início e seu fim, como cidade, ou se utilizar de conceitos históricos posteriores ou anteriores àquele período para montar uma possível interpretação, seria um anacronismo histórico, portanto um erro, pois dar-se-ia de forma infundada diante da impossibilidade documental. Porém, sua qualidade atualizada, de sítio arqueológico, um objeto museal, a categoriza como um bem cultural, e ao adquirir esta função terá uma atualização desta contextualização, passando a pertencer também ao tempo presente. Deste modo, toda a compreensão que cerca um objeto que sobrevive ao tempo poderá ser uma análise anacrônica, ainda que necessite de uma análise contextualizada, o objeto transcende ao tempo, e hoje podemos vê-lo conforme o que se sucedeu à existência inicial.

Mas como interpretar o caso específico que compreende um objeto escultórico, de um equipamento urbano, situado em um Centro-Histórico, em constante transformação e presente como espaço de convívio? Haveria assim, duas perspectivas distintas: a da História e a da História da Arte?

Didi-Huberman acentua esta questão no artigo “Quando as imagens tocam o real”<sup>3</sup>:

As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão “no presente”, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente porque as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história. Gilles Deleuze o diria mais tarde, à sua maneira: “Parece-me evidente que a imagem não está no presente [...] A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente”. Eis aqui, também, porque, ainda que ardente, a questão necessita toda uma paciência – por força dolorosa – para que umas imagens sejam olhadas, interrogadas em nosso presente, para que história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.213)

Dizer que as imagens não estão no presente, é uma afirmação filosófica, significa que sua origem está no passado e seu propósito existencial pertence a um processo passado. Mas o resultado deste processo é visível no presente, e carrega memórias visíveis na sua estética e no reconhecimento deste mesmo processo criador. Ela supera o esquecimento e sobrevive ao tempo.

Tal como quando, para nos referir a um tempo passado na infância, costumeiramente utilizamos a expressão “no meu tempo isso não era assim!” – qual seria este “meu tempo” de pertencimento, se ainda existe esse narrador? Somos anacrônicos? Ou ainda “eu sou do tempo que...”. Estas expressões verbalizam apropriações do tempo vivido. O processo em que alguém se reconhece como pessoa, não é o momento em que nasce, mas o momento em que toma consciência de seu Eu, seu ego existencial, um autoconhecimento.

Obras de arte talvez também passem por este mesmo processo, de reconhecimento como parte de um sistema da arte, e de pertencimento a um tempo. Seria a compreensão sobre a dialética da imagem, analisada por Didi-Huberman à luz de uma reflexão de Walter Benjamin:

Numa outra passagem que reformula a definição de imagem dialética, Benjamin precisa esse entrelaçamento da forma

---

<sup>3</sup> Revista Pós da Escola de Belas Artes da UFMG

produzida e da forma compreendida, ou seja, “lida” (não decifrada como tal, mas trabalhada na escrita), uma forma compreendida numa escrita ela mesma “imagética” – portadora e produtora de imagens, portadora e produtora de história:

*‘A marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma época determinada, indica sobretudo que elas só chegam à legibilidade numa época determinada. E o fato de chegar à legibilidade representa certamente um ponto crítico determinado no movimento que as anima. Cada presente é determinado pelas imagens que são síncronas com ele; cada Agora é o Agora de uma recognoscibilidade determinada. [...] Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida – quero dizer, a imagem no Agora da recognoscibilidade – traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que subjaz a toda a leitura.’ (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 181-182)*

Trazendo esta análise ao sentido de anacronismo que se aplicaria na imagem escultórica do Atlas do Memorial, poderíamos identificar esta presença dialética, de uma peça produzida como ornamento fachadista, inicialmente pensada como possibilidade narrativa de uma composição arquitetônica, e resultante de um processo industrial de época, mas que pela historicidade “vivenciada” com o passar do tempo, é reconhecida como obra de arte e valorada da mesma forma como um objeto histórico e artístico.

É uma presença constante, mas a partir da capacidade de se reconhecer como pertencente a um tempo, e permitir-se a uma legibilidade histórica, guarda em si a carga de dois tempos: passado e presente.

Quer se trate de pintura ou de escultura, o objeto do historiador da arte é em si mesmo anacrônico. Quero dizer com isto que todo o objeto de arte mistura os tempos, é essa a definição de anacronismo.

Todo o objeto de arte que tem já um certo grau de existência na história, ou seja, a maior parte das obras de arte, mistura pelo menos três tempos em si. [...] (ARASSE, p. 138)

Neste sentido, o historiador da arte Daniel Arasse (1944-2003), clarifica a questão do anacronismo e estabelece uma dimensão propositiva de três tempos da obra de arte. Para Arasse, o *primeiro tempo* do objeto de arte é o “nosso tempo, porque o objeto é presente aqui e hoje”; o *segundo tempo*, “por contraposição, é o da sua produção”; e o *terceiro tempo*, “é o que passa entre os dois”. Esta terceira dimensão, que se refere ao tempo decorrido, por sua vez, atuará de duas maneiras, diretamente sobre o desgaste físico ou acréscimos de

materiais, e mentalmente em relação à percepção do olhar que pode mudar com a passagem do tempo.

Este anacronismo é um dos pontos mais interessantes, justamente, porque torna legítimo que o historiador não se coloque apenas a dúvida do anacronismo, mas de uma certa maneira se situe em relação com o anacronismo da própria obra. O anacronismo é o do historiador, mas também o da obra, que mistura os tempos e as durações da História. (ARASSE, p. 141)

Segundo Peter Burke (1937), no método iconográfico de Erwin Panofsky (1892-1968), também da escola warburguiana, distinguem-se três níveis de interpretação das imagens. O primeiro nível volta-se para o “significado natural”, o que o objeto (ou evento) é. O segundo nível trata do “significado convencional”, o identifica de acordo com alguma especificidade. O terceiro nível, que para Panofsky seria o principal para o historiador de arte e da cultura, volta-se para a interpretação iconológica, o “significado intrínseco”, ou seja, “os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica” (BURKE, 2017, p.58).

Aplicando ao caso do Atlas do Memorial, corresponderiam aos enfoques interpretativos: de primeiro nível, trata-se de um homem nu suportando uma esfera; de segundo nível, trata-se da representação mitológica do titã Atlas; de terceiro nível, trata-se de um subterfúgio alegórico para constituição de uma narrativa baseada no pensamento positivista que interferiu na concepção estética da Porto Alegre no início do século XX.

Neste método de análise a passagem do tempo não parece contemplada. São três níveis de enfoque no primeiro e segundo tempo da obra de acordo como a classificação de Arasse, já que o terceiro é o tempo decorrido. Aqui se dá a abrangência da metodologia warburguiana ao considerar a “vida em movimento”.

Warburg, ao introduzir a biblioteca de imagens (*Mnemosyne*), apresenta uma série de estudos sobre as imagens do Renascimento, que introjetaram modelos restituídos da Antiguidade greco-romana. Em ensaios datados de 1929, sobre *Mnemosyne*, escreve:

Para todo artista que pretenda impor sua particularidade, a crise decisiva é obrigação de se haver com o mundo de formas dos valores expressivos pré-formados - quer provenham do passado, quer provenham do presente. A intuição de que esse processo possui um significado excepcionalmente amplo e até

aqui ignorado para a formação do estilo do Renascimento europeu foi o que conduziu ao presente ensaio sobre *Mnemosyne*, que, como seu fundamento material imagético, a princípio nada pretende ser se não inventário das pré-formações passíveis de verificação que exigiram do artista individual ou a renúncia ou a introjeção dessa massa de impressões que o constringe dos dois lados. (WARBURG, 2015; p. 370).

O *Atlas Mnemosyne* pretende, com seu material de imagens, ilustrar este processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento. (WARBURG, 2015; p. 365).

O reconhecimento do processo para Warburg se verifica pela expressão gestual impressa nas imagens do Renascimento. Assim, a capacidade de simbolização na produção de imagens é um elemento constitutivo do processo civilizatório, que transita do “espaço de devoção” para o “espaço de reflexão”.

Na busca da compreensão deste processo do homem-espiritual, Warburg vê na Astrologia uma relação cósmica deste sentido. Das imagens do homem-zodiacal, recorrentes na Idade Média, onde o humano era visto como um “pequeno cosmo” (homem microcósmico) diretamente sujeito a influências do mundo astral, que ainda tinha nas figuras mitológicas uma forma de ordenar o Cosmos, à formulação do homem-vitruviano, cânone do homem no Renascimento, com proporções matemáticas e estudos de movimento.

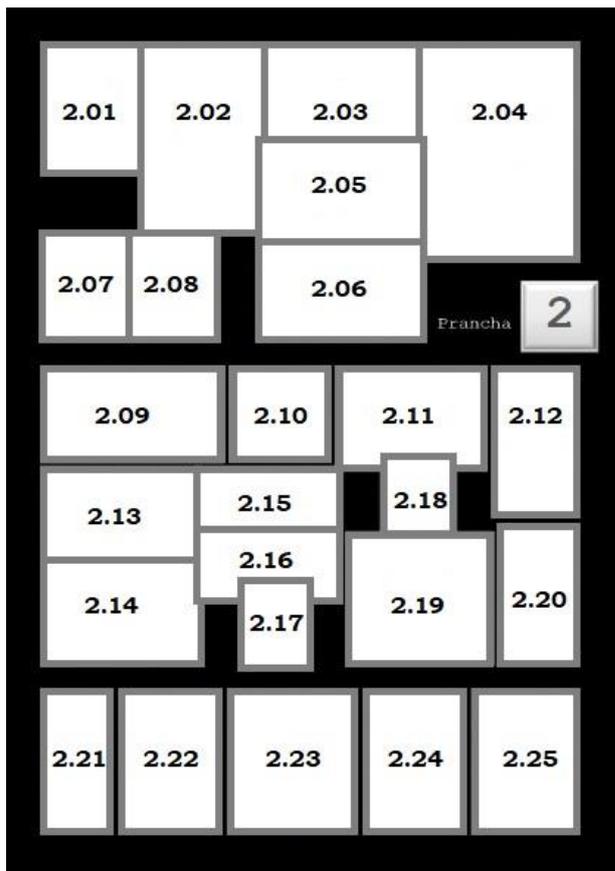
A mitologia da Antiguidade pagã, a cosmologia hopi, astrologia (antiga, medieval, oriental e do limiar da Idade Moderna) e paciência são momentos em um esforço de criação de um espaço de reflexão em que o ser humano conquista para si o mundo. em uma de suas inúmeras anotações, Warburg formulou: “da orientação do homem face assim mesmo e ao cosmos baseada no mito e no temor a orientação baseada na ciência e no cálculo”. Não por acaso, esse mesmo arco determina a estrutura e a organização de sua biblioteca, por ele transformada em um instituto de pesquisa: um percurso que vai da magia e da cosmologia a uma compreensão racional do cosmos, do feiticeiro a ciência médica, da astrologia astronomia, em suma um processo de desenvolvimento em direção a ciência, cujas etapas iniciais são um pensamento mítico, ele mesmo já esclarecimento. Mas como se lê na citação, esse processo não é linear, nem se consuma: Atenas precisa ser sempre reconquistada; Warburg busca uma concepção de história que rompa com os “conceitos propriamente temporais” e acolha as descontinuidades e os anacronismos. (WAIZBORT<sup>4</sup> in WARBURG, 2015; p.17).

---

<sup>4</sup> Leopoldo Waizbort organizador e autor do texto de Apresentação do livro *Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg*.



PRANCHA 2



- 2.01 – Prancha 2 da Biblioteca Warburg, e a metodologia de estudo por imagens.  
 2.02 – Detalhe da prancha 2 da Biblioteca Warburg  
 2.03 – Detalhe Atlas Farnésio  
 2.04 – Ilustração do século XVI - Cosmologia Atlas  
 2.05 – Carta celeste do globo de Farnese  
 2.06 – Carta celeste de 1670, do cartógrafo holandês Frederik de Wit  
 2.07 – Reconstituição do globo do Atlas Farnésio com elenco zodiacal - 1930  
 2.08 – Ilustração de Instrumentos astronômicos, por Tycho Brahe - 1598  
 2.09 – Vaso com representação de Atenas, Hermes, Hércules e Atlas - 410 a.C.  
 2.10 – Réplica em cerâmica de cena de antigo vaso da Apúlia de 380 a.C.  
 2.11 – Artefato em cerâmica com representação de Atlas e Prometheus – 530 a.C.  
 2.12 – Ânfora de Campana com Atlas e Heracles – século V a.C.  
 2.13 – Detalhe do sarcófago pintado de Butheamon – Nut, Geb e Shou  
 2.14 – Lateral externa da tumba Amon - 1070-712 a.C.  
 2.15 – Foto via láctea sobre as pirâmides egípcias  
 2.16 – Imagem ilustrativa da deusa Nut relacionada à calota celeste na atualidade  
 2.17 – Iconografia de Phanes – cerca do Século III ao Século V  
 2.18 – Iconografia de Phanes - Século XVI  
 2.19 – Iconografia de Aion - mosaico de piso, de uma villa romana em Sentinum, Itália, cerca de 200–250 d.C.  
 2.20 – **Atlas de Farnese** – original século II a.C. – cópia 150 d.C.  
 2.21 – Ilustração da Astronomia e Imagem do Tempo alegórico – França, 1608  
 2.22 – Historia Mundi: ou Atlas de Mercator – Inglaterra, 1637  
 2.23 – Hércules ajudando Atlas – gravura impressa - Claude Mellan (1598-1688)  
 2.24 – Figura Agachada de Atlas, desenho: Baldassare Tommaso Peruzzi (1481-1536)  
 2.25 – Alegoria da Astrologia, desenho: François Verdier (1651 - 1730)

## **2.2. PRANCHA 2 – Origens da forma – O mito de Atlas**

### **\* Atlas ou o gaio saber inquieto: a imagem sobrevivente**

A concepção simbólica do Atlas, embora originária na mitologia grega, tem no Atlas de Farnese<sup>5</sup> a forma que se perpetuará, na imagem plástica de homem – imagem como semelhança, já que não se tratava de um homem, mas de uma divindade, um titã - capaz de sustentar o firmamento. E isto é mais do que uma força física, é uma força metafísica, sobre a energia cósmica da criação do mundo.

Atlas! O deus grego condenado por Zeus a sustentar os céus nas costas por toda a eternidade. A palavra *atlas*, do grego, significa “que suporta muito”<sup>6</sup>.

Na mitologia, Atlas<sup>7</sup> era um dos titãs, da geração de seres gigantes e superpotentes, que representavam as forças da natureza. Houve uma grande batalha na disputa pelo domínio do mundo, e os titãs que eram forças da desordem e do caos - dele fazendo parte Atlas -, ao atacar o Olimpo foram derrotados por Zeus e seus aliados, que representavam as forças da ordem e do cosmo. Como punição, os titãs que sofreram derrota foram condenados a viver no Tártaro, um abismo subterrâneo e distante da superfície, uma prisão eterna equivalente ao inferno, exceto Atlas. O castigo de Atlas foi diferenciado, sua pena consistiria em suportar os céus sobre seus ombros por toda a eternidade.

Conformado, Atlas assim o fez, até que Hércules (Héracles), para cumprir um de seus doze trabalhos, que consistia em colher algumas maçãs de ouro do pomar de Zeus e Hera, também chamado pomos de ouro, maçãs que conferiam imortalidade a quem comesse, soube que apenas Atlas teria sucesso nesta

---

<sup>5</sup> “O Atlas de Farnese chamou a atenção moderna pela primeira vez no início do século XVI, quando se tornou parte da coleção de antiguidades do Palácio Farnese em Roma, daí seu nome. A estátua foi posteriormente transferida para o museu em Nápoles, agora chamado de Museo Archeologico Nazionale di Napoli. É esculpido em mármore branco e representa o Atlas barbudo agachado sobre um joelho com uma capa sobre o ombro e segurando o globo celestial em seu ombro com ambas as mãos. O globo tem 65 cm de diâmetro. Seu topo tem um buraco substancial que destruiu as constelações da Ursa Maior e da Ursa Menor. Um total de 41 constelações são retratadas, cada uma desenhada em relevo positivo como a figura clássica, sem estrelas individuais mostradas. Os historiadores da arte concluíram que a estátua é uma cópia romana do século II d.C. de um original grego datado de antes do nascimento de Cristo.” - <http://www.phys.lsu.edu/farnese/JHAFarneseProofs.htm>

<sup>6</sup> Benedito, Silvério. Dicionário Breve de Mitologia grega e romana.

<sup>7</sup> <https://mitologiagrega.net.br/atlas-tita-que-sustenta-mundo-nos-ombros/>

empreitada, pois o pomar era parte do Jardim das Hespérides<sup>8</sup>, e somente ele saberia o caminho a ser percorrido entre as montanhas até o local desconhecido aos demais. Em outra versão o pomar era protegido por um dragão de cem cabeças. Hércules propôs-se a segurar os céus se Atlas colhesse as maçãs de ouro para ele. Atlas assim o fez. Ao trazer as maçãs, Hércules pediu a Atlas para segurar novamente os céus enquanto ele as guardava. E assim que Atlas segurou, Hércules fugiu.

Pela desonra de seu filho, semideus Hércules, Zeus liberta Atlas de seu fardo, e os céus passam a ser suportados por duas colunas, as Colunas de Hércules, tendo Atlas como guardião. As Colunas de Hércules marcavam a passagem para Atlântida, reino de Atlas. Os habitantes de Atlântida eram os chamados atlantes, descendentes de Atlas, gigantes fortes e guerreiros.

Derivam de Atlas o nome dado ao Oceano Atlântico, a Cordilheira de Atlas ao norte da África, o conjunto de mapas cartográficos, por ser Atlas um conhecedor dos caminhos a terras e mares distantes, que iam além do mar Mediterrâneo. Também é uma referência ao mito de Atlas, o nome dado à primeira vértebra da coluna cervical, o ponto que suporta tudo acima, a cabeça. A mente humana, além de conter grandes cargas, fazendo jus à referência anterior, pode ser sobrecarregada de preocupações que se manifestam em estafa física e mental, e a este quadro psicopatológico se deu o nome de Síndrome ou Complexo de Atlas<sup>9</sup>.

Iconograficamente representado como um homem forte de meia idade, na História da Arte este titã traz uma esfera sobre os ombros, a qual sustenta com certo grau de esforço. Um esforço construído formalmente em sua postura e em suas feições. É uma esfera, muitas vezes confundida com o mundo, mas que representa o firmamento, tratando-se assim da esfera celeste, em cuja superfície está mapeado o céu que até então era visível do plano terreno aos gregos. Observa-se que com esta projeção de um céu esférico é possível presumir que no momento destas primeiras concepções imagéticas já se tinha conhecimento sobre a forma esférica da Terra, e não plana como habitualmente se atribui às crenças humanas da antiguidade.

---

<sup>8</sup> Atlas é pai das Plêiades, das Híades e das Hespérides – GRAVES, Robert. Os Mitos Gregos. 2018. p.227.

<sup>9</sup> Junção de informações coletadas em enciclopédias online, especialmente wikipedia sobre o verbete “Atlas (mitologia)”.

Mas a primeira imagem conhecida deste titã seria datada de quando?  
Quem concebeu? Como chegou a nós?

Estas respostas também estão em carga de um certo Atlas! O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

Antes mesmo de se interessar pela iconografia das imagens com as quais trabalhava, Warburg tentava captar nelas o que chamou de sua *dinamografia*, ela mesma fundada no jogo permanente, ofegante, deveríamos dizer, de *polaridades* sempre em movimento, sempre em conflito ou em transformações recíprocas. Uma imagem interessante, tanto na perspectiva de Warburg, como hoje na nossa, é sempre uma imagem dialética. Assim, a figura do Atlas deve ser abordada sob o ângulo das múltiplas polaridades que ela faz surgir a primeira delas sendo esse aspecto duplo, visível no *Atlas Farnèse*, da força e do sofrimento. [...] (DIDI-HUBERMAN, 2018; p.97-98)

Didi-Huberman versa sobre o Atlas de Warburg em “Atlas ou gaio saber inquieto”, de 2018. Este Atlas, um conhecido e completo arquivo de imagens em formato de catálogo em painéis (pranchas), que permitiu a muitos historiadores analisar a história da arte através de um dos conceitos criados por Warburg, a *pathosformel*. A “fórmula pathos”, tradução literal do termo, refere-se a *patia*, como um poder de causar emoção, dado por uma qualidade representativa de arte. Efeito que explicaria sua permanência, ou sobrevivência.

Mas o conceito de *pathosformel*, em toda sua complexidade, é explorado em diversos momentos pelo autor Didi-Huberman, pois deste conceito resulta a fundamentação teórica e analítica da biblioteca de imagens de Warburg. Analisando obras do período do Renascimento italiano, em relação com as origens (o nascimento) na Antiguidade, Warburg problematiza o aspecto sensível da memória, propondo uma descontinuidade de tempo ao expor fragmentos visuais de formas expressivas primitivas.

[Warburg] mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. certas emoções internas, certas tensões, certas soluções são não apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. em toda parte em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda a parte revive a imagem que arte criou para ele. segundo a própria expressão de Warburg, nascem “fórmulas típicas do páthos” que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade. e foi através de toda a história das belas-artes que ele perseguiu esses “estereótipos”, seus conteúdos e suas transformações, sua estática e sua dinâmica.

Movimentos, emoções “como que fixadas por encantamento” e atravessando o tempo: é bem essa a magia figural das *pathosformeln*, segundo Warburg. Mais uma vez, sua exumação foi comandada pela aguda percepção de um paradoxo constitutivo no Renascimento italiano: foi nas paredes dos antigos sarcófagos que os movimentos da vida, do desejo, das paixões sobreviveram até chegar à nós, até nos emocionarem e transformarem a nossa visão no presente. Até se moverem, eles mesmos, como se a “força formadora do estilo”, essa *stilbildende Macht* quantas vezes invocada por Warburg desde seu o primeiro texto publicado, tivesse sabido fazer desses fósseis do movimento verdadeiros organismos que desafiam o tempo cronológico: *fósseis em movimento*. Sobrevivências encarnadas, “fórmulas primitivas” capazes de agitar, de mover até O Presente de nossos gestos, como escreveu também Rainer Maria Rilke, contemporâneo de Warburg:  
*No entanto, esses seres do passado vivem em nós, no fundo de nossos pendores, na pulsação de nosso sangue. pesam sobre nosso destino. São gesto que sobe assim das profundezas do tempo.* (DIDI-HUBERMAN, 2013; p. 175-176)

As “formas afetivas primitivas” são as *pathosformeln* em Warburg, e Didi-Huberman completa: “é na história que o primitivo não apenas se descobre, mas também se formula, forma-se, constrói-se.” (p.184).

Embora essas imagens tenham resistido ao tempo, como formas simbólicas, de certo modo algo nelas se perdeu, dando-lhes caráter de antigas, tanto pela plástica, quanto pela ideia. Esta é uma reflexão complexa. Ao mesmo tempo que são ultrapassadas, são remanescentes, e ressurgentes em seu conteúdo formal e ideal. São ícones da História, da Arte/Arquitetura e da História da Arte. Carregam significados que referenciam um mito, porém não diretamente, mas se erguem, se sustentam e se revelam pelo conteúdo historicizado dos mitos.

Ao reunir em sua biblioteca, paralelamente às imagens de sua fototeca, toda uma série de estudos sobre o mito de Atlas e sua iconografia, Aby Warburg buscava sem dúvida alguma observar experimentalmente a “dinamografia” dessa figura através de contextos históricos e ideológicos diferentes. Por suportar o mundo inteiro, Atlas é capaz de personificar o império dos homens no universo. Mas, por permanecer imóvel sob o peso da abóbada celeste, ele também é capaz de personificar a impotência dos homens face ao determinismo dos astros. Entre esses dois polos extremos, a história das imagens oferece um extraordinário leque de versões, de bifurcações, de inversões e até mesmo de perversões. (DIDI-HUBERMAN, 2018; p.99-100)

Considerando as definições elencadas nos dicionários para o termo “atlas”, além da referência ao titã mitológico condenado a sustentar o céu, uma em especial se aplica ao conceito de biblioteca Warburguiano: *volume de ilustrações elucidativas de um texto ou de uma área do conhecimento* (por exemplo, atlas de anatomia, atlas geográfico). Mas qual relação teria um conjunto de imagens com a simbologia do atlas original?

A origem mitológica do Atlas perpassa o entendimento das concepções cosmogônicas dos gregos, de origens humanas, sobre-humanas, do mundo, do firmamento. Já a origem formal, imagética, deste entendimento, especialmente em relação a cosmologia e o firmamento, parece ter uma origem rasa e profunda ao mesmo tempo. Rasa, por ser uma representação mais recente (o Atlas de Farnese), e profunda, por conter em si conhecimentos de outras culturas, que não somente a grega.

Isto pode ser observado nas representações de firmamento deixadas pelos egípcios, pelos hebreus, pelos sumérios, e pelos próprios gregos, antes do Atlas de Farnese. De alguma forma estas relações interculturais das sociedades politeístas da antiguidade espelham suas possíveis relações comerciais, considerando o câmbio de objetos, materiais e até mesmo símbolos e crenças.

As várias versões que narram a mitológica aventura dos doze trabalhos de Hércules, por exemplo, difundem a evidência de percursos em territórios vizinhos, conhecidos dos gregos, romanos, egípcios, sumérios, em mar e em terra.

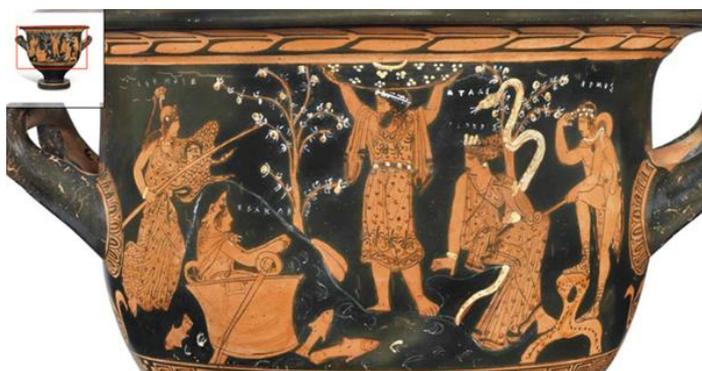
Uma das primeiras concepções deste Atlas, exhibe na superfície da esfera um mapeamento das constelações. Considerando que cada planeta representava um deus grego, tal representação acarretaria uma representação material de toda a cosmogonia dos gregos da antiguidade. Pode-se com isto dizer que a história e as crenças gregas estavam de certa forma vinculadas à representação deste céu. E que, portanto, este Atlas carregava a cultura dos homens, ou tudo aquilo a que os homens cultuavam.

Em um esforço reflexivo é possível relacionar atlas (catálogo), Atlas (mito) e atlas/atlante (ornamento): o atlas de Warburg refere um catálogo de imagens, situadas a lugar e tempo, uma reconstituição da memória histórica documentada em imagens; o atlas mito refere um poder de sustentar um mundo (poderia ser um mundo de ideias, imaginação, imagens); o atlas/atlante de fachada (na

arquitetura/pilares) refere a um valor simbólico, uma ideologia. Porém este valor, passado o tempo, ganha um espectro de memória e uma aura de obra de arte, que inicialmente existia conceitualmente na ideia do artista, mas tendo sofrido uma ação dinâmica da história das mentalidades, sua aura hoje reflete não só o valor da expressividade e perícia do artista, mas de toda uma carga de memória cultural coletiva.

Na História da Arte, a representação do titã mitológico Atlas sofreu algumas variações, até que se firmasse a imagem que carrega um “globo” como atributo – ainda que seja o céu, por vezes foi representado como a Terra, momento em que se estreitou sua simbologia à coletânea de registros cartográficos. O Atlas estampava a capa do catálogo, por vezes instantes antes de tomar o lugar de Hércules, estando este incumbido do atributo globular. Para tanto, os ilustradores nomeavam as figuras personificadas dos deuses que pousavam sobre um pedestal (ilustrado, obviamente). Estas capas geralmente ilustravam o objeto impresso livro/revista/catálogo como se fosse uma fachada edificada, repleta de elementos ornamentais e simbólicos tal como os ornamentos da arquitetura do período.

O mito de Atlas é bastante profícuo, diversas são as passagens da mitologia grega que lhe renderam representação gráfica. Atlas como um gigante, Atlas sendo petrificado ao ser exposto ao olhar de Medusa por Perseu, Atlas colhendo as maçãs douradas, uma das tarefas dos 12 trabalhos de Hércules, Atlas junto com Hércules sustentando o firmamento.



Vaso datado de 410 a.C.  
Coleção particular.  
Representação dos deuses  
Atenas, Hermes, Hércules e  
Atlas.

As representações gregas do Jardim das Hespérides sempre incluem uma macieira entrelaçada com uma serpente.

*“No centro, Atlas afasta os céus (lua crescente e estrelas), e com eles o Deus dos céus, preferindo a “sabedoria” da antiga serpente. Uma Hespéride sentada está ali para cuidar da serpente e de sua macieira. Uma Atena armada se aproxima pela nossa esquerda. Hermes, à direita, parece estar de pé sobre uma rocha. Hércules aparece na “tigela do sol” figurativamente tendo retornado ao antigo paraíso com os outros “deuses” através do Dilúvio, como indicam os peixes e as ondas.”*

<https://www.ancient-origins.net/artifacts-other-artifacts/ancient-greek-vase-celebrates-exaltation-our-ancestors-gods-009677>



<https://www.theoi.com/Gallery/T20.1.html>

<b>Coleção do Museu</b>	Museus do Vaticano, Cidade do Vaticano
<b>porcelana</b>	Figura Negra Laconiana
<b>Forma</b>	Amphoriskos
<b>Data</b>	ca. 530 a.C.
<b>Período</b>	Arcaico

Os titãs Atlas e Prometheus sofrem tormentos. Atlas carrega a rocha do céu sobre os ombros e é atormentado pela serpente-dragão Hesperiana. Ele é retratado como um homem nu, barbudo, com longas mechas de cabelos trançados. Prometheus é amarrado a um poste e tem seu coração bicado pela águia caucasiana. O Titã é retratado como um homem sem barba, nu, com longas mechas de cabelos trançados, amarrado pelos pulsos e tornozelos a uma estaca. A águia está pousada em seu colo e rasga seu peito com o bico. O sangue da ferida escorre para o chão.

<https://www.theoi.com/Titan/TitanAtlas.html> - <https://www.theoi.com/Gallery/T20.1.html> - <https://www.theoi.com/Gallery/T20.1B.html> - <https://www.theoi.com/Gallery/T20.1C.html>

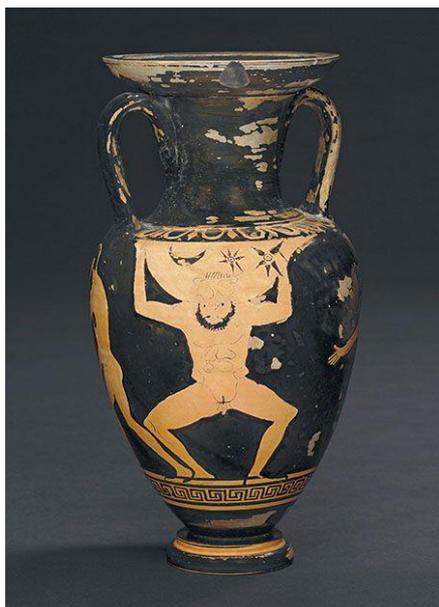


<https://www.theoi.com/Gallery/T20.3.html>

<b>Coleção do Museu</b>	Museu Nacional de Arqueologia, Atenas <a href="http://www.namuseum.gr/">http://www.namuseum.gr/</a>
<b>No. do Catálogo Arquivo Beazley</b>	Atenas 1132 330739
<b>porcelana</b>	Figura negra do sótão (fundo branco)
<b>Forma</b>	Lekythos
<b>Pintor</b>	Atribuído ao Pintor de Atenas
<b>Data</b>	ca. 525 - 475 AC
<b>Período</b>	Arcaico

Atlas recupera as maçãs douradas das Hespérides para Hércules. O herói veste uma capa de pele de leão e carrega sobre os ombros o teto de um pórtico estrelado, representando o céu. Sua clava, arco e aljava de flechas repousam nas proximidades. O titã tem duas maçãs nas mãos. -

<https://www.theoi.com/Gallery/T20.3.html>



Ânfora de Campana com Atlas e Heracles (Hércules)  
Século V a.C.

Londres, British Museum,  
inv. GR 1722.0320.432

Atlas se apressa para recuperar as maçãs de ouro do Jardim das Hespérides. Ele então os entrega a Hércules, que momentaneamente assumiu o tremendo fardo de segurar a abóbada celeste.

<https://i.pinimg.com/564x/50/05/b9/5005b9e097534c7fa42fc2d9b361bcaf.jpg>

<http://brunelleschi.imss.fi.it/galileopalazzostrozzi/object/AmphoraFromCampaniaWithAtlasAndHeracles.html>



Réplica pintada à mão em cerâmica de figuras vermelhas da Apúlia, prato com diâmetro de 30cm.

A cena original é pintada em um antigo vaso da Apúlia de 380 a.C. preservado no Museu Arqueológico de Milão.

O jovem Hércules sustenta o firmamento em seus ombros no lugar de Atlas, enquanto este foi colher as maçãs de ouro no jardim das Hespérides. De volta com as maçãs, Atlas não vai mais querer ocupar seu lugar, mas Hércules poderá enganá-lo e escapar com as frutas preciosas, completando assim um de seus famosos trabalhos. O antigo pintor queria dar à situação um toque de comédia, imaginando que, enquanto Hércules sustenta o mundo e não consegue reagir, dois sátiros lutadores roubam sua clava e aljava.

<https://br.pinterest.com/pin/1477812354680234/>

Os mitos gregos foram narrados por diversos mitólogos clássicos, e ainda no século XX continuaram sendo revisitados por autores como Robert Graves (1895-1985), com o livro “Os Mitos Gregos”, em 1955. Graves foi um poeta britânico, também considerado romancista histórico, crítico e classicista, além de tradutor de textos em latim clássico e grego antigo.

Em “Os Mitos Gregos” (2018, texto da 2ª edição), na Introdução Graves aponta importantes considerações quanto às versões destas narrativas:

Deve-se estabelecer diferença entre mitos verdadeiros e:

- 1) Alegoria filosófica, como na cosmogonia de Hesíodo.
- 2) Explicação “etiológica” dos mitos que não são mais compreendidos, como no caso de Admeto atrelando um leão e um javali à sua carruagem.
- 3) Sátira ou paródia, como no relato de Sileno sobre Atlântida.
- 4) Fábula sentimental, como na história de Narciso e Eco.
- 5) História enfeitada, como na aventura de Árion e o golfinho.
- 6) Romance de menestrel, como na história de Céfalos e Prócris.
- 7) Propaganda política, como na federalização da Ática promovida por Teseu.
- 8) Lenda moral, como na história do colar de Erifila.
- 9) Anedota humorística, como na comédia de costumes de Hércules, Ônfale e Pã.
- 10) Melodrama teatral, como na história de Testor e suas filhas.
- 11) Saga heroica, como no tema principal da *Ilíada*.
- 12) Ficção realista, como na visita de Ulisses aos feácios.

Elementos míticos genuínos, entretanto, podem estar embutidos nas histórias menos promissoras, ao passo que a versão mais completa ou mais esclarecedora de um determinado mito é raramente fornecida por qualquer autor. **Além disso, quando se busca sua forma original, é um engano supor que, quanto mais antiga for a fonte escrita, maior será sua fidedignidade.** [grifo meu]. Frequentemente, por exemplo, o brincalhão alexandrino Calímaco, o frívolo augustano Ovídio ou o tedioso bizantino tardio Tzetzes oferecem uma versão obviamente mais primitiva de um mito do que as versões de Hesíodo ou dos trágicos gregos. O *Excidium Troiae*, do século XIII, é, em algumas partes, miticamente mais razoável do que a *Ilíada*. (GRAVES, 2018, p.26-27)

As mitografias e cosmogonias Homérica, Hesiódica e Órfica, são as que fundamentalmente registram a mitologia da Antiguidade grega, e ainda que em gênero de poemas (especialmente “Os Trabalhos e os Dias” e “Teogonia” de Hesíodo), são consideradas documentos historiográficos, pois registram crenças e costumes culturais do período.

As narrativas escolhidas para figurar nos artefatos, estariam sujeitas ao lugar, ao momento histórico e ao autor - onde, quando e por quem - a história (seja mito, seja crença) se tornou conhecida pelo artista que a retrataria. Mas o que se observa na perspectiva da história da arte são as semelhanças entre os elementos compositivos e formais. Figura de um homem jovem, sem barba, vestindo pele de leão, trata-se de Hércules; figura de um homem velho, com

barba, trata-se de Atlas. E observa-se ainda a esfera da abóbada celeste, muitas vezes contendo representação de estrelas, sol e lua.

Sabe-se que a medida da circunferência da Terra foi comprovada pelo matemático grego Eratóstenes de Cirene (276 a.C.-194 a.C.)<sup>10</sup>, através de um estudo de projeção de sombras de um objeto, considerado e medido em duas cidades (Siene e Alexandria), cuja distância era conhecida. Portanto, no século II a.C., tem-se como conhecimento científico o fato de a Terra ter forma redonda.

Observa-se, contudo, que nas representações de Atlas do século V a.C. a forma arredondada se referia a abóbada celeste, e não à Terra. Esta percepção de céu abobadado pode ser mais bem compreendida ao estabelecermos algumas relações cosmogônicas com outras culturas da antiguidade, e anteriores ao período clássico dos gregos, como os egípcios e os sumérios, por exemplo. Note-se que a região da Mesopotâmia (hoje Iraque) abrigou os sumérios, os babilônios, os assírios e os caldeus. E as primeiras percepções e registros de Astronomia foram observadas em estudos destas civilizações.

Os sumérios tinham quatro divindades fundamentais, correspondentes aos quatro elementos da criação: céu, terra, ar e água. Sendo: *An*, o deus do céu; *Ki*, a deusa da terra; *Enlil*, o deus do ar; e *Enki*, o deus da água. Também conheciam os planetas de maior visibilidade, pois percebiam estes corpos celestes com movimento errante e contínuo, diferentemente das estrelas, e os identificaram com os nomes de seus deuses.

A Astronomia mesopotâmica limitava-se a representação dos mitos, com descrições de algumas estrelas e constelações.

Na perspectiva de Caniato (1994) os babilônios foram os primeiros a transferir os deuses e seus atributos para o céu, recorrendo a observações diárias do firmamento com a intenção de interpretar, de acordo com as posições e movimentos dos corpos celestes as suas vontades, tendências e ânimo. Tratava-se, então, de assuntos que hoje classificaríamos como uma Astrologia babilônica.

Os babilônios criaram os zodíacos, o caminho do Sol pelo céu foi dividido em doze segmentos, sendo que a cada um deles foi

---

<sup>10</sup> Eratóstenes é também considerado o fundador da Geografia como disciplina, tendo inclusive cunhado o termo. Publicou a obra "Geográfica", onde afirma que Homero teria sido o primeiro geógrafo, em razão deste último ter feito descrições topológicas e climáticas de determinados locais e regiões na antiguidade. - <https://pt.wikipedia.org/wiki/Erat%C3%B3stenes> - [Duane W. Roller. Eratosthenes' Geography. Fragments collected and translated. Princeton: Princeton University Press, 2010, p. 4.]

atribuída uma figura, embasada nas configurações das estrelas (CANIATO, 1994). – *apud* BUFFON, 2019; p. 815

No período assírio-babilônico desenvolve-se um método matemático de identificação da posição e movimento do sol, dos planetas, da lua, das estrelas, e das estações do ano. Reconhecendo a constância de pontos de “oposição, conjunção, pontos estacionários, instantes que os planetas se tornavam invisíveis e visíveis (LOPES, 2001)” – *apud* BUFFON, 2019; p. 816. Os babilônios estabeleceram assim, um calendário lunar composto de 12 meses de 29 dias.

Os egípcios utilizavam os estudos astronômicos como forma de prever acontecimentos, como os períodos de cheia do Rio Nilo, por exemplo, considerando eventos preditos pelos deuses. Suas grandes construções, a exemplo das pirâmides, eram orientadas conforme pontos cardeais e alinhamentos dos astros, especialmente a constelação de Órion. Havia um aspecto prático relacionado aos mitos.

Nesse prisma, entende-se que a Astronomia era voltada para o dia-a-dia, ou seja, os astros eram estudados como objetos práticos, seja para a criação de calendários para prever a melhor época para o plantio e colheita, seja para fazer previsões de destino, visto que os deuses do céu tinham pleno poder sobre a sociedade (OLIVEIRA FILHO; SARAIVA, 2004). – *apud* BUFFON, 2019; p. 812.

O calendário dos egípcios era constituído de 12 meses de 30 dias, baseado não no ciclo das fases da lua, mas nos períodos anuais de cheia do Rio Nilo, que se mostrava bastante regular. Organizaram um ano em três estações de quatro meses lunares cada: *Akhet* – inundações (outono), *Peret* – semeadura (inverno), *Shemu* – colheita (verão). Apenas quando as cheias começaram a se apresentar de forma irregular, foi observada a relação astronômica aos fenômenos terrestres, e assim passaram a ter como referência a estrela Sirius como ponto inicial da estação de cheias.

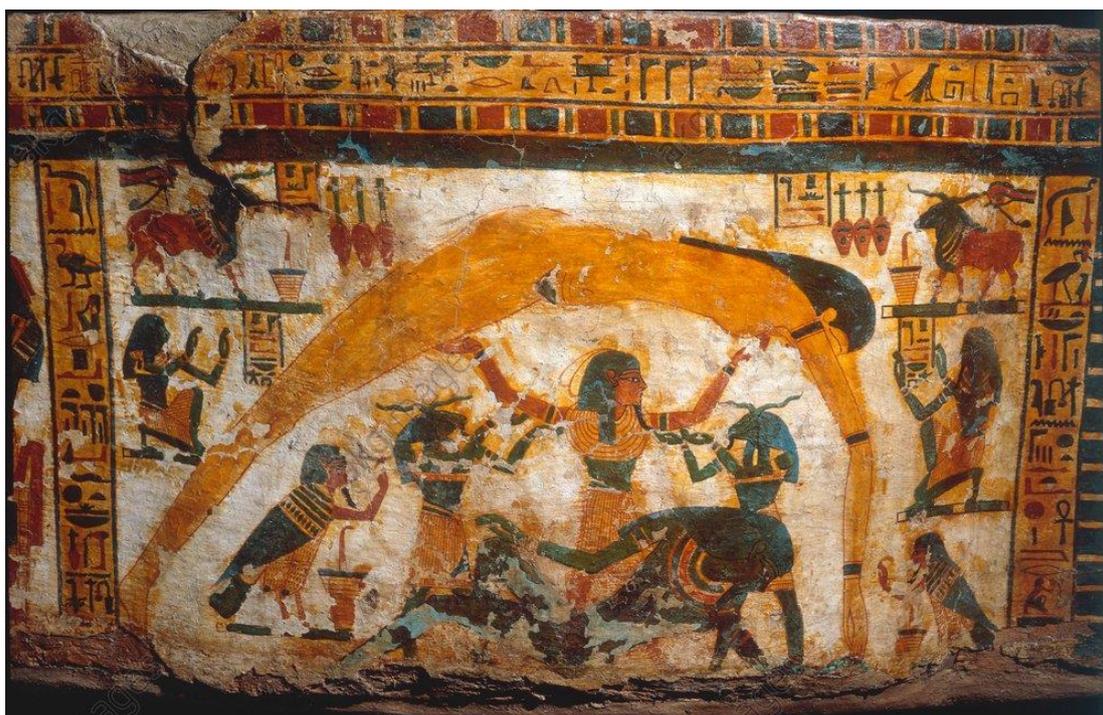
Havia também uma associação entre deuses e faraós. O faraó teria uma ligação divina com o deus Rá (o sol), sendo o faraó um representante daquela divindade na Terra, uma personificação do divino.

Nessa perspectiva têm-se as seguintes representações para os cinco planetas conhecidos naquele período da antiguidade: Júpiter como “a estrela resplandecente” ou “servidor do sul”; Saturno como “estrela oriental que atravessa o Céu”; Marte

“Hórus vermelho”; Mercúrio como “a estrela da manhã (Tiu-Nutiri) e da tarde (Uati)” (NEVES, 2001).

A representação de céu na Terra que fundamentava a astronomia e a cosmologia egípcias estava fundamentada no mito da criação. Segundo o mito, o universo era eterno, periódico e recriado sem intervenção externa e o Sol (Ra) atravessava o corpo de Nut (NEVES, 2001; HORVATH, 2008). – *apud* BUFFON, 2019; p. 817.

No mito da criação egípcio, *Nut* é a deusa primordial que representa o céu. Ela assume a forma da esfera celeste, e simboliza a mãe de todos os corpos celestes. Irmã e esposa de *Geb*, deus da Terra. Enquanto na maior parte das culturas antigas a vida tem início na Terra, sendo esta representada pelo divino feminino maternal, para os egípcios a vida tem origem no céu, e *Nut* dá a luz ao sol (deus Rá) todas as manhãs, que percorre seu corpo celestial em uma barca, e ao anoitecer o engole.



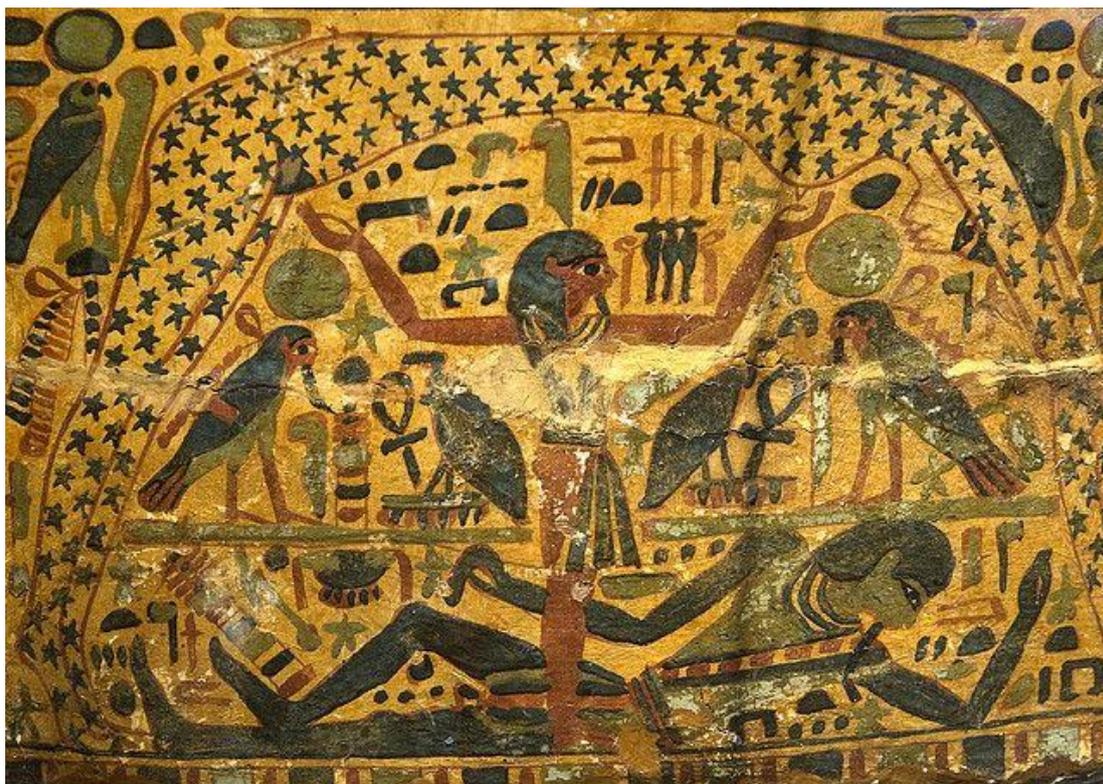
**Nut, Geb e Shou / pintura egípcia**  
Arte egípcia., XXI din., 1069–945 AC. JC.

REFERÊNCIA: AKG339686  
MUSEU: TORINO, MUSEO EGIZIO  
FONTE: NIMATALLAH  
CRÉDITO DA FOTO akg-images / Nimatallah  
PERÍODO: SÉCULO 10 AC - SÉCULO 11 AC

A deusa do céu Nut, simbolizando o sarcófago do qual os mortos despertam para uma nova vida: o deus Shu levanta sua filha Nut para separá-la de Geb, a terra, criando o mundo.

Detalhe do sarcófago pintado de Butheamon, escriba da necrópole de Tebas.  
Torino, Museo Egizio.

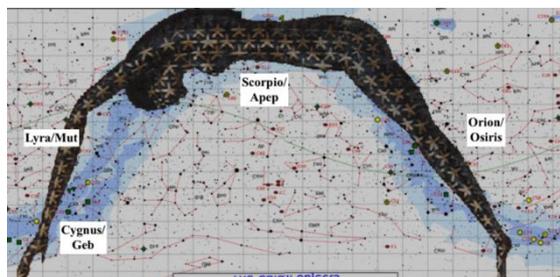
<https://www.akg-images.fr/archive/-2UMDHUNF97N3.html>



<https://www.flickr.com/photos/koopmanrob/4177664080/in/photostream/>

Lateral externa da tumba Amon - 1070-712 a.C.  
RMO – RIJKS MUSEUM VAN OUDHEDEN – Leiden, Holanda

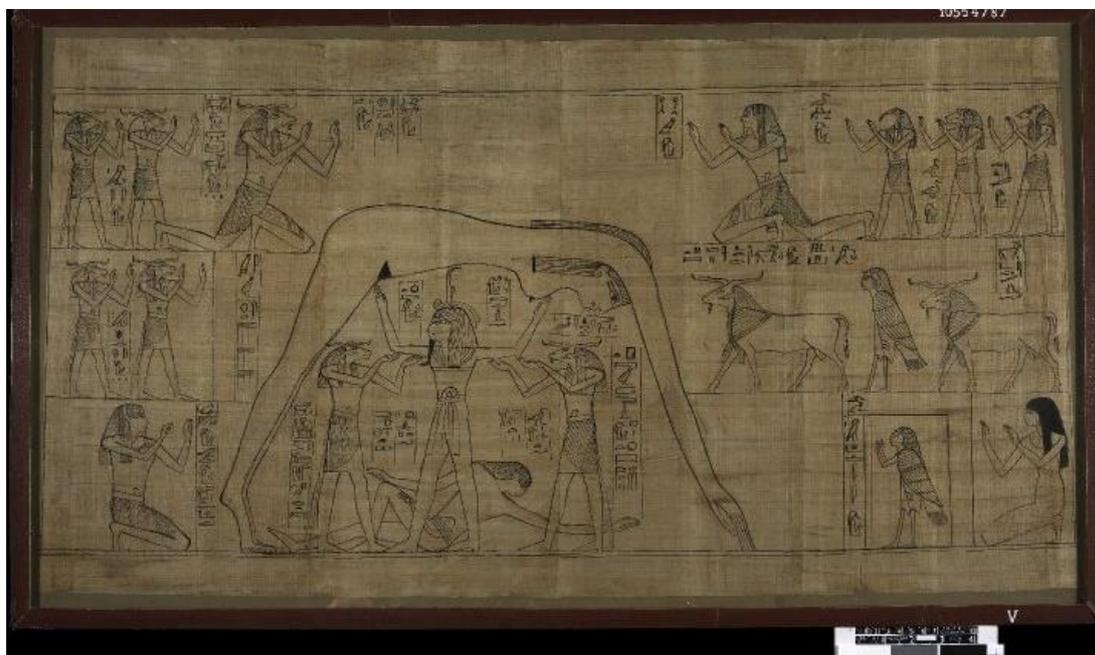
Shu, deus do ar, preenche o espaço entre o céu (Nut) e a terra (Geb), mas apesar de suas mãos erguidas - sugerindo o movimento que ele executa para separar Nut e Geb - Nut se sustenta apoiada em seus próprios membros. Em algumas representações Nut tem o corpo coberto por estrelas, em outras é ainda pintada de azul ou preto com estrelas em destaque com uma cor clara, enquanto Geb, de verde e marrom. Estas imagens estão geralmente presentes em tumbas e sarcófagos, pois estão relacionadas com a passagem para a vida após a morte.



[https://www.everypixel.com/s/stock/pyramids-stars?image\\_id=17748016717870247891](https://www.everypixel.com/s/stock/pyramids-stars?image_id=17748016717870247891)

Alguns estudos mais atuais comparam a semelhança da posição de Nut na Via-Láctea, e diante desta imagem se tem a percepção do esforço técnico dos egípcios em representar um universo de formas visuais do espaço

tridimensional em figuras bidimensionais, exigindo assim o acompanhamento de símbolos narrativos.



<https://mythology.stackexchange.com/questions/3307/what-do-we-know-about-the-ram-headed-deities-helping-shu-support-nut-in-the-gree>

O "Papiro Greenfield" é um manuscrito ilustrado funerário do "Livro dos Mortos" de Nestanebetisheru. Esta cena é uma representação simbólica da criação do mundo. De acordo com a mitologia, isso ocorreu quando a deusa do céu Nut foi erguida para formar um dossel celestial acima da terra, personificado como o deus Geb. Geb é mostrado como uma figura semi-reclinada esticando seus membros enquanto o corpo alongado de Nut se arqueia acima dele. Seus pés tocam o solo no horizonte leste e seus dedos no horizonte oeste. Ela é apoiada por uma terceira figura-chave, Shu, deus da atmosfera, que é auxiliado em sua tarefa por duas divindades com cabeça de carneiro. A própria Nestanebetisheru se ajoelha à direita, levantando as mãos em adoração; seu espírito 'ba' imita seu gesto, e um grupo de deuses a acompanha. Esta cena se tornou comum em papiros e caixões na 21ª Dinastia – Curador do British Museum

Diante de determinado contexto histórico e espacial, cada cultura da antiguidade teve uma visão de mundo articulada com suas crenças, seus mitos e sua religião. Baseados nestes valores desenvolveram formas de compreender, registrar e medir os fenômenos temporais que os cercavam, e do qual tomavam parte como sociedade.

Apesar de na atualidade termos herdado dos gregos e dos romanos, a maior parte das nomenclaturas relacionadas a astronomia, por terem sido deles os principais registros científicos que chegaram a nós, sabemos que estes povos antigos, bem como de outros continentes, tinham seus próprios meios de reconhecer e nomear os astros e os fenômenos a eles relacionados. Havendo desta forma, uma correlação possível entre as divindades e a astronomia nestas culturas, em especial a relação de planetas/divindades:

Atribuição divina	Egípcios	Sumérios	Gregos	Romanos
Mensageiro dos deuses	Tote / Anubis	Enki	Hermes	Mercúrio
Deusa da beleza e do amor	Hathor	Inanna	Afrodite	Vênus
A Terra	Geb	-	Gaia	Tellus (Terra)
Deus da guerra	Ankt	Gugalanna	Ares	Marte
Deus dos raios e trovões	Amon	Enlil	Zeus	Júpiter
Deus do tempo	Seth	Ninurta	Cronos	Saturno
O Céu	Nut	-	Urano	Urano
Deus dos mares e oceanos	-	-	Poseidon	Netuno

### Deuses primordiais:

Atribuição divina	Egípcios	Sumérios	Gregos	Romanos
A Terra	Geb	Ki	Gaia	Tellus (Terra)
O Céu	Nut	An	Urano	Urano
Deus do ar	Shu	Enlil	*	*
Deus da água	-	Enki	*	*

### Outras divindades relacionadas:

Atribuição divina	Egípcios	Sumérios	Gregos	Romanos
Deus Sol	Hórus / Amon-Rá	-	Apolo	Febo
Deusa da agricultura	Ísis / Ápis	-	Deméter	Ceres
**	Serápis	-	*	*
Deus do submundo	Osíris	-	Hades	Plutão

Ressalta-se que não há uma concordância hegemônica entre as equivalências de divindades, pois ocorreram em períodos distantes, de lugar e de tempo, e cada cultura dava mais ou menos relevância a determinada divindade, de acordo com seus momentos históricos. O deus sumério Enlil, por exemplo, engloba todas as ocorrências atmosféricas, não apenas o ar, enquanto para os gregos havia uma divindade para trovões, outra para os ventos, subdividindo em ventos do norte, sul, leste e oeste, e ainda para brisa suave, entre outras. Desta forma, a mitologia grega, e posteriormente a romana, com o passar do tempo, foi agregando em sua genealogia divindades para todas as ocasiões e situações cotidianas, explicando a experiência existencial humana. Também é importante destacar o período helenístico-egípcio, quando em uma relação de dominância e poder, sob a regência de Ptolomeu, por volta do século 4º a.C., os gregos sincretizaram as divindades egípcias, a fim de integrar a

religião do território dominado à helênica. Em Alexandria, templos foram erguidos para o culto destes deuses sincretizados, entre eles Serápis, o deus do ciclo da vida, que se trata da junção Osíris-Ápis, aproximando à atribuição divina de Hades. Houve um esforço fundamental para a reconfiguração formal das divindades, que não mais se mostrariam antro-po-zoomórficas, corpo humano com cabeça de animal.

Retomando o foco na questão representativa do céu, verifica-se o acréscimo de conhecimentos em astronomia a cada concepção que referencia este elemento. E a cada planeta nomeado, uma atribuição divina é estabelecida a um padrão visual característico.

Desde a antiguidade observava-se as estrelas e notava-se a diferença de brilho e de cor entre elas, mas se mantinham fixas no firmamento. Entretanto, cinco objetos celestes, além do Sol e da Lua, não se mantinham na mesma posição, mas moviam-se lentamente. Por este motivo, os gregos denominaram estes corpos como planetas, que significa "errantes". Saturno é uma destas estrelas errantes, facilmente visível a olho nu. Os nomes dos planetas foram, então, atribuídos com base na mitologia romana. Saturno recebeu esta denominação a partir de Saturnus, o deus romano do tempo. Embora se movessem de forma diferente no céu, não se supunha que a natureza destes objetos celestes seria diferente das estrelas, pelo menos antes do advento da observação por meio de telescópios. (Miller 2003, pp. 6,7) – *apud* [https://pt.wikipedia.org/wiki/Saturno\\_\(planeta\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Saturno_(planeta))

Assim, Mercúrio que tem um movimento de translação mais rápido por estar mais próximo do sol, é associado à velocidade – atributo representativo para a divindade: asas nos tornozelos e cabeça; Vênus, o planeta mais reluzente no céu, é o mais brilhante e bonito, portanto, representa a deusa da beleza; Marte, o planeta vermelho, compara-se ao sangue derramado nas batalhas, deus da guerra; Júpiter, o maior, Zeus; a Terra, considerada um ser primordial (lugar); Saturno, o ser primordial que controla tudo (tempo), pois tem o maior movimento de translação ao redor do sol (29 anos e 6 meses).

Urano, o único que foi nomeado com o nome de um deus primordial grego, e não romano, é a personificação do céu na mitologia grega. Em 1781 foi visualizado por William Herschel, que lhe deu o nome de Georgium Sidus (homenagem ao rei George III). Foi mais tarde, em 1877, renomeado por Johann Bode, para manter a tradição de nomes mitológicos, com o nome do deus dos céus devido à sua cor azul-celeste.

Netuno, foi observado apenas em 1846 por Johann Galle. Sua coloração azul o relacionou ao deus dos mares, sendo coberto de gelo, devido a esta característica foi nomeado pela comunidade astronômica internacional com o nome de Netuno. E por fim Plutão, que recebeu o nome romano de Hades. Foi descoberto em 1930, e foi comparado ao deus dos mortos e do submundo, que conseguia ficar invisível ao usar seu capacete, similar ao planeta-anão sendo escuro, estando mais distante do sol. Os planetas Urano, Netuno e Plutão, não eram conhecidos na Antiguidade.

Quanto à iconografia de Urano, não se registram ocorrências entre as representações gregas em cerâmica clássica, nos primórdios da arte grega é provável que era imaginado como a deusa egípcia Nut, um grande corpo celestial. Urano possivelmente foi uma divindade resgatada pelos romanos no período de sincretismo greco-romano, incorporando os atributos de Chronos (Aion), personificação do tempo, sendo uma versão helenística do titã Cronos. Observa-se que na arte da época romana Urano também é descrito como Aion, deus do tempo eterno, um homem nu diante de Gaia, trazendo a relação dos elementos representativos do céu, as constelações zodiacais, com a passagem e marcação do tempo que o zodíaco circular determina.

Na tentativa de descomplicar a complexa teogonia descrita por Hesíodo, faço um recorte com as questões principais apenas para o entendimento da iconografia que chegará a Atlas:

Urano (céu) e Gaia (terra) tiveram vários filhos e filhas: os Titãs (1ª geração), os Ciclopes, os Hecatônquiros, entre outros. Mas Urano não queria mais descendentes e passou a trancar seus filhos no ventre de Gaia, que por não suportar as dores que isso lhe causava, convenceu seus filhos titãs a se rebelarem. Combinaram: enquanto alguns seguravam Urano, Cronos armado de uma foice de diamante forjada por Gaia, castra-o. O sangue do deus celeste que cai na terra faz nascer as Erínias, as Fúrias e os Gigantes. Dos testículos jogados no mar, nasce Afrodite. Com a perda da virilidade, Urano é sucedido por Cronos (deus do tempo).

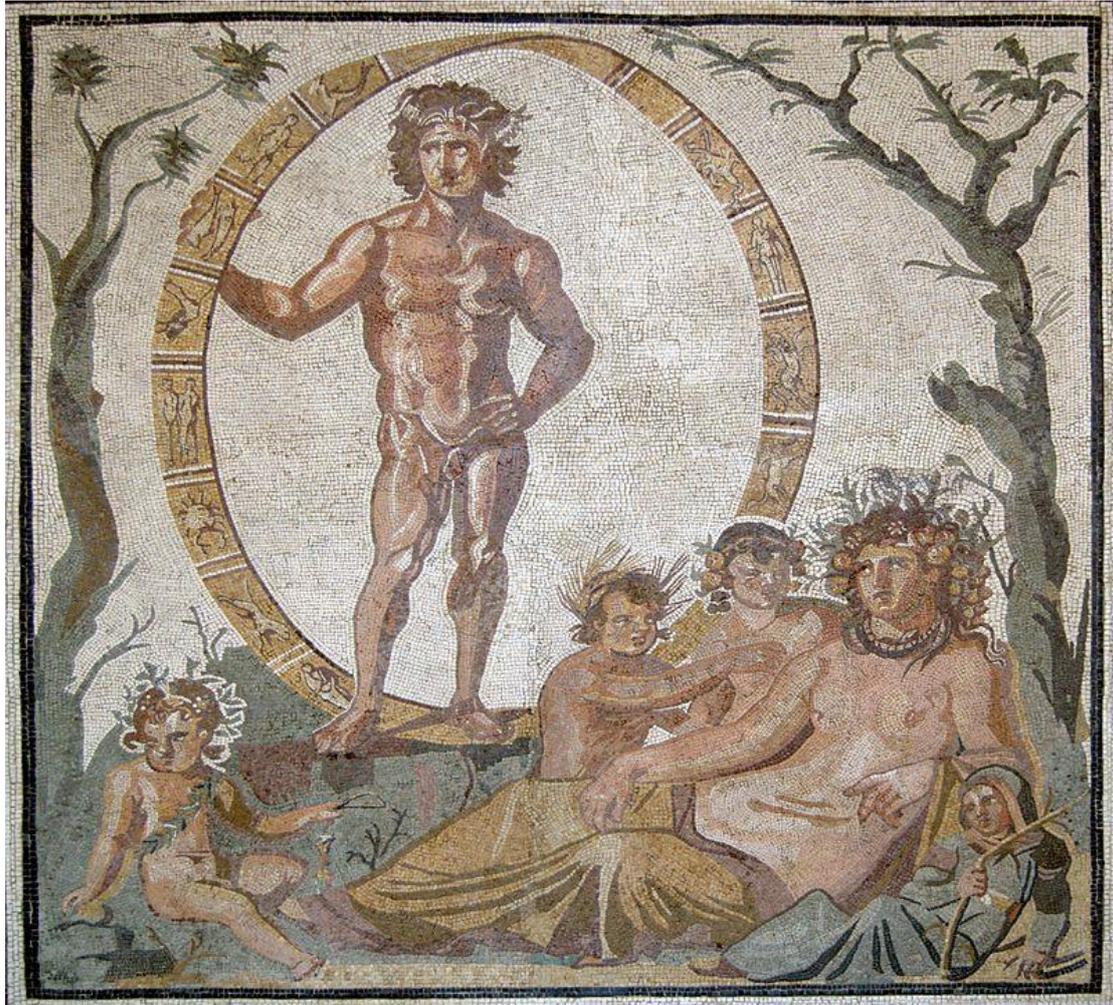
Segundo Plutarco, durante a Antiguidade havia confusão entre as iconografias do titã Cronos, de Chronos (ou Khronos), de Aion e de Phanes, o deus criador na cosmogonia órfica. Os órficos teriam igualado Phanes ao ancião Eros (Desejo) da Teogonia de Hesíodo. Na teogonia órfica, Chronos é filho de

Hidros e Gaia, tinha forma de uma serpente com três cabeças: uma de homem, outra de touro e uma terceira de leão. Quando se uniu a Ananke (deusa primordial da inevitabilidade, também com forma de serpente), se entrelaçaram ao redor do ovo primordial em espiral, e o dividiram em três partes que se constituíram em terra, céu e mar, ordenando o universo. Phanes é um dos filhos de Ananke e Chronos, nascido do ovo primordial.<sup>11</sup>

Na Teogonia de Hesíodo, Cronos (então rei dos titãs) casa-se com sua irmã Reia e tem seis filhos: Héstita, Deméter, Hera, Hades, Poseidon e Zeus. Temendo ser destronado, devido à previsão de um oráculo, Cronos decide engolir seus filhos ao nascerem. Porém, Réia consegue salvar Zeus, trocando-o por uma pedra enrolada em um pano, a qual Cronos engole sem perceber. Zeus permanece escondido em uma montanha de Creta, e ao crescer vingava-se de seu pai, fazendo-o beber uma poção, fornecida por Métis, que o faz regurgitar seus irmãos. E tem início a Titanomaquia - a grande guerra entre os Titãs -, Zeus e seus irmãos (deuses olímpicos) de um lado, contra Cronos e os demais titãs do lado oposto. Zeus vence, e ao banir os titãs derrotados ao Tártaro, torna-se o soberano do Olimpo. Alguns titãs, como Céos, Oceano, Tétis, Mnemosyne, Prometeus e Têmis, que não participaram da titanomaquia, ou que ficaram do lado de Zeus, foram incorporados ao panteão. Não foi o caso de Atlas, que teve seu castigo, aqui já descrito.

---

<sup>11</sup> <https://www.theoi.com/Protogenos/Khronos.html>



Aion (identificado como Urano) com Gaia - Mosaico atualmente na Gliptoteca de Munique  
Parte central de um mosaico de piso, de uma villa romana em Sentinum (agora conhecida como Sassoferato, em Marche, Itália), cerca de 200–250 d.C. Aion, o deus da eternidade, está dentro de uma esfera celestial decorada com signos do zodíaco, entre uma árvore verde e uma árvore nua (verão e inverno, respectivamente). Sentada à sua frente está a deusa mãe-terra, Tellus (a contraparte romana de Gaia) com seus quatro filhos, que possivelmente representam as quatro estações.  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Urano\\_\(mitologia\)#/media/Ficheiro:Aion\\_mosaic\\_Glyptothek\\_Munich\\_W504.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Urano_(mitologia)#/media/Ficheiro:Aion_mosaic_Glyptothek_Munich_W504.jpg)

**The Warburg Institut:**

Iconografia: MAGIA E CIÊNCIA

Tempo: → Alegorias do tempo → Aion → Clássico

ARTISTA / CRIADOR: Romano antigo

DATADO: Século I - Século II

LOCAL: Munique, Glyptothek

CITAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS: Franz Valery Marie Cumont, Textos e monumentos figurativos relativos aos Mistérios de Mithra: pub. com uma introdução crítica, Bruxelas 1896, p. 419, no. 298

[https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=39665](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=39665)



Título: **A Mutilação de Urano por Saturno**

Artista: Giorgio Vasari (1511-1574) e Cristoforo Gherardi (1508-1556)

Tipo de objeto: pintura a óleo sobre painel

Gênero: pintura mitológica

Data: século XVI - c. 1560

Localização atual: Teto da sala dos Elementos (Sala di Cosimo I, Palazzo Vecchio, Florença)

Fonte / Fotógrafo <http://www.uwm.edu/Course/mythology/0200/titans.htm>

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Mutilation\\_of\\_Uranus\\_by\\_Saturn.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Mutilation_of_Uranus_by_Saturn.jpg)

Detalhes:





### The Warburg Institut:

Iconografia

DEUSES E MITOS: Phanes

→ Censo de Arte Antiga conhecido pelo Renascimento → Modena, Museo Civico Archeologico Etnologico

ARTISTA / CRIADOR: Romano antigo

DATA: Século III - Século V

LOCALIZAÇÃO: Modena, Museo Civico Archeologico Etnologico

CITAÇÃO BIBLIOGRÁFICA:

Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege, Leipzig e Berlin 1930, p. 9 e doente. 8

[https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=47612](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=47612)



### The Warburg Institut:

Iconografia

DEUSES E MITOS: Phanes

→ Censo de Arte Antiga conhecido pelo Renascimento → Modena, Museo Civico Archeologico Etnologico

ARTISTA / CRIADOR: Peruzzi, Baldassare (1481-1536)

DATA: 1500 - 1536

LOCALIZAÇÃO: Colônia, Lempertz (20 de novembro de 2004)

[https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=47613](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=47613)



### The Warburg Institut:

Iconografia

DEUSES E MITOS: Phanes

→ Censo de Arte Antiga conhecido pelo Renascimento → Modena, Museo Civico Archeologico Etnologico

ARTISTA / CRIADOR: italiano

DATA: 2ª metade do século 16

LOCALIZAÇÃO: Weimar, Gemäldegalerie im Schloß

CITAÇÃO BIBLIOGRÁFICA: Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege, Leipzig e Berlin 1930, p. 9 e doente. 9

[https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=47611](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=47611)



### The Warburg Institut:

Iconografia

DEUSES E MITOS: Phanes

→ Censo de Arte Antiga conhecido pelo Renascimento → Modena, Museo Civico Archeologico Etnologico

MAGIA E CIÊNCIA: Alquimia → Alegorias e personificações

ARTISTA / CRIADOR: Spranger, Bartholomäus (1546-1611) (círculo) após Olgiate, Girolamo (ativo 1567-1575)

DATA: 4º quarto século 16

LOCALIZAÇÃO: Londres, Christie's South Kensington (13 de dezembro de 2002)

Notas na fotografia

CITAÇÃO BIBLIOGRÁFICA: E. Panofsky, Studies in Iconology, New York, 1939, p. 73, nota 7

[https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=47614](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=47614)

Nas representações de Fanes (Phanes, deus grego primordial da cosmogonia órfica), datadas do século V a VI, percebe-se que foram agregados alguns atributos de representação, como por exemplo a figura de um ser alado aos seus pés, e as asas por vez no dorso e vez outra na cabeça. Na cosmogonia Hesiódica, Fanes é Éros, deus primordial da procriação (desejo), hermafrodita, surgiu autoformado no início da criação, é a força motriz geradora da vida de todo o cosmos. Kháos, Terra, Tártaro e Eros, são para Hesíodo a origem da criação. O ser alado aos pés, possivelmente simboliza o caos, em uma análise interpretativa do trecho que segue:

O nome Kháos está para o verbo khaíno ou sua variante khásko (= "abrir-se, entreabrir-se" e ainda: "abrir a boca, as fauces ou o bico") assim como o nome Éros está para o verbo eráo ou sua variante éramai (= "amar, desejar apaixonadamente"). Tal como Éros é a força que preside a união amorosa, Kháos é a força que preside à separação, ao fender-se dividindo-se em dois. A imagem evocada pelo nome Éros é a da união do par de elementos masculino e feminino e a resultante procriação da descendência deste par. A imagem evocada pelo nome Kháos é a de um bico (de ave) que se abre, fendendo-se em dois o que era um só. Éros é a potência que preside à procriação por união amorosa, Kháos é a potência que preside à procriação por cissiparidade. (HESÍODO, Teogonia, trad. TORRANO, 1995, p.35)

E é no período do Renascimento, séculos XIV a XVII, que a Europa experimenta uma revalorização das referências da Antiguidade Clássica, especialmente no campo das Artes, da Filosofia e da Ciência, superando o período Medieval (séculos V a XV), que teve início com a queda do Império Romano (período iniciado em cerca de 50 a.C. a meados do século V). E acompanha a produção artística, todos os avanços técnicos de matéria pictográfica.

Além do Classicismo, a cultura renascentista se volta ao racionalismo, ao cientificismo e ao antropocentrismo. O homem, ao uso da razão, é a criação suprema de Deus, e, portanto, o centro e medida para todas as coisas. Deste período, pelas mãos de Leonardo Da Vinci, uma das imagens mais icônicas referente ao tema é o "Homem Vitruviano".

Vitrúvio e a medida humana: Remonte-se aos primeiros pesquisadores e ordenadores da arte de projetar e construir, Marcus Vitruvius Pollio (séc 1 a. C.)

– arquiteto, engenheiro, agrimensor e pesquisador romano. Escreveu o *Tratado de Arquitetura*, em 27 a.C., o único texto sobre arquitetura datado da Antiguidade Clássica. Referência na Antiguidade, tornou a influenciar as concepções estéticas de arquitetura quando foi redescoberto em uma abadia no período da Renascença italiana.

Neste Tratado, Vitruvius, ao se deter em algumas diferenças de terminologias entre a cultura grega e a cultura romana, destaca alguns aspectos sobre Atlas, que na arquitetura italiana são conhecidos como telamones:

6. Também entre nós, se estátuas de figura viril sustentam mütulos ou cornijas, chamamos-lhes *telamones*, cuja explicação, porquê ou por que razão assim são referidas, não se encontra nas narrativas históricas, chamando-lhes, todavia, *atlantes*. De fato, Atlas é retratado na fábula segurando o mundo, porque foi o primeiro a procurar ensinar aos homens com força e ânimo e sagacidade o curso do Sol e o teor dos movimentos da Lua e de todos os astros, sendo por isso, lembrando o benefício, representado pelos pintores e estatuários sustentando o universo, encontrando-se as Atlântidas, suas filhas, às quais nós chamamos Virgílias e os gregos Plêiades, consagradas como estrelas no firmamento. (VITRUVIO, p. 322)

Note-se que Vitruvius descreve Atlas como um herói, ressaltando sua força como um ensinamento dirigido aos homens, já que neste momento o homem é o foco, o centro, o motivo, dos eventos existenciais. Entendendo, assim, o mito como uma fábula moralizante. E equivocadamente, identifica a esfera celeste como sendo o mundo.

Apresentando as diretrizes da arquitetura renascentista, Vitruvius destaca a essencialidade multidisciplinar na formação do arquiteto. Pois na arquitetura deste período imperam as narrativas compositivas em ornamentos e estatuária, das quais tomam parte o significado e o significante:

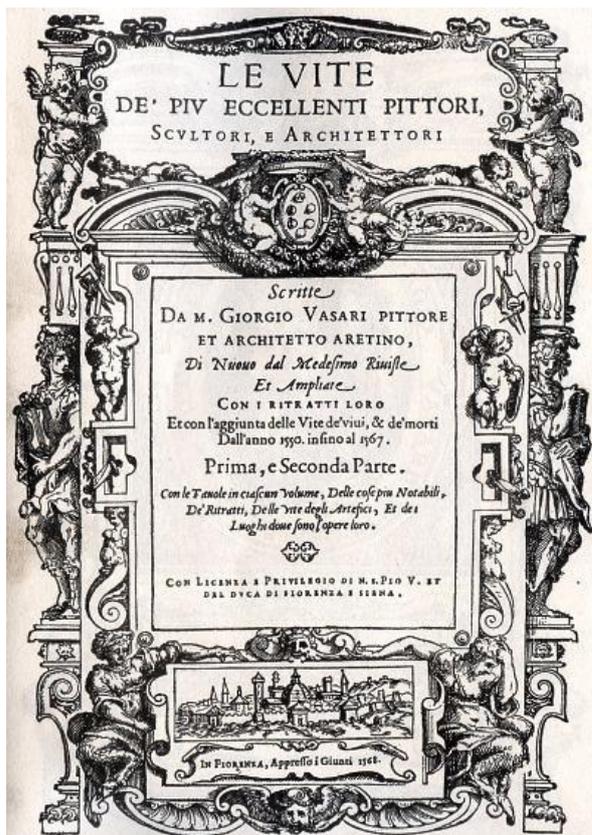
3. Na realidade, como em todas as coisas, também na arquitetura, de uma forma especial, se verificam estas duas realidades: o que é significado e o que significa. O que é significado é a coisa proposta, da qual se fala; o que significa é a evidência baseada na lógica dos conceitos. E, assim, parece aquele que pretende ser arquiteto deverá se exercitar numa e noutra parte. Convém que ele seja engenhoso e hábil para a disciplina; de fato, nem o engenho sem a disciplina nem esta sem aquele podem criar um artista perfeito. **Deverá ser versado em literatura, perito no desenho gráfico, erudito em geometria, deverá conhecer muitas narrativas de fatos históricos. Ouvir diligentemente os filósofos, saber de**

**música, não ser ignorante de medicina, conhecer as decisões dos juriconsultos, ter conhecimento de astronomia e das orientações da abóbada celeste.** [grifo meu]. (VITRÚVIO, p.62)

Percebe-se no discurso de Vitruvius as qualidades artísticas e de cultura geral desejadas no desempenho da arquitetura. Da mesma forma, a importância do conhecimento histórico, que ao ser exposto como um elemento arquitetônico, se expressasse não apenas como um objeto de registro, mas especialmente como um agente transmissor de memórias. E no trecho abaixo exemplifica a questão quanto ao uso das Cariátides:

5. Do mesmo modo, **convém que conheça muitas narrativas de fatos históricos**, porque frequentemente os arquitetos desenham muitos ornamentos nas suas obras, de cuja razão de ser devem saber dar uma explicação, quando interrogados. Por exemplo, se algum em determinada obra erguer, em lugar de colunas, estátuas marmóreas femininas com sobrevestes, que se chamam **Cariátides**, e em cima dispuser mútulos e cornijas, assim dará a explicação àqueles que o interrogarem: Cária, cidade do Peloponeso, tomou o partido dos inimigos persas contra a Grécia. Mais tarde, os gregos, libertados gloriosamente da guerra através da vitória, por comum conselho declaram guerra aos cariates. E assim, conquistado o ópido, mortos os homens, **destruída a cidade, levaram as suas matronas para a escravidão**. Não lhes permitindo depor nem as sobrevestes nem os seus adornos de mulheres casadas, de modo que, assim, não apenas seriam conduzidas, em conjunto, no cortejo triunfal, como também **se manteriam como eterno exemplo de servidão, oprimidas por grave humilhação, pereceriam suportar as penas pela sua cidade**. Por essa razão, arquitetos que então vieram desenharam para edifícios públicos as *imagines* delas colocadas a suportar peso, **a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos o erro e o castigo dos cariates, e assim fosse transmitido à memória futura**. [grifos meus] (VITRÚVIO, p. 64-65)

No Renascimento uma estreita relação da Arquitetura com a Arte e a Filosofia é expressa não apenas em monumentos e equipamentos urbanos, mas também em obras de literatura e impressos, que ilustram capas decoradas como se fossem fachadas de prédios. Note-se que o termo *rinascita*, do qual deriva “renascimento”, teria sido usado pela primeira vez por Giorgio Vasari (1511-1574), pintor, arquiteto, historiador, cuja obra principal teria sido o livro de biografias dos principais artistas italianos (de Florença) do período.



Capa da edição de 1568

**Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori**

(As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos)

Autor: **Giorgio Vasari**

Idioma: Italiano

País: República Florentina

Gênero: Biografia

Lançamento: 1550

Em “Diante da Imagem” (2013) Didi-Huberman nos fala sobre “a arte no Renascimento e a imortalidade do homem ideal”, e destaca o caso de Vasari que desenhava, ou designava, um novo gênero de discurso sobre arte, tratando das biografias dos artistas determinava a origem de um sistema complexo de legitimações.

[Onde a arte foi inventada como renascendo de suas cinzas e onde a história da arte se inventou com ela]

Houve o Renascimento. Magnífica maré mítica. Idade de ouro do espírito humano, reino inventado de todas as invenções. A palavra soa magicamente – é uma palavra que promete. Parece declinar-se no tempo muito especial de um futuro em via de nascer e de se lembrar, fechando a sombra do passado e do esquecimento, abrindo a aurora da lucidez. É o Renascimento na Itália que a arte, tal como a entendemos ainda hoje – embora cada vez pior -, foi talvez inventada e, seja como for, solenemente investida. Como se a questão da origem, nesse domínio, só pudesse ser dita, aí também, através da palavra *renascimento*, palavra da origem repetida. – (p. 69)

[...] Ao inventar algo como a ressurreição da arte, o Renascimento liberava ao mesmo tempo um fantasma da morte da arte. [...] – (p. 69)

O “desígnio” de Vasari, portanto, se assemelha há uma operação mágica: palavras são convocadas para recoser abertura - palavras que se tornarão, para além das *Vidas*, algo como noções-totens de toda a história da arte. Assim

encontramos a *rinascita*, palavra-totem<sup>12</sup> reinventada e reinvestida para declinar o sentido da história moderna; assim encontramos o *disegno*, palavra-totem reinventada e reinvestida para declinar o sentido último, sincrônico, da atividade artística em geral compreendida como imitação. É graças a tal operação mágica que a expressão “história da arte”, em sua acepção mais radical, terá podido se pronunciar em Vasari: *rinascita del disegno*.

[...]

*Rinascita*, é o que dá sentido à instauração de uma idade suscetível de ser chamada a idade absoluta da História da Arte. (DIDI-HUBERMAN, 2013; p. 94)

Na Renascença, tem início uma revolução tecnológica que impulsiona avanços científicos nas mais diversas áreas. A invenção da imprensa tipográfica, pelo alemão Johannes Gutenberg (1398-1468), possibilita a reprodutibilidade de material escrito e ilustrado. O acesso ao conhecimento científico ganha maior amplitude, guardadas as proporções.

Galileu Galilei (1564-1642), desenvolve entre os anos de 1609 e 1610 um dos primeiros modelos de telescópio com finalidade exclusiva de observação astronômica. O método científico dá um novo ânimo à Cosmologia.

E a marcação do tempo também renova seu vigor. Desde os egípcios a marcação do tempo era viável, com os relógios de sol, ou os relógios de água, ou ainda os de fluxo de areia, como a ampulheta. Mas não havia a precisão mecânica que vem a ser obtida com os mecanismos de mola e posteriormente de pêndulo (século XVII), baseado nas investigações do movimento pendular de Galileu Galilei no período da Renascença.

O século XV mostra-se propício para o desenvolvimento de diversos recursos de medição e de geolocalização, desenvolvendo-se assim os sistemas de navegação. As relações comerciais se expandem, e influências orientais também promovem trocas de conhecimento em tecnologias náuticas. É o caso da Esfera Armilar<sup>13</sup>, já conhecida pelos chineses desde o século I a.C., bem como o sextante que substitui o astrolábio (conhecido dos árabes e aperfeiçoado pelos gregos), instrumentos imprescindíveis para a navegação.

---

<sup>12</sup> Totem, em Warburg, é a vinculação retrospectiva com o objeto que não é parte do organismo.

<sup>13</sup> A Esfera Armilar tornou-se um dos emblemas do rei de Portugal e Algarves D. Manuel I. Ela é um elemento importante no brasão de armas português desde o século XV. Durante a era das Grandes Navegações, o instrumento foi importante para Portugal, e pode ser entendido, inclusive, como um símbolo da tecnologia náutica dos portugueses que, durante muito tempo, foram líderes mundiais na conquista de territórios ultramarinos. A Esfera passou a estar presente nas bandeiras das várias colônias lusitanas, como o Brasil. - <http://www.vonregium.com/o-simbolo-perene/>



### Cosmologia Atlas

ilustração do século XVI

Atlas a esfera armilar contendo a Terra no núcleo. A esfera mostra os signos do zodíaco e os quatro elementos. Esta obra faz parte do livro *The Cosmographical Glasse* (Londres, 1559) do autor inglês William Cunningham.

<https://www.sciencephoto.com/media/92077/view/atlas-cosmology-16th-century-artwork>



### Tycho Brahe (1546-1601)

Instrumentos astronômicos (1598) – BILDGEIST

Nascido em 1546 na Dinamarca, Tycho Brahe serviu como astrônomo para o rei da Dinamarca e, mais tarde, para o Sacro Imperador Romano em Praga. Ele era bem conhecido por suas observações astronômicas e planetárias precisas e abrangentes.

<https://www.pinterest.pt/pin/510243832761903089/>



### Elenco do globo Farnese Atlas, ca. 1930

Roma, Museo della Civiltà Romana, inv. MCR 2896

A esfera celestial carregada por Atlas em suas costas é a representação mais antiga do céu como os antigos o viam. O globo apresenta o equador celestial, a eclíptica com a faixa do zodíaco, os círculos árticos e antárticos, a colura e as constelações (19 ao norte, 14 ao sul) com os 12 signos do zodíaco.

<https://brunelleschi.imss.fi.it/>

[galileopalazzostrozzi/object/CastOfTheFarneseAtlasGlobe.html](http://galileopalazzostrozzi/object/CastOfTheFarneseAtlasGlobe.html)

Tendo em mente este processo histórico, de transformações e adaptações iconográficas, pode-se perceber no Atlas de Farnese um resultado de todas essas fusões culturais. Constata-se na imagem do Atlas Farnésio a presença do arco zodiacal estampado na esfera celeste como um todo, tomando parte elementar deste atributo, e neste sentido pode-se inferir uma intenção de registrar e confrontar a passagem do tempo, o tempo passado, e o domínio do espaço, como um sistema de localização espacial e temporal.



**Atlas de Farnese**

Autor: Desconhecido

Datação:

Original: século II a.C.

Cópia: 150 d.C.

Gênero: Escultura

Técnica : Mármore

Altura: 2,1 m

Localização: Museu Arqueológico Nacional, Nápoles, Itália

<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1291>



Detalhe do Atlas Farnésio.

A cosmologia antiga, tema principal da prancha do atlas sobre a qual aparece a figura do titã, tinha valor aos olhos de Warburg apenas por suas capacidades de migrações espaciais e temporais, de persistências e de transformações misturadas, de sobrevivência, enfim. O momento em que Atlas entra em cena não poderia ser compreendido sem as pranchas que o precedem e que o seguem, deixando entrever, de um lado, as fontes orientais da cosmologia grega (nas pranchas 1 e 3, por exemplo) e, de outro, o destino ocidental, até Michelangelo e Kepler, ou mesmo até o próprio século XX (pranchas B e C), dessas grandes concepções cósmicas e esféricas da Antiguidade. (DIDI-HUBERMAN, 2018; p. 103)

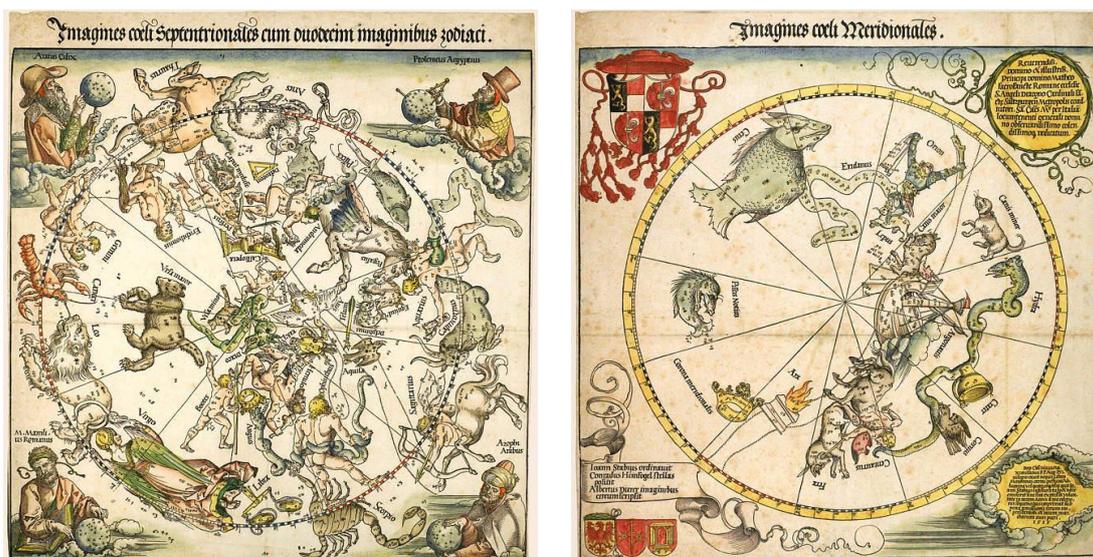
Além das referências astronômicas e mitológicas, Didi-Huberman discute no Atlas de Farnese, o que compõe o painel 2 da Biblioteca Warburg, a questão do sofrimento estampado em suas feições e atitude corporal. O que de certa forma, identifica neste Atlas um caráter humano. Diferentemente de outras representações do período, que incluem atributos de divindade, como asas, ou objetos simbólicos de tempo, como ampulheta, além de aparente leveza facial,

como se não houvesse esforço no feito de suportar a carga de todo o firmamento, incluindo o mundo.

Encontrado no século XVI, o Atlas de Farnese é tomado como uma cópia romana do século II d.C., de uma escultura helenística anterior, provavelmente do século II a.C., e por este motivo é estudado como uma das primeiras representações de Atlas em escultura.

Diversos estudos apontam que a esfera celeste do Atlas Farnésio teve como base o catálogo estelar perdido de Hiparco de Nicéia (ca.190-120 a.C.), o que sugere a datação da escultura. Além do catálogo, amplamente citado por Claudio Ptolomeu (Alexandria, 100 d.C.) em sua obra mais conhecida chamada *Almagesto*, Hiparco é considerado o criador do astrolábio, instrumento de navegação orientado pela localização das estrelas.

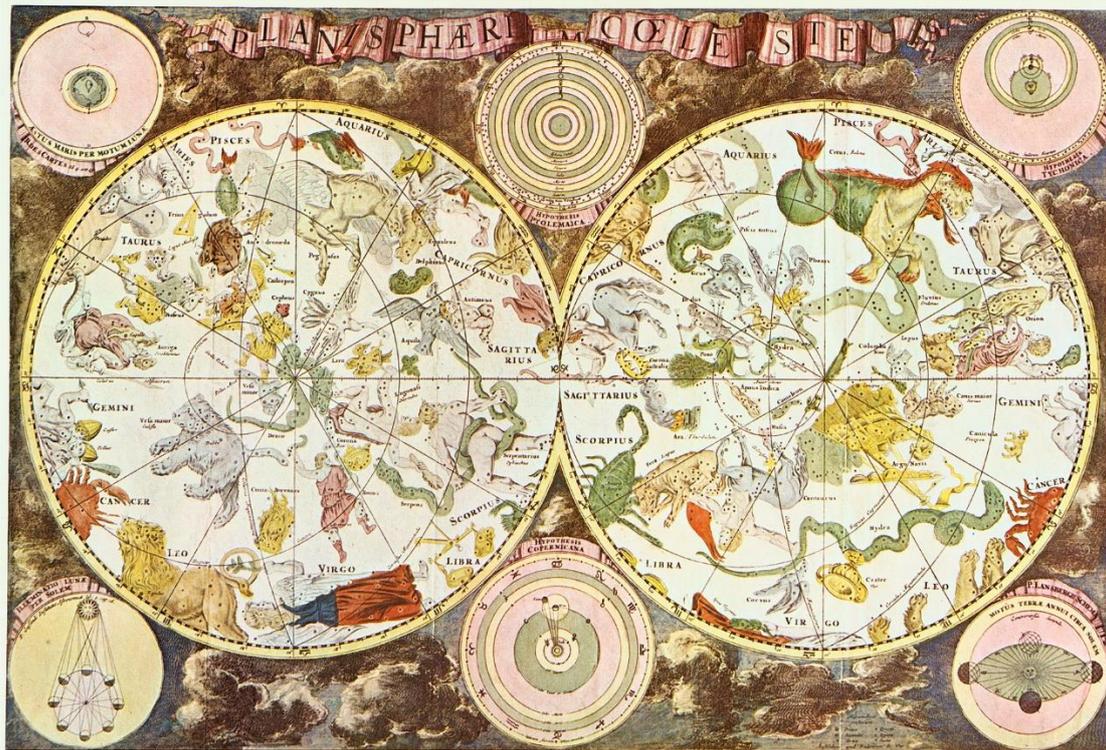
O compêndio *Almagesto* sintetiza os escritos de Aristóteles, Hiparco, Posidônio, entre outros, e teve grande influência nos estudos de astronomia da Antiguidade Clássica. É composto de treze volumes que através de diagramas, cálculos e tabelas, sobre observações de estrelas e planetas, sugere um modelo geocêntrico do sistema solar, baseando-se na cosmologia aristotélica. Todo o conhecimento astronômico babilônico e grego, que serviram de base para a astronomia ocidental está presente nessa obra, posteriormente revisitada e aperfeiçoada em representações gráficas pelos estudiosos da Renascença, até o surgimento da teoria heliocêntrica de Copérnico<sup>14</sup>.



Constelações hemisfério norte e hemisfério sul, por Albrecht Dürer, em 1515.

<http://astronomia-para-amadores.blogspot.com/p/eventos-actuais-em-destaque.html>

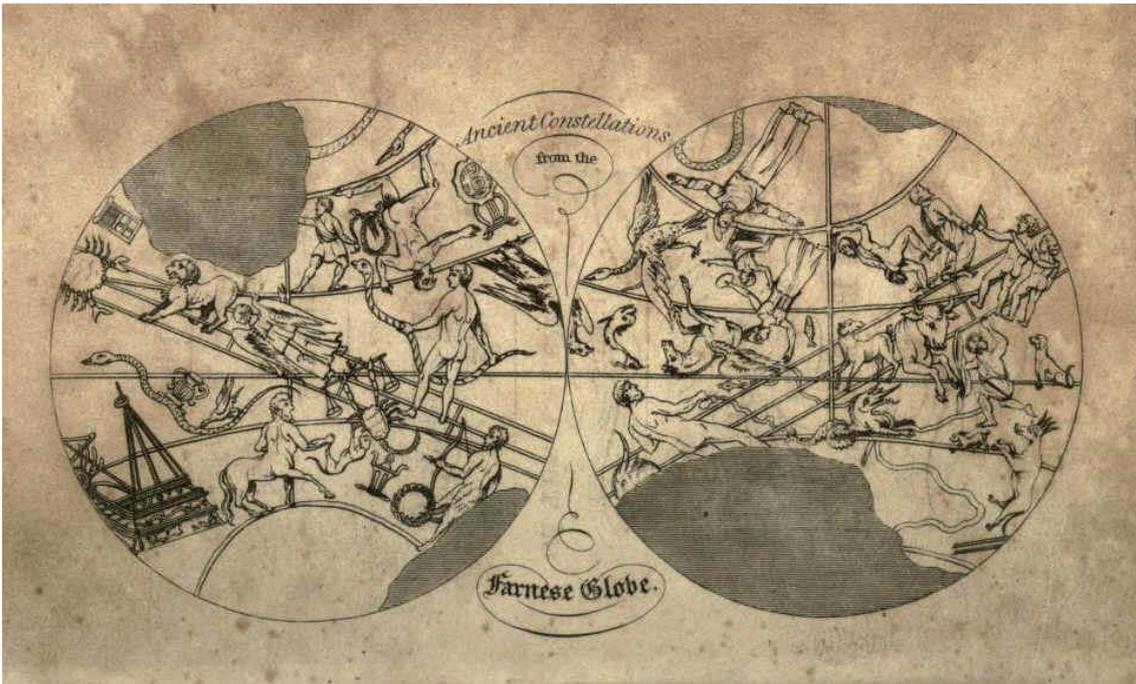
<sup>14</sup> Fonte: verbete *Almagesto*, Wikipédia.



Uma carta celeste de 1670, do cartógrafo holandês Frederik de Wit (1629-1706)

A esfera do Atlas de Farnese, por ter gravada em relevo as constelações, então conhecidas, com impressionante precisão de correspondência à abóbada celeste, recebeu atenção de muitos estudiosos ao longo do tempo. É frequente estar vinculada a estudos de história da astrologia e da astronomia, especialmente em função da relação angular entre os arcos (círculos polares e os trópicos de câncer e capricórnio) e o eixo de rotação da Terra, que situaria a retratação do céu em um determinado lugar e especialmente em um determinado tempo.

Por esta e outras observações, o Atlas Farnésio é tido como um portador do saber antigo. Causando grande admiração também pelo fato de mostrar um céu visto de fora da perspectiva terrena.



Carta celeste do globo de Farnese - <http://www.atlascoelestis.com/wilkin33.jpg>



Figura 23 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Prancha 2. Londres, Warburg Institute Archive. Fotografia The Warburg Institute.

Prancha 2 da Biblioteca Warburg, e a metodologia de estudo por imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2018; p.92 e 93)

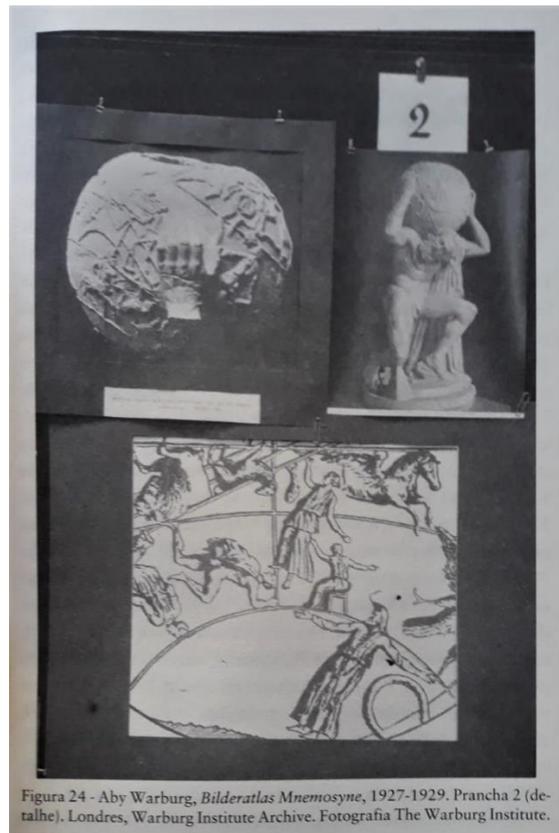


Figura 24 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Prancha 2 (detalhe). Londres, Warburg Institute Archive. Fotografia The Warburg Institute.

A figura do Atlas em Warburg, aparece como uma mitologia e ao mesmo tempo uma metodologia, uma alegoria entre destino e ciência, conforme a reflexão de Didi-Huberman.

E ainda figura entre os sentidos da razão e da emoção, dando abertura para análises filosóficas, sociológicas e psicológicas, do sentir existencial humano.

De fato, Atlas pertence a uma geração anterior à dos Olímpicos, geração de seres “monstruosos e desmedidos” que teria, como sabemos, decidido disputar com os deuses o poder sobre o mundo. Hesíodo nomeou doze titãs que correspondem aos doze deuses do Olimpo: simetria, logo, rivalidade. Os titãs tomam o mundo graças a Cronos – o próprio tempo seria então um anti-deus! – e reinarão até serem destronados por seu filho Zeus. Mas a guerra, a Titanomaquia, durará dez anos, antes que os Olímpicos precipitem finalmente seus inimigos no Tártaro. Não esqueçamos que, nessa história, os titãs serão também punidos por terem desejado dar aos homens – uma raça que eles próprios formaram – aquilo que os deuses queriam guardar como seu privilégio: motivo dos suplícios concomitantes de Prometeu no Leste (suplício visceral) e de Atlas no Oeste (suplício sideral). (DIDI-HUBERMAN, 2018; p.95)



Título:  
ASTRONOMIA

Descrição:  
Astronomia Imagem do Tempo alegórico com a  
ampulheta na cabeça segurando o Globo Celestial, com  
a representação dos signos do zodíaco. "De effectu  
septem planetarum" Avec privilégié du Roy; incisão,  
França 1608  
Data: século XVII

<https://br.pinterest.com/pin/596375175649237205/>



Um dos primeiros Atlas Geográfico do Mundo publicado na Inglaterra, 1637

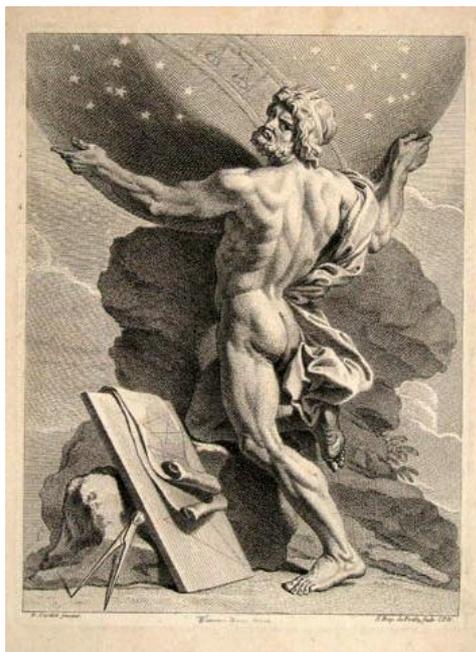
Título completo:

**Historia Mundi: ou Atlas de Mercator. Contendo sua descrição cosmográfica da fábrica e da figura do mundo ... com novos mapas e tabelas; Pela indústria estudiosa de Iodocus Hondy. Inglês por W. [ye] S. [altonstall].**

Londres: impresso por T. Cotes para Michael Sparke e Samuel Cartwright, 1637. 2.º. Título adicional gravado, 182 mapas de Hondius, R. Hall, Peter van der Keere e J. van Loon.

O atlas tem 1032 páginas e inclui o frontispício "Englished by WS". Também inclui prefácio, notas, 26 páginas de tabelas, índice, ilustrações, diagramas, retrato, 930 páginas de texto e 184 mapas.

<https://www.raremaps.com/gallery/detail/55276/historia-mundi-or-mercators-atlas-hondius-sparke>



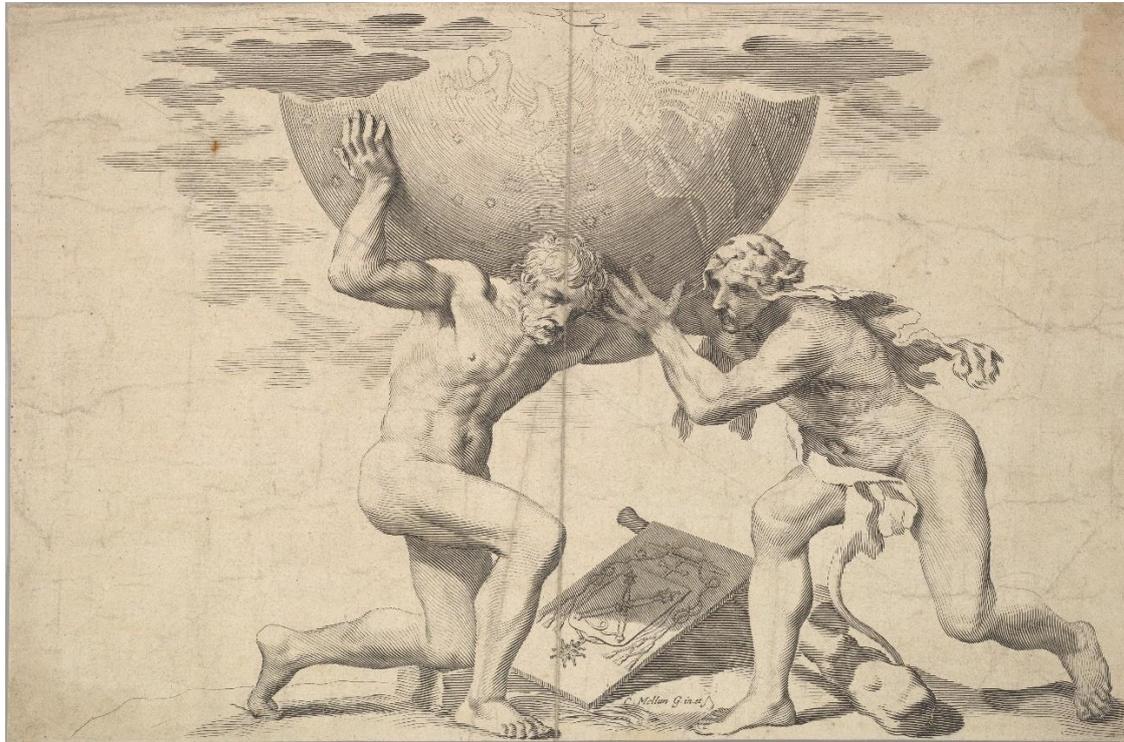
Uma alegoria da astrologia; uma figura da mitologia clássica, Atlas, apoiando um grande globo celeste em um afloramento rochoso, no qual estão inscritas as escamas do signo de 'Libra'. Uma bússola e uma placa com rolos de desenhos geométricos estão apoiados na base da rocha, no canto inferior esquerdo.

François Verdier (1651 - 1730)

<https://astrologyandart.wordpress.com/2013/11/25/astrology-allegory/>

Identificando na imagem de Atlas uma simbologia para o saber geográfico, localização entre terra e céu, mares e montanhas, de todos os tempos, conforme movimentos dos astros, mostrou-se pertinente tal alegoria para o “rosto” do conjunto de mapas e cartas celestes. Mas nas primeiras ilustrações ainda pairava um certo desejo de homenagear Hércules da mesma

forma, ainda tido como um herói humano, com virtudes de divindade, uma vez que também foi capaz de suportar a carga infinita do firmamento, mesmo que momentaneamente.



Hércules ajudando Atlas – gravura impressa - Claude Mellan (1598-1688)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393412>



Título: Atlas

Criador: Francesco di Giorgio Martini (Siena vor 1439 - vor 1501 Siena, San Giorgio a Papaiano)

Data de criação: around 1472-1475

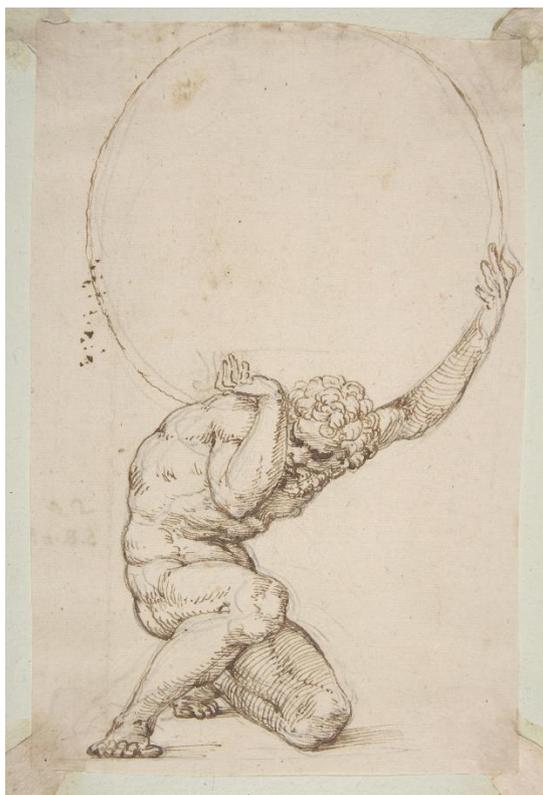
Dimensões físicas: 33 cm x 23,5 cm

Tipo: desenho

Direitos: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen

[https://artsandculture.google.com/asset/atlas-francesco-di-giorgio-martini-siena-vor-1439-vor-1501-siena-san-giorgio-a-papaiano/9wHHCBG2PSP\\_Xg](https://artsandculture.google.com/asset/atlas-francesco-di-giorgio-martini-siena-vor-1439-vor-1501-siena-san-giorgio-a-papaiano/9wHHCBG2PSP_Xg)





Título: Figura Agachada de Atlas

Artista: Baldassare Tommaso Peruzzi (italiano, Ancaiano 1481–1536 Roma)

Data: 1481-1536

Meio: caneta e tinta marrom, sobre ponto de chumbo ou giz preto

Dimensões: 8-1 / 8 x 5-1 / 4 pol. (20,6 x 13,4 cm);

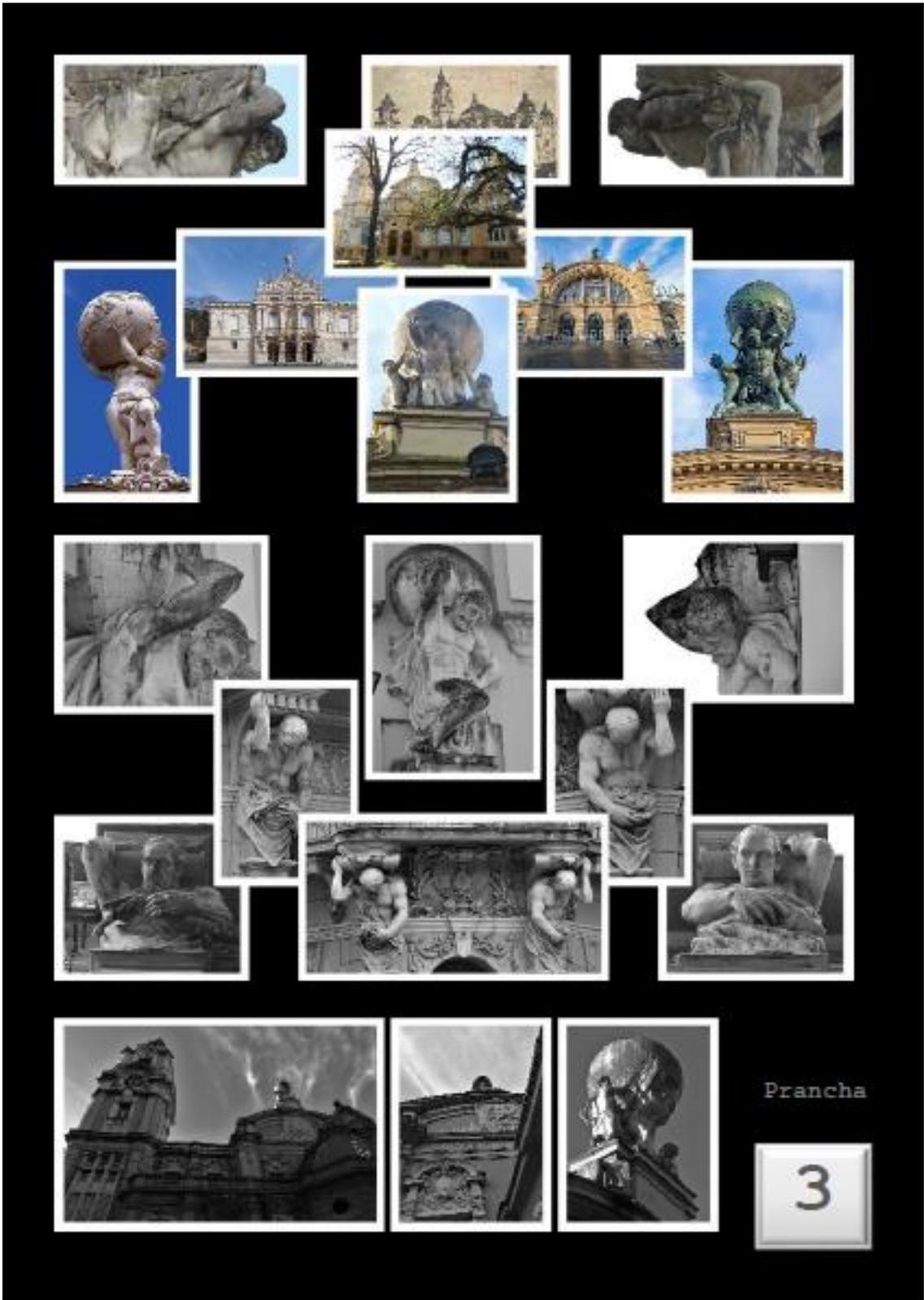
folha: 11 3/16 x 8 1/2 pol. (28,4 x 21,6 cm)

Classificação: Desenhos

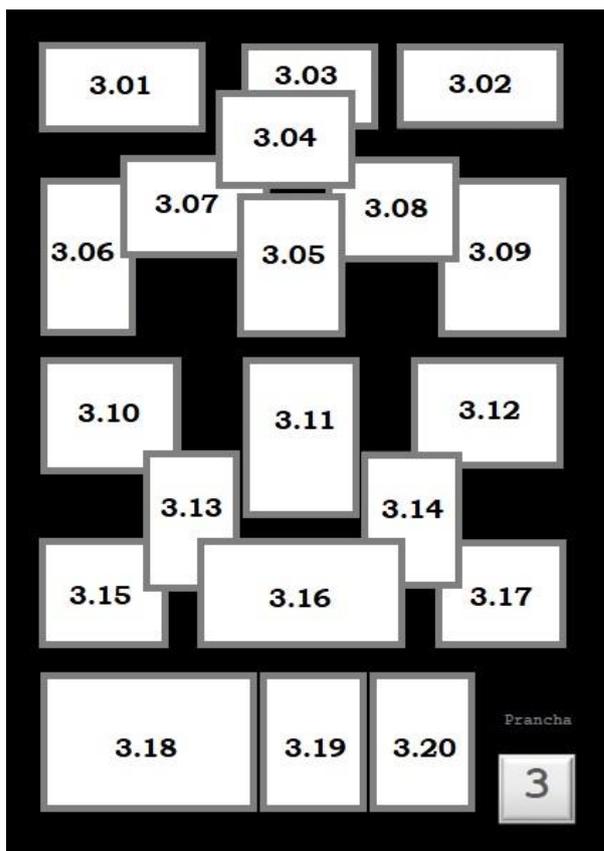
Linha de crédito: Harry G. Sperling Fund, 1992

Número de acesso: 1992.304

<https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/340471/761398/main-image>



PRANCHA 3



- 3.01 – Atlas do Memorial – detalhe lateral com América
- 3.02 – Atlas do Memorial – detalhe lateral com Europa
- 3.03 – Postal - Prédio do Correios e Telégrafos, s/data – ca. Década de 1920
- 3.04 – Prédio do Memorial do RS, 2018
- 3.05 – Atlas do Memorial, 2018
- 3.06 – Atlas do Palácio Linderhof, Bavária, Alemanha
- 3.07 – Palácio Linderhof, Bavária, Alemanha
- 3.08 – Estação Central Ferroviária de Frankfurt, Alemanha
- 3.09 – Atlas da Estação Central Ferroviária de Frankfurt, Alemanha
- 3.10 – Atlas do antigo prédio da Alfândega – detalhe lateral
- 3.11 – Atlas do antigo prédio da Alfândega – vista frontal
- 3.12 – Atlas do antigo prédio da Alfândega – detalhe lateral
- 3.13 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando o velho continente, Europa
- 3.14 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando o novo continente, América
- 3.15 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando Europa - detalhe
- 3.16 – Atlantes da antiga Confeitaria Rocco no frontispício do acesso principal
- 3.17 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando América - detalhe
- 3.18 – Prédio do Memorial – vista frontal - Atlas em conjunto com a torre do relógio
- 3.19 – Atlas na perspectiva do observador no passeio de frente ao Memorial do RS
- 3.20 – Conjunto escultórico do Memorial – Atlas com América e Europa

Fotos 3.01, 3.02 e 3.10 a 3.20 da autora.

### 2.3. PRANCHA 3 – O Atlas do Memorial – A obra, o artista e o sistema

#### *\* Diante da Imagem e Diante do Tempo: os Atlantes do ateliê de escultura de J.V.F. – as firmas e os artesãos - Relações e Influências*

Do ideário do Renascimento (séc. XIV – séc. XVII) ao Neoclassicismo (séc. XVIII – séc. XIX), sobrevivem - ou retornam - a estética e os mitos greco-romanos. Atravessam o Atlântico (o oceano dominado por Atlas!) e se unem a ideais positivistas de uma nova república em crescimento. Uma união improvável, se considerarmos o pensamento positivista puro, sem influências, sem desdobramentos, sem história. E curiosamente, no Positivismo<sup>16</sup> a História é substituída pela Sociologia, e fica a cargo da Arte, enquanto Arte refere-se apenas ao que é poesia.

Em “A Vida Cultural e a Arquitetura na fase positivista do Rio Grande do Sul”, o professor arquiteto e pesquisador Günter Weimer (1939), faz uma importante análise do período, como crítica histórica e como levantamento de dados acerca dos profissionais atuantes no Estado, e os acontecimentos políticos mais marcantes, naquele que foi o momento de considerável desenvolvimento urbano na virada do século XIX ao XX:

Se, na Europa, o positivismo em breve, acabou por ser entendido como um curioso descaminho da filosofia, o mesmo não aconteceu na América Latina, e especialmente no Brasil. Aqui as teorias de Comte chegaram com relativa rapidez e marcaram época na vida nacional. Seus resquícios chegaram até nosso tempo. O positivismo vem se mantendo como um grande mito de nossa história espiritual e política. (WEIMER, 2017, p.100)

Um dos exemplos mais significativos da presença destes ideais na política nacional vem a ser o símbolo maior da nação, a bandeira. Temos em 1889 a adoção da bandeira nacional oficial por meio de um decreto de Benjamin Constant e assinado pelo marechal Deodoro da Fonseca, então presidente provisório. Trazendo a abóbada celeste do Brasil com os dizeres “Ordem e Progresso” (inspirado no lema positivista do francês Auguste Comte “O amor

---

<sup>16</sup> Positivismo: corrente filosófica fundada pelo francês Auguste Comte (1798-1857), em voga na Europa na segunda metade do século XIX, cujo legado principal pode ser considerado o estudo da Sociologia como disciplina.

como princípio e a ordem como base; o progresso como meta”), em substituição ao brasão da casa portuguesa, onde a esfera armilar era o objeto representativo das conquistas territoriais iniciadas com as grandes navegações.



Bandeira do Império do Brasil, com o brasão criado por Jean Baptiste Debret em 1822 a pedido de D. Pedro I. A cor verde é uma referência à casa de Bragança, de parte de D. Pedro I, e a amarela a casa de Habsburgo-Lorena, de parte de D. Leopoldina.



Bandeira do Brasil – República Federativa – criada em 1889, por Raimundo Teixeira Mendes, Miguel Lemos, Manuel Pereira Reis e Décio Vilares. As cores foram ressignificadas extraoficialmente para riquezas naturais e minerais, e o céu visível do Rio de Janeiro (capital do período) tem um estado para cada estrela.

Comparativamente pode-se estabelecer dois princípios semelhantes, ambos fazem referência à abóbada celeste, mas formalmente distintos: a ênfase do império português é para a instrumentalização, a capacidade humana que através de meios científicos lhe permite criar instrumentos para transpor limites, é como se dissesse “o mundo é nosso”; enquanto na república brasileira um determinado lugar é marcado através da projeção das estrelas, é como se dissesse “este é o nosso lugar no mundo”. Capacidade de se localizar versus capacidade de pertencer. Talvez a simbologia imperial tivesse mais relação com as razões cientificistas do positivismo, mas como uma corrente filosófica a proposta positivista funciona bem com o local mapeado pelas estrelas e os dizeres que prenunciam prosperidade a um país que começa a se organizar politicamente.

A afirmação sobre o domínio territorial encontra na iconografia de Atlas um de seus principais símbolos. Mas como divindades clássicas tomaram parte de uma doutrina que coloca o humano como religião?

De fato, a teoria positivista, após um breve sucesso inicial na Europa, passou a ser criticada pelos seus critérios e valores contraditórios, como cita Weimer: “As diversas correntes do materialismo histórico não perdoaram a

identificação das deidades com o conceito abstrato de *Humanidade*, nem seu sistema religioso.” (WEIMER, 2017; p.99)

Nos textos comteanos não havia uma orientação, sobre como deveria ser a estética positivista. Posto que a valorização das concepções formais definidas matematicamente é de origem clássica, depreende-se uma aceitação do neoclassicismo, em conjunção aos grandes feitos humanos já documentados.

[...] a tônica de seu discurso repousava na objetividade da ciência onde matérias mais sutis como as artes eram estranhas. Em seu “Discurso sobre o Espírito Positivo”, Comte confessa suas próprias limitações ao afirmar que “a relação entre a ciência e a arte não pôde ser até agora convenientemente concebida, até mesmo pelos melhores espíritos”.

Essa, certamente, é a razão pela qual grande parte de suas manifestações sobre arte se resumiam em afirmações colocadas a esmo e sem qualquer tipo de discussão. Por assim dizer, ele decreta certas verdades como a “íntima harmonia entre a ciência e a arte, a arquitetura a mais técnica de todas as artes e a menos estética de todas as belas-artes, a moral parece-me constituir o domínio da religião, primeiro como ciência e depois como arte”, e assim por diante. Como esses conceitos não foram discutidos, permanecem muito discutíveis. A julgar pela sua recomendação dos 150 volumes que deveriam constituir a Biblioteca Positivista, as obras que tratavam de arte se resumiam a 30 livros de poesia, e os únicos volumes que tratavam de artes plásticas foram enquadrados no item “história” e foram *A história da arte entre os antigos*, de J. J. Winckelmann, e o *Tratado da pintura*, de Leonardo Da Vinci. Isso mostra que a importância dada às mesmas era desprezível. (WEIMER, 2017; p. 102)

Pode-se dizer que desta conjunção de ideais, que reduz ou despreza disciplinas, deixando em aberto campos já legitimados, surge uma estética eclética, onde elementos de diversas correntes se encontram, se encaixam ou se adaptam.

Reconstituindo os passos do Atlas do Memorial neste contexto, é imperativo destacar a função atual do Prédio dos Correios e Telégrafos, pedestal do nosso Atlas foco de análise: o prédio abriga hoje o Memorial do Rio Grande do Sul. Possivelmente esse estudo não foi considerado à época da restauração, referenciando o Atlas no topo do pórtico da entrada principal à nova atividade funcional do prédio: lugar de guardar memória, memória de patrimônio cultural, como um catálogo do tempo em imagens.

Esta ligação se faz atuante quando obtemos do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg os conceitos de pathosformel, catálogo de imagens que avivam a memória (Mnemosyne, deusa da memória). Seria uma feliz coincidência termos um Atlas no Memorial. Mas é inevitável traduzi-lo como um Atlas Mnemosyne.

Na escolha do Atlas para o antigo prédio dos Correios e Telégrafos, identifico uma relação com o Atlas fundamentado nos antigos catálogos cartográficos, ou Atlas Geográfico, pois a função dos correios guarda estreita relação com o mapeamento de endereços catalogados e deslocamentos entre esses pontos nos espaços habitados. Percorrer lugares em busca de um destino, tal como nas navegações, seja em meio hídrico, terreno ou aéreo. É uma percepção claramente construída pelo domínio do “globo” pelo homem. Um homem que não mede esforços para deter esse controle, e que ao demonstrar sua determinação diante do mundo, assume uma posição respeitável e digna pelo seu valoroso trabalho. Mas observa-se que o Atlas dos Correios não está só. Há duas figuras, uma feminina e outra de aspecto infantil que o acompanham. Em “Estatuária e Ideologia” (1992), Doberstein identifica as figuras que o ladeiam como representações da Europa – figura feminina – e da América – figura de um menino. E sugere uma interpretação da narrativa:

Percebe-se, que aqui também ocorreu aquilo que denominamos de trânsito alegórico. O Atlante passa a significar o esforço responsável, através do qual se unem os dois continentes. Muito apropriado para expressar a importância dos serviços prestados pelos Correios. Pode, também, simbolizar o quadro de expectativas dos imigrantes que, através de uma ética do trabalho, procuravam integrar-se à sociedade gaúcha, mantendo, todavia, solidamente enraizado o apego a seu passado histórico-cultural europeu. Para os positivistas, que tinham na política de imigração e integração da economia colonial à capital do estado pontos básicos de seu programa de governo, esta sugestão emanada do grupo escultórico podia interessar. (DOBERSTEIN, 1992; p.29-30)

O atlas do Memorial suscita questões interdisciplinares, que fazem pensar a arte não como uma matéria afim, mas como um elemento agregador, que promove a junção de um conjunto de valores formadores de uma estrutura social. Se pensarmos na não-materialidade do que de fato representa a carga de Atlas, veremos um universo de conceitos e forças atuantes nesse mundo das ideias e

dos ideais. Se pensarmos na visibilidade do ornamento exposto, perceberemos a dimensão identitária do objeto artístico.

No período de análise a que se refere este trabalho, se percebe uma estreita relação entre os sistemas político-econômico e sociocultural, estando ainda em vias de se constituir um sistema das artes.

Institui-se, em âmbito nacional, a partir de 1889, a República Constitucional Presidencialista, que se estenderá até a Revolução de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas. Com a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, reconhecida como um golpe de Estado político-militar, tem início a Revolução Federalista nos estados do sul do Brasil – Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul -, de 1893 a 1895, com o objetivo de derrubar o governador Júlio de Castilhos descentralizar o poder e instituir um sistema Federal Parlamentar. Triunfam os seguidores de Júlio de Castilhos.

No Rio Grande do Sul uma corrente ideológica mostra-se então predominante neste momento, o chamado *Castilhismo*. Desta corrente, do Partido Republicano Rio-grandense (PRR), a política gaúcha tem como representantes no governo sucessivamente: Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros, Carlos Barbosa, Getúlio Vargas e Flores da Cunha.

É lugar comum, na historiografia oficial, afirmar-se que a Carta atribuída a Castilhos seria uma versão pragmática do “Sistema de filosofia positivista” enquanto os próprios positivistas não tiveram pudor em afirmar que este era o *código político mais avançado do Ocidente*.

Estudos de Nelson Boeira, no entanto, advertem que “a história do positivismo rio-grandense é feita de omissões, compromissos, resistências, erosões e deslocamentos no sentido e na ênfase”. Possivelmente, os autores tivessem tentado se manter o mais próximo possível dos preceitos comteanos, mas o exercício do poder estava a mostrar que seriam necessárias certas adaptações para torná-los factíveis e funcionais. [...] (WEIMER, 2017; p.106)

A fidelidade à Religião da Humanidade teve de ser relaxada em vista de sua impraticabilidade. Por isso, desde logo, houve uma dicotomia dentro do positivismo: aqueles que professavam a religião e tinham por modelo o sistema moral comteano, em conflito, por vezes agudo, com os políticos que estavam mais preocupados com suas posições de mando do que com os escritos de Comte. [...] (WEIMER, 2017; p.107)

## Governantes RS da Primeira República (1889-1930):

Nome	Partido	Início do mandato	Fim do mandato	Observações
José Antônio Correia da Câmara	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	15 de novembro de 1889	11 de fevereiro de 1890	Governador nomeado
Júlio Anacleto Falcão da Frota	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	11 de fevereiro de 1890	6 de maio de 1890	Governador nomeado
Francisco da Silva Tavares	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	6 de maio de 1890	13 de maio de 1890	Vice-Governador eleito, assumiu o cargo de governador devido ao afastamento do predecessor
Carlos Machado de Bittencourt	Partido Trabalhista Conservador - PTC	13 de maio de 1890	24 de maio de 1890	Governador interino
Cândido José da Costa	Partido Trabalhista Conservador - PTC	24 de maio de 1890	16 de março de 1891	Militar
Fernando Abbott	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	16 de março de 1891	15 de julho de 1891	Governador nomeado
Júlio de Castilhos	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	15 de julho de 1891	12 de novembro de 1891	Presidente eleito em sufrágio universal
Junta governativa gaúcha de 1891	—	12 de novembro de 1891	8 de junho de 1892	Governo provisório letrariado
José Antônio Correia da Câmara	Partido Liberal - PL	8 de junho de 1892	17 de junho de 1892	Militar
Júlio de Castilhos	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	17 de junho de 1892	17 de junho de 1892	—
Vitoriano Monteiro	Partido Liberal - PL	17 de junho de 1892	27 de setembro de 1892	Governador nomeado
Fernando Abbott	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	27 de setembro de 1892	25 de janeiro de 1893	Governador nomeado
Júlio de Castilhos	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	25 de janeiro de 1893	25 de janeiro de 1898	Presidente eleito em sufrágio universal
Borges de Medeiros	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	25 de janeiro de 1898	25 de janeiro de 1908	Presidente eleito em sufrágio universal
Carlos Barbosa Gonçalves	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	25 de janeiro de 1908	25 de janeiro de 1913	Presidente eleito em sufrágio universal
Borges de Medeiros	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	25 de janeiro de 1913	25 de janeiro de 1928	Presidente eleito em sufrágio universal
Getúlio Vargas	Partido Republicano Rio-Grandense - PRR	25 de janeiro de 1928	9 de outubro de 1930	Presidente eleito em sufrágio universal

Adaptação / Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_governadores\\_do\\_Rio\\_Grande\\_do\\_Sul](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_governadores_do_Rio_Grande_do_Sul)

O período correspondente ao auge da Primeira República é marcado por intensa movimentação de crescimento e desenvolvimento econômico, comercial e industrial, e administrativo, com construção de ferrovias, estradas, e melhorias significativas na organização urbana da capital.

Todo o estado é favorecido com a possibilidade de escoamento de produtos por linhas férreas, por novas estradas que ligam os pequenos produtores (colonos) aos grandes centros e aos portos, em especial o de Rio Grande, proporcionando da mesma forma o acesso a produtos importados. A facilidade de acesso portuário faz se estabelecer na periferia norte de Porto Alegre a então emergente população imigrante de comerciantes alemães, local onde também cruzava a linha ferroviária.

Os grandes beneficiados da nova estrutura foram os atacadistas porto-alegrenses e os interioranos se transferiram para a Capital. A maior parte se estabeleceu no litoral norte da cidade, ao longo da rua Voluntários da Pátria pela qual passava a estrada de ferro. Sobre a praia ligeiramente aterrada, foram sendo construídos longos armazéns que recebiam, ao fundo, trapiches onde atracavam os barcos. (WEIMER, 2017; p.119)

Considerando a representatividade e engajamento político dos atores envolvidos nas construções monumentais do período, especialmente destes equipamentos públicos, tem-se clara a relação sistêmica entre administração pública e ascendência cultural.

Defendendo regime republicano e os “novos tempos”, o jornal rio-grandense *A Federação* (09/06/1891) declarava: “*a indústria protegida eficazmente afirma-se; o trabalho nacional favorecido concorre com estrangeiro e vence. Em vez da mesquinha condição de outrora, em que muitas vezes, sem ter o que fazer, cruzavam os braços de desesperados e impotentes, enquanto os filhos gemiam de fome, os proletários veem hoje a mão de obra reputada, as fábricas abrindo, florescendo as existentes e proporcionando-lhes trabalho pão. O transitório sacrifício que fazem é largamente compensado, amanhã deixará de existir, que as indústrias que se estabelecem suprirão em breve, a preços reduzidos e ao alcance de todos, o necessário, aqui mesmo fabricado*”.

**Os republicanos rio-grandenses faziam a apologia da atividade industrial, símbolo do progresso, e pregavam a harmonia entre o capital e o trabalho como fundamento da ordem social.**

**Os operários, contudo, tinha uma outra leitura do processo.**  
- *Grifo meu* (PESAVENTO, 1990; p.21)

As firmas de arquitetura e os ateliês de escultura contratados são de propriedade, ou administrados, por personalidades ligadas ao PRR, como pode ser constatado na atuante presença dada por estes nomes no *Jornal A Federação*<sup>17</sup>, no início do século XX. Evidencia-se uma ligação partidária na contratação dos serviços públicos, que construiriam uma reputação em imagens aos princípios ideológicos daquela administração, e que marcaram o caráter estético da Porto Alegre das duas primeiras décadas do século XX.

Era um projeto da elite republicana a preparação de seus dirigentes, com a formação hierárquica de saberes, que promoveria a constituição de uma sociedade em camadas de operação do conhecimento, da base ao comando, esta segunda categoria destinada aos seus. Tem-se a estruturação do ensino acadêmico institucionalizado, especialmente com a Escola de Engenharia, em 1896.

A Escola de Engenharia é que seria o núcleo central da proposta republicana e positivista de educação das elites gaúchas. a escola de engenharia surgiu em 16/08/1896, através da iniciativa de um grupo de engenheiros militares, de formação positivista e professores da Escola Militar de Porto Alegre, aos quais se agregou engenheiro civil. [...]

---

<sup>17</sup> Jornal gaúcho fundado em 1884 em Porto Alegre como órgão oficial do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR). Em suas páginas, Antônio Augusto Borges de Medeiros, chefe supremo do PRR a partir de 1903, assinou editoriais e publicou declarações sobre os principais acontecimentos da época. Desapareceu junto com o PRR, extinto por decreto a 2 de dezembro de 1937, logo após a decretação do Estado Novo. - <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/FEDERA%C3%87%C3%83O,%20A.pdf>

Em suma, se com a Escola de Engenharia delimitava se um saber superior que preparava as elites dirigentes, como o ensino profissional habilitava se eu trabalho organizado e de bom nível as classes subalternas. [...]

Nesse sentido, o Intendente José Montaury de Aguiar Leitão pôs à disposição do diretor da Escola de Engenharia uma verba para a instalação do Liceu de Artes e Ofícios, [...].

O Liceu de Artes e Ofícios seria inaugurado alguns anos mais tarde, em 1906, com o nome de Instituto Técnico Profissional Benjamin Constant, numa explícita evocação das matrizes positivistas de orientação. (PESAVENTO, 1990; p. 84-87)

De maior destaque, o prédio de caráter administrativo que, poderia se dizer, dá início a uma sequência de obras de equipamentos públicos, é o Palácio do Governo (construção reiniciada em 1909, foi idealizado por Júlio de Castilhos quando se deu início a obra em 1896, que foi paralisada por 13 anos – o Palácio Piratini foi finalizado e inaugurado apenas em 1921), seguido do Arquivo Público, criado pelo decreto 876 de 1906, que dentro dos preceitos positivistas abrigaria toda a documentação “concernente à legislação, à administração, à história, à geografia, às artes e indústrias do Rio Grande do Sul”.

O projeto de implantação deste prédio demonstra grande preocupação paisagística: “Sua realização deve representar um melhoramento local sensível, porquanto não se trata simplesmente de construir um edifício que aliás fica escondido, mas de modificar também a topografia, de modo a permitir o ajardinamento de um terreno que é vantajosamente situado na vizinhança da praça e do Palácio, e onde o ingresso deve ser franco ao público. (Relatório do Secretário dos Negócios das Obras Públicas Candido José de Godoy – 10 setembro 1910). (RIOPARDENSE DE MACEDO, 1993; p.101)

O antigo prédio dos Correios e Telégrafos teve sua pedra fundamental colocada em 21 de fevereiro de 1911, e a construção finalizada em 31 de dezembro de 1913. A inauguração ocorreu no mês de abril de 1914. Contando com 1.688 m<sup>2</sup>, há a referência sobre ter sido o primeiro prédio com estrutura de concreto armado de Porto Alegre<sup>18</sup>. Foi erguido em área de aterro, pelo Escritório de Engenharia de Rudolf Ahrons (1869-1947), e projetado pelo arquiteto Theo Wiederspahn (1878-1952), responsável à época pelo Departamento de Arquitetura da firma de Ahrons.

---

<sup>18</sup> Dados extraídos do Painel expositivo sobre a restauração do prédio, localizado junto ao acervo do Memorial.

Theodor Alexander Josef Wiederspahn (Theo Wiederspahn) nasceu em Wiesbaden, Alemanha, a 19 de fevereiro de 1878. Décimo primeiro filho de Heinrich Josef Wiederspahn, carpinteiro em Mainz, também teve uma olaria no período em que a guerra franco-prussiana assolava o território da Alemanha. Em busca de segurança para a família, após 1870 mudou-se entre várias cidades até se estabelecer em Wiesbaden, onde abriu uma firma de construção e marcenaria, e onde o filho Theo pôde iniciar aos 14 anos a sua carreira profissional como aprendiz de pedreiro de Phillip Mauhs, até 1894. Em 1884 formou-se na Escola Profissional de Construção e Ofícios de Wiesbaden, e em 1896, na Real Escola de Construção de Idstein. Entre diversos outros cursos de aperfeiçoamento, Theo Wiederspahn migra para o Brasil em 1908, onde trabalharia em uma empresa belga da Viação Férrea, entre Montenegro e Caxias do Sul, por indicação de seu irmão Heinrich, que desde 1904 já vivia no Rio Grande do Sul trabalhando nesta empresa. Porém, devido à demora da viagem, chegando aqui a vaga já havia sido preenchida, e Theo Wiederspahn, permanece em Porto Alegre, onde encontra na firma de Ahrons uma vaga recém disponível, pela saída de Hermann Menchen, junto ao Departamento de Projetos. Esta parceria se estenderá até o ano de 1915, quando em virtude da crise econômica gerada pela I Guerra Mundial a empresa fechará. Assim, em 1916, Theo Wiederspahn iniciará seu próprio negócio:

<p><b>Obras em cimento armado</b></p> <p>Muros, Pisos, Vigas, Escadas, etc.</p> <p><b>RESERVATÓRIOS, CANALISAÇÕES</b></p> <p>Muros de arrimo</p> <p><b>Obras industriais</b></p> <p>Fundações, etc.</p>	<p><b>Theo Wiederspahn</b></p> <p>Escritório de Engenharia e Architectura</p> <p>Porto Alegre — Rua 7 de Setembro, 91</p> <p>TELEPHONE N. 1.107</p> <hr/> <p><b>Architectura</b></p> <p><b>PROJECTOS E ORÇAMENTOS</b></p> <p><b>Medições</b></p>	<p><b>Construções em geral</b></p> <p>Casas para moradia, Estabelecimentos commerciaes e Industriais, por Empreitadas e Contractos.</p> <p><b>TRAPICHES</b></p> <p>Instalações sanitarias</p> <p>Trabalhos em asphalto, etc. etc.</p>
---	--	---

Propaganda profissional de Theodor Wiederspahn – jornal A Federação de 02/06/1916  
[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Propaganda\\_Theo\\_Wiederspahn.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Propaganda_Theo_Wiederspahn.jpg)

A contribuição de Wiederspahn na construção do patrimônio edificado de Porto Alegre é de importante representatividade arquitetônica. Além do antigo prédio dos Correios e Telégrafos, são projetos de sua autoria: a Delegacia Fiscal da Receita Federal, a Escola de Medicina, a Previdência do Sul, a Cervejaria Bopp, o Edifício Ely, entre inúmeros outros. Nestas construções, para a ornamentação de fachada e interiores, o escritório de Ahrons contratava o ateliê de escultura de João Vicente Friederichs, proprietário desta que era uma das mais requisitadas oficinas de decoração predial da cidade, e por muitos anos foi o fornecedor exclusivo de Ahrons para ornamentos e esculturas.

Athos Damasceno Ferreira, em “Artes Plásticas no Rio Grande do Sul – 1755-1900” (1971), destaca a importância de João Vicente Friederichs especialmente como um colaborador ativo no desenvolvimento comercial e industrial da Província, mas sobretudo exaltando suas qualificações artísticas. Nascido em Bom Jardim, município de São Leopoldo, em 30 de outubro de 1880, filho de Miguel Friederichs, e sobrinho de Aloys (Jacob Aloys Friederichs, sucessor proprietário da Casa Aloys, a mais conceituada marmoraria especializada em cantaria e escultura cemiterial), teve acesso desde cedo ao ramo da estatuária.



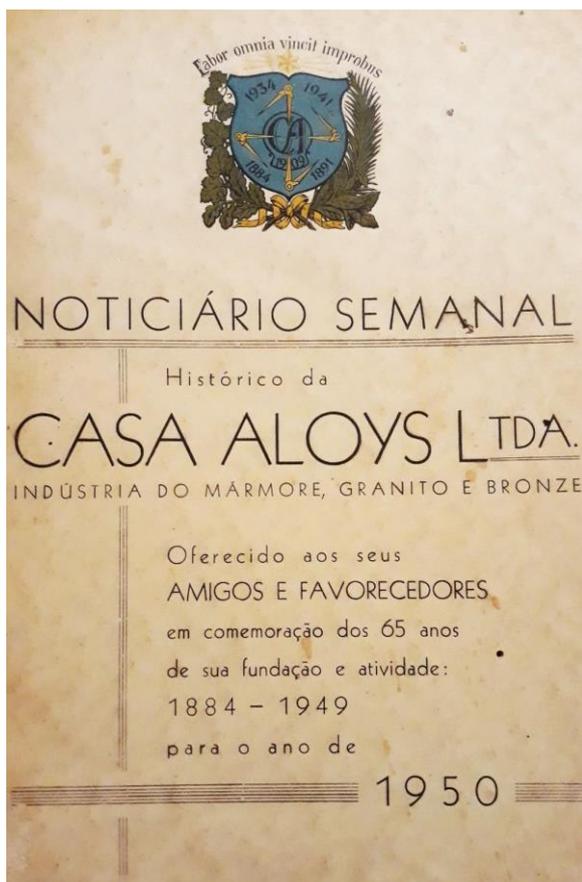
Oficina à rua Voluntários da Pátria, 197 – antes de 1894. (Histórico da Casa Aloys, 1950)



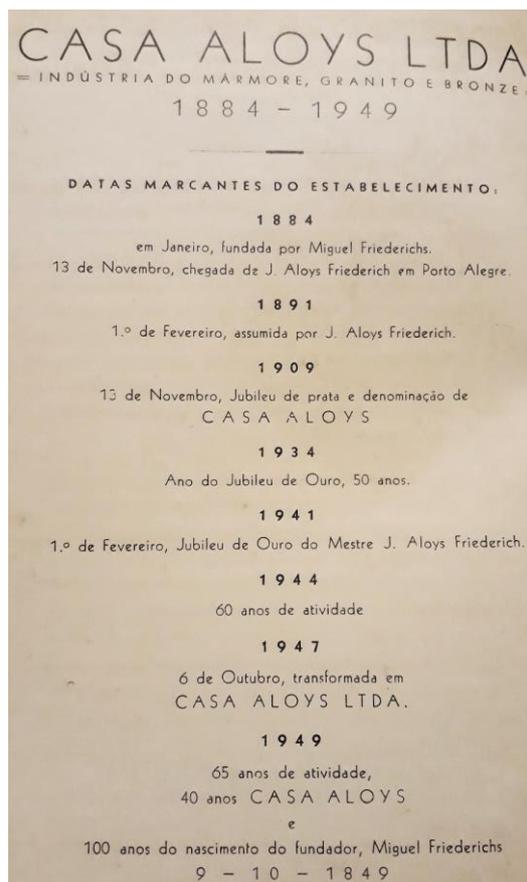
Desenvolvimento da Oficina com a compra do terreno da Cervejaria Campani, em 1905. (Histórico da Casa Aloys, 1950).



Escultores, Marmoristas, Canteiros e Polidores dos anos de 1897-1901. Foram os que executaram todos os grandes monumentos já mencionados e os que ainda serão apresentados, assim como os trabalhos premiados com medalha de ouro, obtida na exposição estadual de 1901. (Histórico da Casa Aloys, 1950)



Folha de Rosto da publicação comemorativa dos 65 anos do Histórico da Casa Aloys - 1950



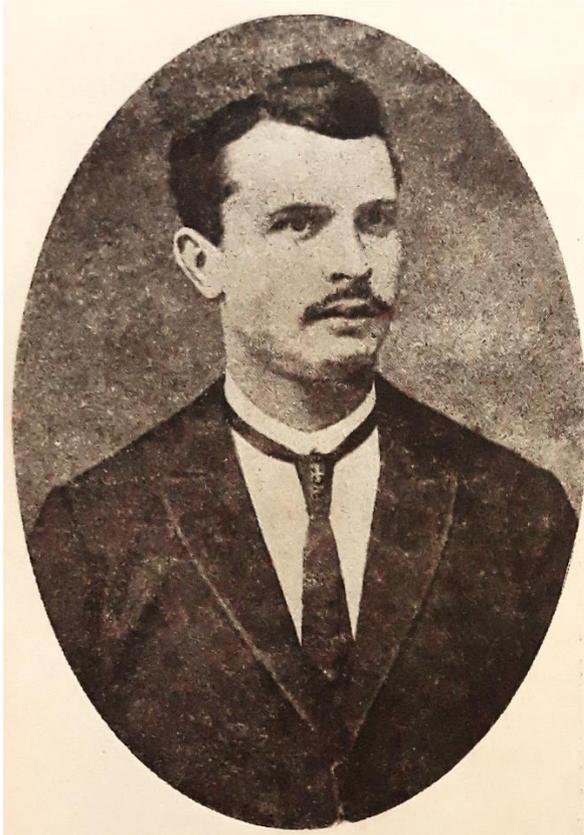
Datas importantes. (Histórico da Casa Aloys, 1950)



Do latim: "O trabalho perseverante vence todos os obstáculos" – Emblema da Casa Aloys. Observa-se a referência ao brasão dos Canteiros Alemães de 1498 em relação ao escudo, exaltando a força e superação por meio do trabalho no texto em latim, em uma composição com as cores nacionais brasileiras. (Histórico da Casa Aloys, 1950)



Brasão dos Canteiros Alemães – Pelo imperador Maximiliano da Alemanha, 1493-1519, foi concedido no ano de 1498 este brasão às corporações dos canteiros, quando este ofício estava no cume da atividade e florescência. (Histórico da Casa Aloys, 1950)



**JACOB ALOYS  
FRIEDERICHS,**

irmão do fundador da oficina e casualmente o «aprendiz robusto» procurado pelo anúncio na folha anterior.

Nasceu em Merl s/a Mosela em 3-2-1868. Emigrou para o Brasil em Setembro de 1884, aportou ao Rio de Janeiro em 29 de Outubro e chegou a 13 de Novembro em Pôrto Alegre, terra Riograndense a que êle ficou amarrado com todos os laços-gaúchos de amor e fidelidade.

De aprendiz passou depois de dois anos e meio, isto foi em meiado de 1887, à oficial canteiro.

Jacob Aloys Friederichs (Histórico da Casa Aloys, 1950)



**MIGUEL FRIEDERICHS**

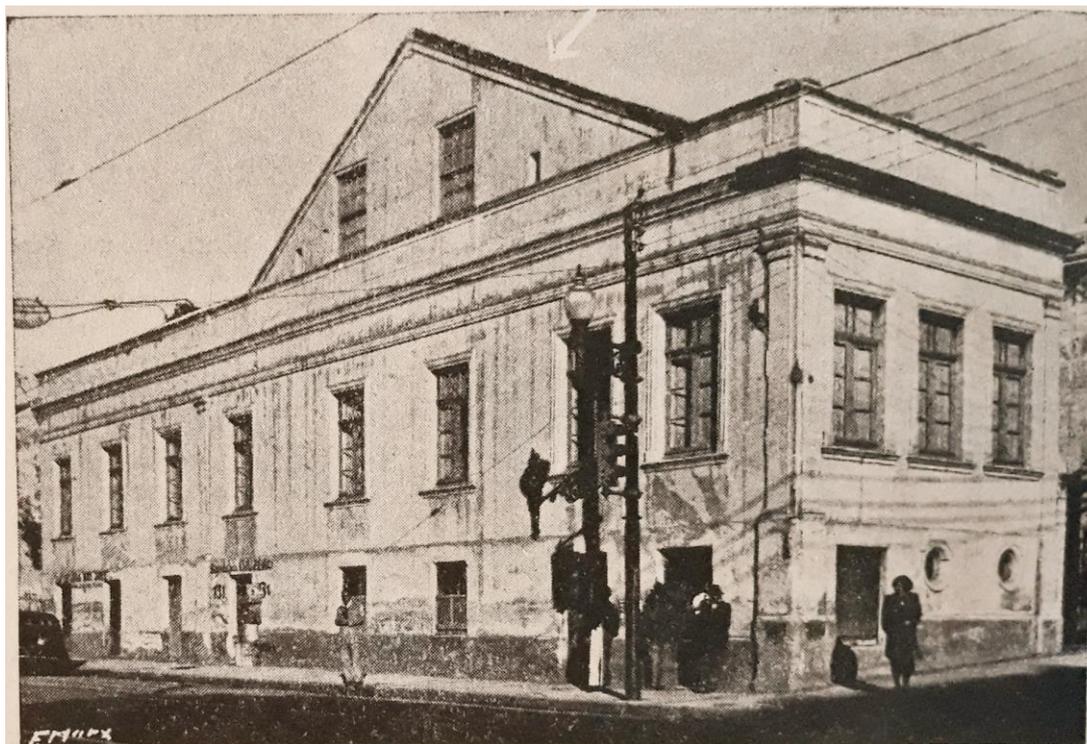
**fundador da oficina em  
Janeiro de 1884**

Nasceu em 9-10-1849 em Merl s/a Mosela, Província do Rheno, Alemanha; entrou aí como aprendiz na oficina de cantaria de Peter Grethen e mais tarde trabalhou como canteiro em uma das oficinas da construção da grande Catedral de Kôln (Colônia). Em 1875 emigrou para o Brasil. Domiciliou-se nos primeiros anos em Lomba Grande, Município de São Leopoldo, vindo no começo de 1883 para Pôrto Alegre, onde trabalhou primeiro na oficina de cantaria sômente para o Edifício do Banco da Província, hoje Banco do Brasil, construído pelos engenheiros Schmidt & Ahrons, estabelecendo-se mais tarde.

Faleceu com 54 anos apenas em 23-12-1903.

**Honra à sua memória!**

Miguel Friederichs (Histórico da Casa Aloys, 1950).



**A ESCOLA PROFISSIONAL, NOTURNA E DOMINICAL  
DO ENGENHEIRO CIVIL JOÃO PÜNDER,**

Foi instalada primeiramente na rua Aurora, e posteriormente na Rua Dr. Barros Cassal. Porém, alguns meses depois o Engenheiro Pünder achou moradia maior [...] mudando-se para lá. – Ali, na esquina da Rua da Conceição com a hoje Avenida Alberto Bins – no quarto de cima – como mostra a fotografia acima, a escola funcionou proveitosamente durante vários anos, ajudando a formar uma pleiada de jovens hábeis mestres. Com o jovem Aloys frequentaram a escola: Roberto Scheiebler, Adolfo Fick, Augusto Müller, Adolfo Christ, Carlos Wilde, Germano Steigleder, Gustavo Steigleder, Mena Becker, João Kappel Sobr., Augusto Kuplich e outros mais, os quais guardaram gratas recordações aos pais e aos professores. (Histórico da Casa Aloys, 1950)

Miguel Friederichs transfere-se de São Leopoldo para Porto Alegre em 1883, e após trabalhar nas obras de cantaria do Edifício Banco da Província, monta Oficina própria à rua Voluntários da Pátria nº 62, anunciando através da imprensa local que está “habilitado por seu longo tirocínio e recursos em material do ramo, a aprontar monumentos e fornecer cantaria e ornamentos para obras, segundo quaisquer desenhos e gostos.” (DAMASCENO, 1971; p.182)

Em 1888, já bem estabelecido no mercado da capital, Miguel Friederichs constitui sociedade com o arquiteto Gustavo Koch, uma empresa construtora, articulada com a oficina de cantaria, que se apresentaria como fornecedora exclusiva de todas as peças ornamentais das obras que fossem contratadas. E assim, o mármore, além do grés, desponta como importante material escultórico. Para responsabilidade sobre seu manejo, é contratado o marmorista Franz Schubert, vindo de São Paulo, com quem Aloys aprenderia o ofício. Em 1891,

Miguel Friederichs transfere o comando das oficinas de cantaria para o irmão Jacob Aloys Friederichs, que se tornara um mestre no ramo.

Em 1901, na Grande Exposição Comercial e Industrial, o estabelecimento de Aloys recebe prêmio – medalha de ouro – na Seção de Artes. É importante destacar neste momento, a distinção que esta feira conferia aos expositores, promovendo os produtos regionais e lhes proporcionando visibilidade nacional.



Diploma da Medalha de Ouro, premiado na Exposição Estadual de 1901 (Histórico da Casa Aloys, 1950)

Miguel Friederichs vem a falecer em 1903, mas seu legado, é passado ao filho, João Vicente Friederichs, que seguindo os passos do pai e do tio Aloys, conquistará importante posição no meio escultórico. A formação de João Vicente Friederichs será desenvolvida internacionalmente. Nascido em 30 de outubro de 1880, em Bom Jardim, Município de São Leopoldo, João Vicente Friederichs aos 15 anos de idade viaja para a Alemanha e ingressa na Escola de Artes Industriais – *Kunstgewerbeschule* – de Colônia, frequentando por três anos cursos de desenho e modelagem, ao mesmo tempo em que pratica em oficinas locais. Segundo Athos Damasceno, não chega a concluir a formação, em 1898 deixa a Escola de Artes, transita por outros países europeus, como Itália e França, e retorna a Porto Alegre em 1899, onde estabelece seu Atelier de Ornatos:

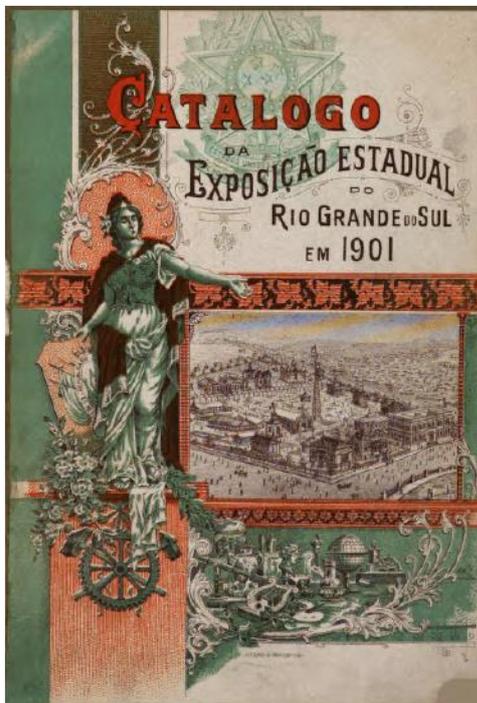
*Dedicar-se-ia ao mesmo ramo que o pai explorara. Apenas não empregaria em suas obras nem o grés nem o mármore, mas a argila, o gesso e o cimento – material plástico aqui à época já com larga aplicação. - (DAMASCENO, 1971)*



Anúncio jornal *A Federação*, ed. 00007, de 8 de janeiro de 1913. – Fonte: Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Em pesquisa junto ao jornal *A Federação*, da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, nas edições correspondentes ao período aqui tratado, percebe-se uma atuação política e comercial de João Vicente Friederichs nos diversos anúncios ou notícias que fazem menção a seu nome. É frequente a publicação de registros associados à importação de materiais como gesso, ferro para construção, cimento, entre outros produtos na seção alfandegária, e ainda como parte convocada para formação de júri, e outras atuações sociais em clubes ou associações. Inclusive mais do que a Oficina de Esculturas, estão presentes anúncios referentes ao comércio de adubos, indicando a forte atuação empresarial de João Vicente Friederichs em Porto Alegre, bem como suas relações, ou influência, junto a elite da época.

Em 1901, ocasião da *Grande Exposição Comercial e Industrial*, João Vicente Friederichs expõe 43 peças de seu ateliê junto à *Seção de Artes*, entre diversos tipos de ornamentos para igrejas, prédios públicos e residências.



**RELAÇÃO**  
dos  
**EXPOSITORES RECOMPENSADOS**  
com indicação  
das  
**Medalhas e mais premios**  
conferidos  
pelos respectivos Jurys  
da actual  
**EXPOSIÇÃO**  
de  
**1901.**

**Catálogo da Exposição estadual de 1901 - Rio Grande do Sul (Brasil)**

Data de publicação 1901

Editor Officina typographica de Gundlach & Becker

Coleção americana

Patrocinador de digitalização Google

Livro das coleções de Universidade do Texas

Língua português

Livro digitalizado pelo Google da biblioteca da Universidade do Texas e carregado no Arquivo da Internet pelo usuário tpb.

Data adicionada 23/09/2008 01:38:23

Identificador catalogodaexpos03bragoog

Páginas 519

Possível status de direitos autorais NOT\_IN\_COPYRIGHT

Fonte <http://books.google.com/books?id=8wxkAAAAMAAJ&oe=UTF-8>

Worldcat (edição de origem) 22575362

<https://archive.org/details/catalogodaexpos03bragoog>

Trechos destacados do Catálogo da Exposição Estadual do Rio Grande do Sul de 1901, referente à Relação de Expositores Recompensados:

**PORTO ALEGRE.**  
**Medalhas de Ouro.**  
**808. Adolpho Trein, pelo vinho branco.**

p. 431 - [...]

- 360. Francisco Peralta, pelas esculpturas em madeira.
- 361. João Aloys Friederichs, pelas esculpturas em marmore.
- 362. Pedro Weingärtner, por um quadro a oleo.

p. 432 - [...]

### **Medalhas de Prata.**

- 367. Adolpho Mabilde, pela collecção de lepidopteros.
- 368. Carlota Pabst, pela farinha de banana.
- 369. Neugebauer & Irmão, pelos biscoutos.

p. 433 - [...]

- 426. João Maia, pela Historia do Rio Grande do Sul.
- 427. Romualdo Prati, pelas pinturas a oleo.
- 428. Margarida Ahrons, " " " "
- 429. Honorina Carvalho, " " " "
- 430. Mathilde Vollmer & Irmão, pelos productos.
- 431. J. V. Friederichs, por trabalhos em gesso.

### **Medalhas de Bronze.**

- 432. Museu Barbedo, pelo conjuncto.

p. 434 - [...]

- 443. Sebastião S. Campani & C., pela cerveja preta.
- 444. Henrique Ritter, pela cerveja dupla.
- 445. Carlos Sehl, pelos tijollos.
- 446. João V. Friederichs, pelos florões e molduras.
- 447. Domingos Lourenço, pela mobilia de quarto.

p. 434 - [...]

O que é relevante neste levantamento é a constatação das origens de um sistema da arte local, ainda vinculado ao ramo comercial, ou mesmo industrial, onde algumas peças artísticas eram consideradas artefatos, ou simplesmente produtos manufaturados. Os espaços que se dedicavam às exposições, qualificações, e evidentemente, para venda, eram inicialmente as Exposições da Indústria e do Comércio, como a grande exposição Estadual de 1901, e posteriormente algumas casas comerciais, a exemplo da Casa Jamardo, que na década de 1920 passa a expor, em especial, pinturas, como a exposição das obras de Pedro Weingartner, em 1925.

Firmas importantes do estado, como a Jamardo Irmãos e a Arbos & Cia, também forneceram móveis para a mobília do Palácio, tanto para a Ala Governamental, como para a

Residencial. Nesta época, as duas empresas contavam com excelentes entalhadores, como Giovanini e Eberardo Gerecke. Arturo e Bernardo Jamardo, qualificados artífices na área da marcenaria, estabeleceram, em 1923, uma sociedade em Porto Alegre para fabricar e comercializar móveis. Essa empresa, que foi extinta no final da década de 1930, recebeu a denominação de Jamardo Irmãos e tinha dois endereços: a fábrica situava-se na Avenida São Pedro e o escritório na Rua da Praia, próximo à Praça da Alfândega.

Além da sua atividade mais específica, a casa Jamardo passou também a promover exposições e se tornou um importante centro de efervescência cultural na Porto Alegre da década de 1920. Nesse período, a empresa contava com a excelência do trabalho do entalhador italiano Giovannini, o que possibilitou a execução de várias peças para o Palácio Piratini a partir de modelos de móveis franceses, das quais destacamos a Mesa de Solenidades do Salão Negrinho do Pastoreio. - Fonte: Arquinotas nº 38, 2008. (Facebook **Palácio Piratini - Arquitetura e Memória** – post 16 de julho de 2015)

Compactuando com a política nacional, de desenvolvimento urbano, econômico e cultural, as leis de incentivo à imigração são acrescidas de regulamento de povoamento. Se fazem necessárias contratações de pessoal especializado inclusive para se iniciar formações acadêmicas em instituições nacionais. Conforme estabelecido no Decreto nº 9.081, de 3 de novembro de 1911, acordos com as empresas privadas multinacionais e de viação férrea, já estabelecidas em âmbito nacional, são decisivos para a formação do corpo técnico que possibilitará também a constituição de um sistema de ensino.

Art. 1º O Serviço de Povoamento, compreendendo a imigração e colonização, será **promovido pela União directamente ou mediante accôrdo com os governos estadoaes, emprezas de viação ferrea ou fluvial, companhias ou associações particulares**, observadas as garantias necessarias á sua regularidade de accôrdo com o presente regulamento.

Art. 2º Para os effeitos do artigo anterior serão acolhidos como imigrantes os estrangeiros menores de 60 annos, que, não soffrendo de doenças contagiosas, não exercendo profissão illicita, nem sendo reconhecidos como criminosos, desordeiros, mendigos, vagabundos, dementes, ou invalidos, chegarem aos portos nacionaes com passagem de 2ª ou 3ª classe, á custa da União, dos Estados ou do terceiros; e os que, em igualdade de condições, tendo pago as suas passagens, quizerem gosar dos favores concedidos aos recém-chegados.

Paragrapho unico. Os maiores de 60 annos e os inaptos para o trabalho só serão admittidos quando acompanhados de suas familias, ou quando vierem para a companhia destas, comtanto que haja da mesma familia, pelo menos, um individuo valido, para outro invalido, ou para um até dous maiores de 60 annos.

Art. 3º Aos imigrantes que se estabelecerem em qualquer ponto do país, e se dedicarem a **qualquer ramo de agricultura, industria, commercio, arte ou ocupação util**, são garantidos: o exercício pleno da sua actividade, inteira liberdade de trabalho, desde que não haja offensa á segurança, á saúde e aos costumes publicos; liberdade de crenças e de culto; e, finalmente, o gozo de todos os direitos civis, attribuidos aos nacionaes pela Constituição e leis em vigor.

[SIC]

(<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-9081-3-novembro-1911-523578-publicacaooriginal-1-pe.html>)

Investido dos atributos necessários para empreender no ramo que mais cresce no Estado, em especial na Capital, o ramo imobiliário, João Vicente Friederichs tem na ornamentação arquitetônica sua especialidade, sendo a principal empresa a fornecer este tipo de serviço. Possivelmente diante da intensificação da demanda no período, passa a contratar escultores estrangeiros através de sua firma, pois estes imigrantes já beneficiados pela lei de imigração possuíam o *know how* que no país ainda estava em formação.

Contemporâneo do “boom” imobiliário e atento às perspectivas do mercado, deixou de lado o cinzel e passou a contratar escultores para executar as encomendas que recebia de Ahrons, Menchen e outros arquitetos. Entre seus poucos trabalhos estão um anjo e as figuras da Fé, da Esperança e da Caridade, para a Igreja da Dores que passava então por um processo de restauração de sua fachada. [...] (DOBERSTEIN, 2002; p. 65)

Segundo Doberstein, os primeiros escultores contratados pela firma de João Vicente Friederichs, foram: Frederico Pellarin, em 1902 - tendo inclusive realizado um dos primeiros bustos póstumos de Júlio de Castilhos, em 1903 -, e Luiz Sanguin, entre 1906-08, trabalhando no Café Colombo – primeiro projeto de Wiederspahn pelo escritório de Ahrons. Em 1910, para a construção da Cervejaria Bopp, é contratado o escritório de Ahrons, com projeto de Wiederspahn, e ornamentação do ateliê de escultura de João Vicente Friederichs, que para esta execução contrata mais escultores, entre eles Alfred Schob e Wenzel Folberger. João Vicente teria encontrado Folberger ao passar por Santa Maria, em uma de suas viagens a Buenos Aires, se interessando por suas aquarelas logo tomou conhecimento de sua formação na Escola de Belas-Artes de Viena, na qual também se fez escultor.

Além do Mercúrio alusivo a um rótulo da Cervejaria Bopp, Wenzel Folberger também é o artífice que executou esculturas no prédio da Previdência do Sul (Banco Safra), em 1912-13, igualmente projeto de Wiederspahn. E entre outras obras, um de seus expoentes no âmbito da ideologia positivista, o grupo escultórico do Atlas, do prédio dos Correios e Telégrafos (hoje Memorial do Rio Grande do Sul), em 1911. Posteriormente trabalhou nas cariátides do Banco Alemão, prédio já inexistente.

O Atlas dos Correios (Memorial), objeto focal desta pesquisa, teve seu modelo de barro concluído em junho de 1911, conforme citação do jornal *O Diário*, 19/06/1911, por Doberstein. O grupo escultórico se põe como uma coroação ao acesso principal do prédio. Ele, o Atlas, está acompanhado de duas figuras, uma feminina e outra de feições infantis. Ao observador atento, é um atlas composto de variados detalhes, mas que não se mostram com visibilidade adequada à escala do ponto de observação. A figura feminina representaria a Europa, enquanto a criança, a América. Para a elite que se formava, de comerciantes e empresários estrangeiros, esta era uma exaltação significativa, que se fará presente também em prédios não governamentais, como a Confeitaria Rocco e o Clube Espanhol, por exemplo.

Para os positivistas, que encomendaram o prédio, essa expressão simbólica correspondia a uma de suas metas de governo que era de estimular a imigração e contar com o apoio político dos descendentes de imigrantes para se contrapor à oposição de setores das oligarquias pecuaristas do Estado. Esta composição de figuras sustentando o mundo, significando o trabalho e o esforço responsável através do qual se verificava a união dos dois continentes também fazia parte do imaginário social de uma época em que a economia mundial estava em processo de progressiva integração. (DOBERSTEIN, 2002; p. 75)



Postal c/ Prédio do Correios e Telégrafos, s/data



Prédio do Memorial do RS, 2018



Palácio Linderhof, Bavária, Alemanha



Estação Central de Frankfurt, Alemanha

É inevitável a comparação formal e compositiva entre as esculturas tematicamente semelhantes do período. Ou ainda, verificações estéticas das possíveis referências artísticas do autor.

Primeiramente, conhecendo a origem germânica do artífice Wenzel Folberger (observa-se que são desconhecidos seus antecedentes, tais como data e local de nascimento)<sup>19</sup>, pode-se fácil e mentalmente regressar à atmosfera de Frankfurt do início do século XX e imaginar sua passagem pela Estação Central Ferroviária, Frankfurt Hauptbahnhof, inaugurada em 1888. Um cenário comum, moderno e disputado para os deslocamentos da época. Ali, um objeto escultórico como um Atlas no topo da entrada em arco, chamaria a atenção do observador mais desatento.

De acordo com Doberstein, as histórias sobre Wenzel Folberger registradas por Corona, e por vezes publicadas nos jornais da época, o

---

<sup>19</sup> A maior parte dos relatos biográficos de Wenzel Folberger foram narrados por Fernando Corona, em *Cem Anos de Formas Plásticas e seus Autores*, de 1968, e replicados por Doberstein, que menciona a convivência de Folberger com Jesus Maria Corona, igualmente escultor do ateliê de João Vicente Friederichs em determinado momento, e pai de Fernando Corona.

descreviam como um senhor de “barba loira”, propenso a vícios, de modo que levava uma vida simples, beirando a miséria, a personificação do cômico-trágico.

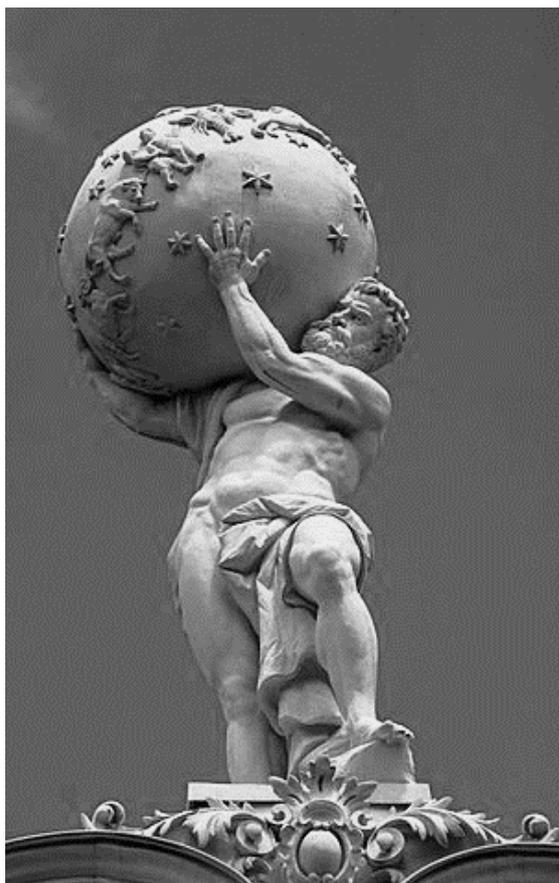
Mas na observação dos Atlas, do Memorial (RS) e da Estação (Frankfurt), o fato que visualmente nos causa admiração é a composição formal de ambos, que estão ladeados por outras duas figuras, alegóricas, não mitológicas. Mas no conjunto escultórico de Frankfurt, o Atlas é auxiliado por duas figuras idênticas e igualmente musculosas, que trazem uma coroa radiada à cabeça, indicativo de iluminação, possível representação do Sol Invicto (do Império Romano tardio), ou de Apolo (dos gregos, com o epíteto de Febo, “brilhante, luminoso”)<sup>20</sup> – talvez demarcando nascente e poente, e assim a continuidade do tempo – um conjunto alegórico neoclássico, e estão posicionadas de maneira a compor simetria, dentro de uma ordem barroca, fazendo do Atlas o eixo que também pontua o vértice do grande arco do frontispício principal composto por três arcos de acesso.

Ainda na Alemanha, um outro Atlas referencial aos escultores do período, o Atlas do Palácio Linderhof, na Bavária, Alemanha, datado da década de 1870. Um prédio profusamente ornamentado combinando estilo barroco com elementos do renascimento italiano e neoclássico, especialmente na parte externa e concepção dos jardins. O Atlas também marca o eixo central do elaborado acesso principal de três arcos, porém está só neste ponto. Ali representa uma figura mitológica, não uma narrativa. Considerando que nesta propriedade existem outras esculturas entre os jardins, percebe-se um caráter unicamente ornamental em estilo eclético.

E neste sentido, ao se retornar à imagem do Atlas acompanhado por conjunto alegórico, percebe-se que não se trata apenas dos simbolismos vinculados ao titã mitológico, ou mesmo da retomada simples de valores da antiguidade clássica, mas este Atlas é portador de uma mensagem, uma narrativa, que o complementa e lhe dá um sentido social. Ele, pela força motriz e detentora do conhecimento geográfico e astronômico, une dois continentes – América e Europa, tal como o Oceano Atlântico, que não por acaso recebeu seu nome. Atlas aqui também é a fronteira marítima, divisória permeável e lugar de intercâmbios.

---

<sup>20</sup> Dicionário Breve de Mitologia Grega e Romana: “Apolo representa a suprema espiritualização, símbolo da ascensão humana”. BENEDITO, 2000; p. 45.



**Atlas do Palácio Linderhof, Bavária,  
Alemanha**

Não localizadas informações sobre ficha técnica e autoria.

O Palácio Linderhof teve diversas fases de construção. Ludwig II, que foi coroado rei em 1864, começou a construir em 1867/68. Projetado pelo arquiteto da corte Georg Dollmann, teve a conclusão da casa real e acesso principal em 1874, e internamente em 1876.

<https://schlosslinderhof.de/deutsch/schloss/entsteh.htm>



**Atlas da Estação Central de Frankfurt,  
Alemanha**

Não localizadas informações sobre ficha técnica e autoria.

A estação foi inaugurada em 1888. Frankfurt (Main) Hauptbahnhof é a estação ferroviária central da cidade alemã Frankfurt em Main. Está entre as maiores estações férreas da Europa e é a segunda maior da Alemanha.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Frankfurt\\_Hauptbahnhof](https://pt.wikipedia.org/wiki/Frankfurt_Hauptbahnhof)



#### **Atlas do Memorial do Rio Grande do Sul**

**Wenzel Folberger** (Áustria, s/d – Porto Alegre, 1915) – escultor do Atelier de João Vicente Friederichs  
1911

Conjunto escultórico sobre frontispício do antigo prédio dos Correios e Telégrafos – arquiteto Theo Wiederspahn (Wiesbaden, 1878 – Porto Alegre, 1952) – do escritório do construtor Rodolfo Ahrons (1869 – 1947, Porto Alegre)

Foto: autora.

Além das referências externas, há de se verificar o convívio entre os artífices da oficina de esculturas de João Vicente Friederichs. Não há referência na literatura disponível sobre a existência de um catálogo de modelos em imagens próprio do ateliê. Mas se considerarmos o potencial *catálogo de memória* dos recursos humanos, sendo as lembranças imagéticas dos escultores imigrantes que conheciam as técnicas, e em suas origens frequentaram instituições de ensino de arte, e tiveram acesso aos tratados e outros materiais teóricos sobre arte, poderemos identificar estas memórias como a chave para o surgimento de um sistema da arte.

O escultor Wenzel Folberger, neste período, realizou importantes esculturas nos prédios da cidade, a exemplo da Cervejaria Bopp e do Banco Alemão (demolido na década de 1940 – continha quatro cariátides de sua autoria). Seus trabalhos, ao gosto mais popular, diferenciavam-se do rigor acadêmico e atendiam às expectativas dos contratantes. Mas Folberger desponta também como um representante do lado não glamuroso da vida de um estatuário. Sua morte trágica evidenciava as amarguras de uma vida solitária e boêmia:

Numa fria manhã de inverno (24/06/1915) alcoolizou-se numa Taverna da rua Sertório. O testemunho dos jornais é que vinha

fazendo isso regularmente desde que, meses antes abandonar a oficina Friederichs (*A Federação*, 25/06/1915, p. 6). Depois seguiu seu caminho, ladeando os trilhos do trem. Próximo à ponte do Gravataí foi apanhado por uma locomotiva, cujo condutor nada pode fazer. “Desastre ou suicídio?” foram as únicas duas hipóteses levantadas pela imprensa (*O Diário*, 25/06/1915). No seu chalé da rua São Carlos nº 210, ficou para inventariar um saco de roupas, duas cadeiras, uma mesa velha, uma caixa de ferramentas, e algumas estatuetas. o inventariante deu conta que “os trastes do finado foram adquiridos por Sr. João Sehein por 75\$000” (*Arquivo do Judiciário*, maço 18, estante 3, nº 388), o que correspondia, mais ou menos, qual salário semanal de escultor. Aos 56 anos, na miséria e no anonimato, morria aquele que, por cinco anos, colocou o seu talento a serviço do embelezamento arquitetônico de Porto Alegre. Parece incrível isso acontecer. Em pleno século XX, a obra de um escultor do nível de Folberger ficar condenada, como um artesão medieval, a permanecer no esquecimento. (DOBERSTEIN, 2002; p. 76)

Importantes e requisitados arquitetos do período também eram: Hermann Otto Menschen (Alemanha, 1876 - ?), casado com Elisa Friederichs, irmã de João Vicente Friederichs – e foi responsável pelo projeto do antigo prédio da Alfândega (hoje Inspetoria da Receita Federal), datado de 1911 (concluído em 1933) que ostenta em uma de suas fachadas laterais um Atlas escultórico em escala de monumento; e arquitetos Salvatore Lambertini (? – 1910) e Manuel Barbosa Assumpção Itaqui (Itaqui, 1876 – Rio de Janeiro, 1945), responsáveis pelo projeto do prédio da Confeitaria Rocco, finalizado em 1912, que incorpora os Atlantes como elementos compositivos estruturais das sacadas, com autoria de Giuseppe Gaudenzi (Itália, Cesenatico, 1875 – Porto Alegre, 1966) – escultor do Atelier de João Vicente Friederichs. Frisa-se que ambos os prédios tiveram a contratação do ateliê de escultura de João Vicente Friederichs para execução da ornamentação.



Atlas do Prédio da Alfândega – Fotos da autora.



Vista frontal do conjunto ornamental e detalhe do mascarão – Fotos da autora.



Vista do terraço do Memorial e detalhes perfil e globo terrestre – Fotos da autora.

O Atlas da Alfândega, de autoria não documentada, se destaca na fachada lateral daquele prédio. Pela imponente monumentalidade de sua concepção formal em contraponto com os traços retos da composição arquitetônica. Centralizado em uma fachada cega que emoldura e amplia a dramaticidade do ponto focal, o atlas, de joelhos friccionados, o direito tocando o chão. Chão este que corresponde ao topo de um pilar expositivo. Ao nível da visão do observador este pilar equivale a um elemento decorativo com função de peanha. Este suporte é um mascarão, mas por se tratar de um rosto feminino (nada assustador, como normalmente devem ser) poder-se-ia dizer que faz menção a uma cariátide, tornando evidente a intenção de destacar o atlas exposto de forma naturalista, como escultura, e ela o suporta.

Na fachada oposta, hoje parcialmente encoberta pela edificação vizinha, ao norte, voltada para o rio Guaíba, a escultura de um barqueiro faz referência a vocação portuária da cidade. É um homem que se põe de pé, vestido de forma simples, de chapéu, e segurando um remo. Este atributo é o que o identifica genericamente como homenagem a uma profissão, ou uma classe de trabalhadores que tiveram fundamental importância nas bases econômicas de

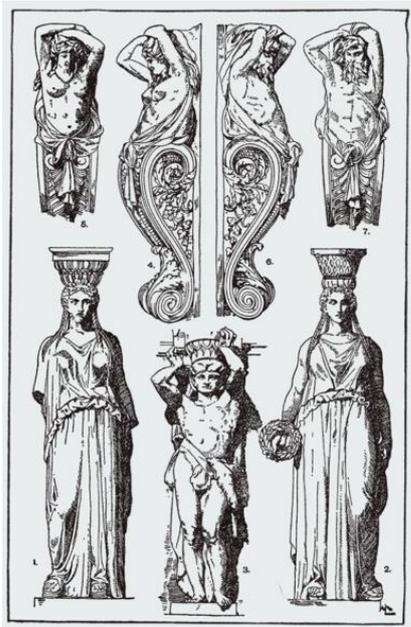
formação e crescimento da cidade. Em contrapartida a escultura do Atlas, de caráter neoclássico, puramente simbólico dentro da figuração do mito, se volta para a cidade, na fachada sul. A situação que se articula entre as duas esculturas provoca um pensamento interpretativo sobre a relação do Atlas com a cidade constituída, uma vez que o barqueiro se relaciona com o porto, o curso fluvial.

Entretanto, este Atlas carrega, não uma esfera celeste como o do Memorial, mas o globo terrestre. E coincidência, ou não, ele se põe mais próximo ao nível do observador. Do ponto de vista do Atlas do Memorial, o Atlas da Alfândega está em uma esfera inferior. Corresponde à iconografia renascentista do Atlas de representação geográfica, não o mitológico dos gregos.

Para o caso dos Atlantes da Confeitaria Rocco ocorre um fato decisivo na composição, a autoria é de um italiano. Na Itália, do período, popularizou-se a forma de atlante que os italianos também chamam de télamon<sup>21</sup>, ou telamone, que designa o elemento arquitetônico concebido como uma coluna antropomorfa. Esta fusão entre arquitetura e escultura se mostra bastante evidente nesta tipologia ornamental, a exemplo do Palazzo Leoni-Calchi em Milão, que tem uma composição semelhante ao executado na Confeitaria Rocco.

---

<sup>21</sup> O termo telamon é usado por Vitruvio para suportes com a forma masculina em jardins e salões de banquete, como uma alternativa aos *atlantes*. Porém, embora ele faça uma pequena observação sobre Atlas, não diz nada a respeito de Telamão, usualmente considerado o pai de Ajax e companheiro de Hércules em inúmeras aventuras, particularmente na luta com as amazonas. Ele tem sido identificado por alguns como o Atlas que carrega o mundo; os nomes aparecem agrupados como *Atlas-Telamão* o em algumas inscrições posteriores. – RYKWERT, nota 55, p. 401.



Cariátides e Atlantes - Livro de Ornamentos, 1898 - Franz Sales Meyer (1849-1927)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Meyer%27s\\_Ornament](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Meyer%27s_Ornament)



Casa degli Omenoni ou Palazzo Leoni-Calchi , 1565 – Milão, Itália – Arquiteto Leone Leoni (1509-1590), escultor Antonio Abondio (1538–1591)

[https://it.wikipedia.org/wiki/Casa\\_degli\\_Omenoni](https://it.wikipedia.org/wiki/Casa_degli_Omenoni)

A etimologia da palavra *coluna*, leva a um significado análogo. O ponto mais alto. Esta correlação aproxima conceitos de edificação a elementos arquitetônicos. Em Hegel tem-se uma reflexão sistêmica entre Arquitetura e Escultura, bastante pertinente à utilização que se estabeleceu por princípio entre esses dois campos, pelo caráter do lugar e pelo valor simbólico de sua forma plástica:

Em primeiro lugar teremos de falar da *arquitetura independente* ou *simbólica* propriamente dita.

A seguir ocupar-nos-emos da *arquitetura clássica*, que dá forma à individualidade espiritual por si própria, mas despoja a arquitetura da sua independência e fá-la descer a um nível onde se limita a edificar uma envoltura inorgânica, realizada com arte, para significações espirituais, elas próprias realizadas de maneira independente deste movimento.

Vem depois a *arquitetura romântica*, mourisca, gótica e alemã, que construiu também casas, igrejas e palácios destinados a servir de habitações ou lugares de reunião tendo em vista a satisfação das necessidades do espírito e religiosas, mas edifica-os sem pensar neste fim, sem se preocupar com seu possível destino.

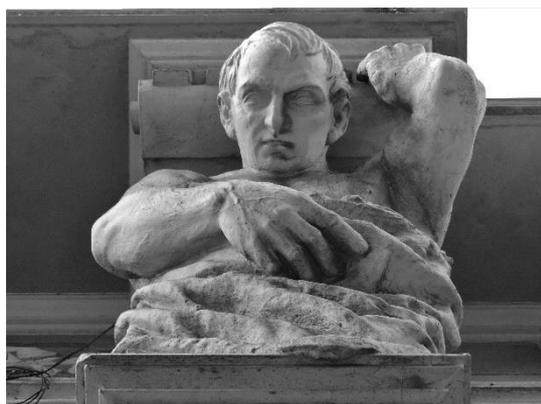
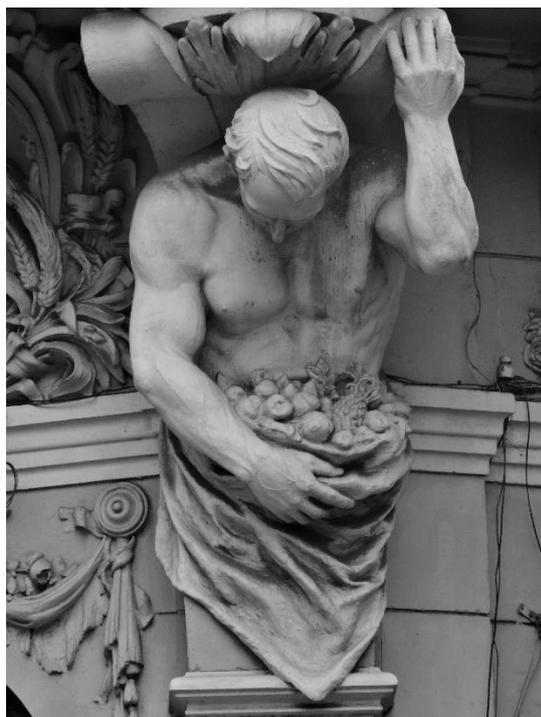
Portanto, se, pelo seu caráter fundamental, a arquitetura permanece uma arte essencialmente simbólica, sofre mais que qualquer outra a influência determinante do simbolismo, do classicismo e do romantismo reunidos. A escultura, com efeito, está de tal forma penetrada pelo clássico e a música e a pintura pelo romântico que nem numa nem noutras há lugar para a

elaboração do tipo de outras formas de arte. [...] A arquitetura sendo [...] uma arte que se exerce para o exterior, a sua divisão deve basear-se na diferença entre as três possibilidades seguintes: o exterior contém em si a sua própria significação, ou então é tratado como um meio tendo em vista um determinado fim, ou, mesmo estando a serviço deste fim, não perde a sua independência. A primeira destas possibilidades é característica do *simbólico*, a segunda do *clássico*, visto que a significação está aqui expressa por si própria, de modo que o simbólico como tal encontra-se associado somente a título de simples envoltura; mas é a união das duas primeiras possibilidades que caracteriza o *romântico*, porque a arte romântica, ao servir-se de meios de expressão exteriores, acaba por se afastar desta realidade, para se voltar para si, deixando o elemento objetivo assumir formas independentes. (HEGEL, 2008; p.27-28)

Na Confeitaria Rocco, Giuseppe Gaudenzi traz a inspiração italiana que se baseia neste princípio de fusão entre arquitetura e escultura. Todavia, um diálogo se estabelece com o lugar no qual se insere. Tal como a alegoria que expressa o Atlas do Memorial, os próprios atlantes aqui são representações do Velho Mundo (Europa) e do Novo Mundo (América).



Antiga Confeitaria Rocco (Centro Histórico) e detalhe dos atlantes no frontispício do acesso principal.  
Fotos da autora.



Detalhes dos atlantes: Homem velho de barba representa a Europa, e homem jovem imberbe representa a América. – Fotos da autora.

Diante dos três conjuntos escultóricos produzidos pelo Ateliê de Escultura de João Vicente Friederichs – dos prédios da Antiga Alfândega, do Memorial do Rio Grande do Sul e da antiga Confeitaria Rocco – algumas reflexões se desencadeiam. Tecnicamente há uma diferença compositiva entre as três esculturas: sendo os atlantes da Rocco ornamentos que se agregam a arquitetura como elemento estrutural e representam o velho e o novo mundo (referência ao esforço amigável entre as nações que se unem pela força do trabalho); o Atlas da Alfândega, figura simbólica de caráter decorativo, relaciona-se com o local e expressa uma ideia de domínio geográfico – em terra e em água; e o Atlas do Memorial - o ponto de partida e o ponto de chegada -, decorativo como coroamento, ornamental no conceito positivista – é o Atlas da

antiguidade clássica - e compõe uma alegoria narrativa ao estabelecer a base de um triângulo conceitual entre Firmamento, Europa e América.

Os três conjuntos escultóricos referenciais de Atlas e atlantes apontam para uma intenção de integrar não apenas uma qualidade identitária de morfologia urbana, mas uma integração entre culturas, um querer fazer parte dando continuidade. Visto que para uma população predominantemente analfabeta, estas imagens comunicavam algo, e embora a fruição direta é exclusiva da elite predominante, a compreensão universal de uma linguagem a torna inclusiva.

Alguns anos depois, na revista que recebia a colaboração da elite intelectual da cidade escreveu-se que “a evolução se fez com incrível rapidez e hoje (1917) a cidade toda oferece aos olhos do visitante um aspecto novo, em tudo diferente”. Sobre o ornamentalismo fachadista o mesmo articulista sentenciou que “essas ornamentações suntuárias da capital são, ao nosso ver, de grande utilidade, porque educam a visualidade estética do povo, ensinando-lhe a admirar e amar (...) a arte arquitetônica evocadora da grandeza majestosa da Grécia e da Roma Antiga” (Revista Kodak, 15/09/1917, p.12). O articulista, como se vê, estava veiculando a própria concepção que os positivistas tinham da arte já que, para estes últimos, como asseverou Décio Villares [em 1913], “as artes tinham por alvo o aperfeiçoamento humano”. (DOBERSTEIN, 2002; p. 70-71)

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Tempo, lugar e memória* foram talvez os termos mais empregados neste trabalho de conclusão. Precisamente 113 vezes *tempo*, 38 vezes *lugar* (mais 23 vezes *espaço*) e 32 vezes *memória*. Além de *Atlas*, citado 230 vezes. Até aqui.

Mas se as reflexões aqui contidas fossem a rigor tomadas com reconhecimento de sentido, se encontraria em *Atlas*, além de suas definições convencionais, um significado que lhe qualificaria como testemunha documental, incorporando os sentidos de tempo, lugar (*espaço*) e memória. Pois a ciência da história da arte não obedece a uma lógica das ciências exatas, não se enquadra em linearidades regradadas em sistemas de matrizes.

A função simbólica do *Atlas*, em exposição permanente, supera a mera representação de força, pois resiste ao tempo e à ação da natureza. E imbuído de significados de origem - em uma cultura exterior antiga - também resiste ao esquecimento. Sua natureza e a natureza a que ele resiste têm origem no cosmos, nos fundamentos, no firmamento, sustentando sua origem:

A criação consciente da distância entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como ato fundamental da civilização humana. Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura que, através da alternância rítmica da identificação com o objeto e o retorno à *sophrosyne*, indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos. Trata-se de andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana. (WARBURG, p.125, apud MACIEL, 2019; p.198)

Alcançando o pensamento filosófico, a cosmogonia se fez cosmologia, e as crenças primitivas foram superadas por saberes, tomando-se uma postura crítica e analítica. A análise crítica exige comprovações, e o experimentar de relações de causa e efeito dão luz ao pensamento científico.

Este *Atlas* une em si princípios opostos das ciências exatas e das ciências humanas. Introduzido pelos critérios positivistas de valorização das formas da Antiguidade Clássica, e cuja dogmática defendia o método científico de análise, se opõe a este pensamento por ter sido produzido e sobrevivido como um objeto

de arte, cuja existência é baseada em observações sensoriais, sujeitando-se assim ao método fenomenológico de análise.

Em Porto Alegre o pensamento positivista se aliou a uma intenção estética já bem aceita e difundiu rapidamente (e por quê não dizer *viralizou*) um conceito diferenciado de *humanidade* (com o homem na razão da crença) dentro de uma ciência exata. As alegorias narrativas do neoclássico fundem-se nestas vertentes gerando padrões ecléticos. Neste sentido, logo se verifica os possíveis motivos da descontinuidade do pensamento positivista.

Contextualizar as emoções do observador é uma das tarefas mais difíceis na metodologia fenomenológica. Assim, a atenção aos detalhes pode fornecer pistas importantes, especialmente em imagens, uma das formas de linguagem mais antigas da humanidade.

Observa-se na composição dos conjuntos escultóricos do Memorial próximas ao Atlas, figuras femininas em posição de leitura, uma instruindo uma criança e outra lendo uma carta. Provavelmente em alusão a funcionalidade do prédio (correios), de autoria indeterminada, mas certamente de escultor da oficina de João Vicente Friederichs.



Detalhes das esculturas femininas em posição de leitoras. – Fotos da autora.

Considerando o alto índice de analfabetismo entre a população, especialmente feminina, no período em questão e uma constante intenção de desenvolvimento cultural e intelectual, conforme as diretrizes do pensamento positivista, estas imagens identificam duas situações: uma que diz respeito à mensagem legível para a população mediana acerca desta intenção política, comunicando assim através de imagens sua plataforma de governo, digamos, fossem alegorias representativas da sociedade positivista vindoura; e outra uma representação direta da elite que se identificaria com estas figurações, os possíveis usuários destes serviços, cujos filhos teriam condições de viajar em estudos para o exterior, por exemplo. Uma terceira possibilidade seria novamente uma referência aos distanciamentos familiares que a imigração causava, promovendo assim um senso identitário com esta população mais instruída, mas de renda inferior, de status de proletariado.

Claramente se percebe que há diferentes níveis de receptores às leituras destas alegorias narrativas. A quem de fato se destinavam estas mensagens? Ao promover este questionamento, dentro da história das mentalidades abordada neste trabalho poderíamos supor que a cada tipo possível de receptor corresponderia um tipo possível de leitura.

Na virada do século, o estado do Sul vivenciava um momento de internalização do capitalismo, sob o influxo do lento ascender de uma ordem urbano-industrial, guiada pelos princípios positivistas republicanos do novo regime.

Acumulação de capital, expansão urbana, introdução de tecnologia ensino superior, alargamento do voto extensão da cidadania eram processos que ocorriam paralelamente a formação do mercado de trabalho, das reivindicações operárias, os conflitos sociais urbanos, dos problemas advindos do viver na cidade, dos reclamos do povo, dos comportamentos desviantes. a realidade tinha mais de uma leitura, conforme o olhar, a voz e a inserção dos agentes sociais na ordem burguesa que se estruturava. (PESAVENTO, 1990; p. 87)

Mesmo um mito descontextualizado de sua funcionalidade primordial, de culto, e deslocado no tempo e no espaço, comunica com a mesma força simbólico-imagética a sua vocação de narrativa fantástica, ainda que sujeita a condicionantes histórico-culturais.

Como apresentado no início deste trabalho, a capacidade icônica de uma representação figurativa reduzida a um conceito, usualmente popularizada na

linguagem digital como ícone na atualidade, fornece tantos elementos simbólicos narrativos quanto o próprio mito. Exceto pela qualidade de incutir emoções capazes de se consolidar em memórias.



Passagem do tempo



Domínio do tempo/espaço



Poder/Força  
Capacidade  
Habilidade



Domínio do lugar/ambiente



Lugar no espaço

Embora as fontes documentais encaminhem a uma história sob o ponto de vista administrativo, ou político-ideológico, poder-se-ia em um segundo momento, levantar pontos de perspectiva destas parcelas sociais que em sua maioria não tiveram acesso às anunciadas melhorias da filosofia positivista. A República castilhista, que defendia a abolição de escravatura, e tem início logo após a consolidação desta (1888), não prevê políticas de inclusão social daqueles negros libertos na sua tão progressista economia. E talvez, estas parcelas reconheçam e se identifiquem mais com o páthos de Atlas e a força descomunal dos atlantes do que os abastados conhecedores de suas origens mitológicas.

O que somos sob o chumbo do mundo? Titãs derrotados e, ao mesmo tempo, crianças dançantes, quem sabe futuros vencedores. Titãs derrotados, é claro: como Atlas e seu irmão Prometeus, que se levantaram contra a autoridade unilateral dos deuses do Olimpo e depois foram derrotados por Zeus e punidos, um a sustentar nos ombros todo o peso do céu (castigo sideral) e o outro a ter o fígado devorado por um abutre (castigo visceral).

Foi como os Titãs se tornaram pobres “culpados”, castigados pela lei olímpica. No destino comum a muitos levantes, eles caíram ao tentar tomar o poder no Olimpo. [...] eles libertaram o gênero humano, transmitindo [...] uma parte crucial do poder dos chefes: certo saber (no que se refere a Atlas: a ciência da Terra e das estrelas) e certo *know-how* (no que se refere a Prometeus: o controle do fogo). Os Titãs caíram no confronto pelo poder, mas tiveram sucesso na Transmissão de certa força - a força de um saber e de um *know-how* indefinidamente prolongáveis. (DIDI-HUBERMAN, 2017; p. 16)



Negros libertos - 1895. Autor desconhecido. Fotografia do Acervo do Museu Joaquim Felizardo

A imagem acima também é icônica. E muito reflete a passagem do tempo suportado. Mas sobre a cabeça, um mundo vazio. Resíduos massivos de um mundo desumanizado, mas de algum valor endeuado. Distanciamentos culturais sob o mesmo firmamento. São esferas fronteiriças, que como lugar de câmbio, também guardam memórias afetivas paralelas.

#### 4. REFERÊNCIAS:

- BENEDITO, Silvério. Dicionário breve de mitologia grega e romana. 1ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2000. 271 p.
- BURKE, Peter. Testemunha ocular – o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 318 p.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano – A arte de fazer. 15ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 351 p.
- CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. 4ª edição. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006. 288 p.
- CORONA, Eduardo. Dicionário da arquitetura brasileira. 2ª edição. São Paulo: Romano Guerra, 2017. 512 p.
- DAMASCENO, Athos. Artes plásticas no Rio Grande do Sul – 1755-1900. Porto Alegre: Globo, 1971. 520 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 506 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou o gaio saber inquieto – O olho da História, III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 458 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem. São Paulo: Editora 34, 2013 (1ª edição). 360 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 328 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. 420 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª edição). 264 p.
- DOBERSTEIN, Arnoldo Walter. Estatuários, catolicismo e gauchismo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. 372 p.
- DOBERSTEIN, Arnoldo Walter. Porto Alegre, 1900-1920: estatuária e ideologia. Porto Alegre, SMC, 1992. 105 p.
- GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 281 p.
- GRAVES, Robert. Os mitos gregos. Volume 1. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. 552 p.

- HADJINICOLAOU, Nicos. História da arte e movimentos sociais. Trad. Antônio José Massano. São Paulo, Martins Fontes, 1973.
- HARBISON, Graig. Jan van Eyck, The Play of Realism. 2ª edition. London: Reaktion Books Ltda, 2012. 317 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. A arquitetura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 208 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Curso de estética: o sistema das artes. 2ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 630 p.
- MACEDO, Francisco Riopardense. História das profissões da área tecnológica no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: CREA/RS, 1993. 140 p.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. O cotidiano da República. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1990. 87 p.
- RYKWERT, Joseph. A coluna dançante: sobre a ordem na arquitetura. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015. 488 p.
- VASARI, Giorgio. Vidas dos artistas – edição de Lorenzo Torrentino; organização de Luciano Bellosi e Aldo Rossi; apresentação de Giovanni Previtali; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martin Fontes, 2011. 824 p.
- VITRÚVIO [VITRUVIUS, Pollio]. Tratado de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 556 p.
- WARBURG, Aby. Histórias de fantasmas para gente grande - escritos, esboços e conferências. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 417 p.
- WEIMER, Günter, org. A arquitetura no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. 224p.
- WEIMER, Günter. A vida cultural e a arquitetura na fase positivista do Rio Grande do Sul. 2ª edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. 349 p.
- WEIMER, Günter. Arquitetos e Construtores no Rio Grande do Sul – 1892-1945. Santa Maria: Ed. UFSM: 2004. 207 p.

#### DOCUMENTOS:

- Noticiário Semanal Histórico da Casa Aloys Ltda. – Indústria do mármore, granito e bronze. Em comemoração dos 65 anos de sua fundação e atividade: 1884-1949. Porto Alegre, 1950
- Catálogo da Exposição Estadual do Rio Grande d Sul em 1901. Officina Typographica de Gundlach & Becker: Porto Alegre, 1901. 517 p.

Jornal *A Federação*. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. -  
<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx> - edições:

Ano 1910\_Edição 00119 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1910\_Edição 00225 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1910\_Edição 00301 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1911\_Edição 00016 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1911\_Edição 00225 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1912\_Edição 00067 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1912\_Edição 00073 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1912\_Edição 00079 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1912\_Edição 00086 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1912\_Edição 00107 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1912\_Edição 00112 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1912\_Edição 00187 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00004 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00007 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00014 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00016 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00053 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00112 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00121 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00157 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00158 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00159 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00264 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00276 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1913\_Edição 00304 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1914\_Edição 00088 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1914\_Edição 00166 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1914\_Edição 00198 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1914\_Edição 00277 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1915\_Edição 00272 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1916\_Edição 00275 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1917\_Edição 00127 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1917\_Edição 00267 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1919\_Edição 00001 – acesso em 02/10/2018  
Ano 1919\_Edição 00277 – acesso em 02/10/2018

Manual de Ornamentos de Meyer, Franz Sales, 1849 - Biblioteca Pública de  
Nova York – INTERNET ARCHIVE: [archive.org](http://archive.org)  
<https://archive.org/details/handbookoforname00meyer/page/8/mode/2up>

ARTIGOS/TEXTOS:

ARASSE, Daniel. Venturas e desventuras do anacronismo. In: Lisboa: KKIM,  
2016, p. 135-142

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *in* Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

BUFFON, Alessandra Daniela; MARTINS, Milene Rodrigues; NEVES, Marcos César Danhoni. A astronomia na antiguidade: um olhar sobre as contribuições chinesas, mesopotâmicas e egípcias. *Revista Valore, Volta Redonda*, 4 (1): Jan/Jun/2019. pag.810-823.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. *Revista Ícone (ISSN 2175-215X) Recife*, Vol. 16, N. 2, 191–209, © 2018 PPGCOM/UFPE. pp. 191-210.

SILVA, Marcos Aurélio Todorov; PORTO, Thiago Bomjardim. Ascensão e declínio da arte da cantaria estudo de caso: ponte da cadeia. *Revista Geonomos*, 24(2), 2016. UFMG. pp. 190-201.

#### SITES:

Biblioteca Digital Mundial: <https://www.wdl.org/pt/search/?q=Atlas&qia=pt>

Fotos Antigas de Porto Alegre:

<https://portoimagem.wordpress.com/2011/06/16/fotos-antigas-da-praca-da-alfandega/>

Fotos Antigas Rio Grande do Sul: <https://prati.com.br/>

Hemeroteca Digital Brasileira: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul: <http://www.ihgrgs.org.br/>

#### IMAGENS DAS PRANCHAS:

1.01 – Atlas do Memorial – detalhe posterior da esfera celeste. – Foto da autora.

1.02 – Memorial do Rio Grande do Sul – detalhe do relógio da torre. – Foto da autora.

1.03 – Atlas do antigo prédio da Alfândega visto do terraço do Memorial do RS. – Foto da autora.

1.04 – Atlas do Memorial – detalhe com Atlas e representação da América, infante – Foto da autora.

1.05 – Detalhe do conjunto escultórico lateral – figura feminina lendo. – Foto da autora.

1.06 – Atlas do Memorial – detalhe frontal – Foto da autora.

1.07 – Atlas do Memorial – detalhe lateral – Foto da autora.

1.08 – Atlas do Memorial – detalhe olhar – Foto da autora.

1.09 – Linguagem digital - ícones passagem do tempo hoje -

<https://br.freepik.com/fotos-vetores-gratis/ampulheta-tempo>

1.10 – Linguagem digital - ícone de Atlas com coordenadas de marcação de lugar e tempo - <https://thenounproject.com/term/atlas/1110026/>

1.11 – Linguagem digital - ícone de Atlas semelhante ao Farnésio - <https://icon-library.com/icon/atlas-icon-24.html>

- 1.12 – Linguagem digital - ícone de Atlas geográfico - <https://icon-library.com/icon/atlas-icon-25.html>
- 1.13 – Linguagem digital - ícone de localização - <https://thenounproject.com/term/atlas/117867/>
- 2.01 – Prancha 2 da Biblioteca Warburg, e a metodologia de estudo por imagens. -
- 2.02 – Detalhe da prancha 2 da Biblioteca Warburg -
- 2.03 – Detalhe Atlas Farnésio - <https://leveledelsuccesso.com/2014/10/14/la-sindrome-di-atlante/>
- 2.04 – Ilustração do século XVI - Cosmologia Atlas - <https://www.sciencephoto.com/media/92077/view/atlas-cosmology-16th-century-artwork>
- 2.05 – Carta celeste do globo de Farnese - <http://www.atlascoelestis.com/wilkin33.jpg>
- 2.06 – Carta celeste de 1670, do cartógrafo holandês Frederik de Wit - <https://www.pinterest.pt/pin/455004368577920969/>
- 2.07 – Reconstituição do globo do Atlas Farnésio com elenco zodiacal – 1930 - <https://brunelleschi.imss.fi.it/galileopalazzostrozzi/object/CastOfTheFarneseAtlasGlobe.html>
- 2.08 – Ilustração de Instrumentos astronômicos, por Tycho Brahe – 1598 - <https://www.pinterest.pt/pin/510243832761903089/>
- 2.09 – Vaso com representação de Atenas, Hermes, Hércules e Atlas - 410 a.C. - <https://www.ancient-origins.net/artifacts-other-artifacts/ancient-greek-vase-celebrates-exaltation-our-ancestors-gods-009677>
- 2.10 – Réplica em cerâmica de cena de antigo vaso da Apúlia de 380 a.C. - <https://br.pinterest.com/pin/1477812354680234/>
- 2.11 – Artefato em cerâmica com representação de Atlas e Prometheus – 530 a.C. - <https://www.theoi.com/Gallery/T20.1.html>
- 2.12 – Ânfora de Campana com Atlas e Heracles – século V a.C. - <https://i.pinimg.com/564x/50/05/b9/5005b9e097534c7fa42fc2d9b361bcaf.jpg>
- 2.13 – Detalhe do sarcófago pintado de Butheamon – Nut, Geb e Shou - <https://www.akg-images.fr/archive/-2UMDHUNF97N3.html>
- 2.14 – Lateral externa da tumba Amon - 1070-712 a.C. - <https://www.flickr.com/photos/koopmanrob/4177664080/in/photostream/>
- 2.15 – Foto via láctea sobre as pirâmides egípcias - [https://www.everypixel.com/s/stock/pyramids-stars?image\\_id=17748016717870247891](https://www.everypixel.com/s/stock/pyramids-stars?image_id=17748016717870247891)
- 2.16 – Imagem ilustrativa da deusa Nut relacionada à calota celeste na atualidade
- 2.17 – Iconografia de Phanes – cerca do Século III ao Século V - [https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=47612](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=47612)
- 2.18 – Iconografia de Phanes - Século XVI - [https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=47614](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=47614)
- 2.19 – Iconografia de Aion - mosaico de piso, de uma villa romana em Sentinum, Itália, cerca de 200–250 d.C. - [https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=39665](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=39665)
- 2.20 – **Atlas de Farnese** – original século II a.C. – cópia 150 d.C. - <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1291>
- 2.21 – Ilustração da Astronomia e Imagem do Tempo alegórico – França, 1608 - <https://br.pinterest.com/pin/596375175649237205/>
- 2.22 – Historia Mundi: ou Atlas de Mercator – Inglaterra, 1637 - <https://www.raremaps.com/gallery/detail/55276/historia-mundi-or-mercators-atlas-hondius-sparke>
- 2.23 – Hércules ajudando Atlas – gravura impressa - Claude Mellan (1598-1688) - <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393412>
- 2.24 – Figura Agachada de Atlas, desenho: Baldassare Tommaso Peruzzi (1481-1536) - <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/340471/761398/main-image>

- 2.25 – Alegoria da Astrologia, desenho: François Verdier (1651 - 1730) - <https://astrologyandart.wordpress.com/2013/11/25/astrology-allegory/>
- 3.01 – Atlas do Memorial – detalhe lateral com América - Foto da autora.
- 3.02 – Atlas do Memorial – detalhe lateral com Europa - Foto da autora.
- 3.03 – Postal - Prédio do Correios e Telégrafos, s/data – ca. Década de 1920 - <https://www.lilileiloeira.com.br/peca.asp?ID=2372979>
- 3.04 – Prédio do Memorial do RS, 2018 - Foto da autora.
- 3.05 – Atlas do Memorial, 2018 - Foto da autora.
- 3.06 – Atlas do Palácio Linderhof, Bavária, Alemanha - [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Atlas\\_Schloss\\_Linderhof.JPG](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Atlas_Schloss_Linderhof.JPG)
- 3.07 – Palácio Linderhof, Bavária, Alemanha - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Castillo\\_Linderhof,\\_Baviera,\\_Alemania,\\_2014-03-22,\\_DD\\_08.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Castillo_Linderhof,_Baviera,_Alemania,_2014-03-22,_DD_08.JPG)
- 3.08 – Estação Central Ferroviária de Frankfurt, Alemanha - <https://www.pikist.com/free-photo-vdhjf>
- 3.09 – Atlas da Estação Central Ferroviária de Frankfurt, Alemanha - <https://www.pikist.com/free-photo-vqgic>
- 3.10 – Atlas do antigo prédio da Alfândega – detalhe lateral - Foto da autora.
- 3.11 – Atlas do antigo prédio da Alfândega – vista frontal - Foto da autora.
- 3.12 – Atlas do antigo prédio da Alfândega – detalhe lateral - Foto da autora.
- 3.13 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando o velho continente, Europa - Foto da autora.
- 3.14 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando o novo continente, América - Foto da autora.
- 3.15 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando Europa – detalhe - Foto da autora.
- 3.16 – Atlantes da antiga Confeitaria Rocco no frontispício do acesso principal - Foto da autora.
- 3.17 – Atlante da antiga Confeitaria Rocco representando América – detalhe - Foto da autora.
- 3.18 – Prédio do Memorial – vista frontal - Atlas em conjunto com a torre do relógio - Foto da autora.
- 3.19 – Atlas na perspectiva do observador no passeio de frente ao Memorial do RS - Foto da autora.
- 3.20 – Conjunto escultórico do Memorial – Atlas com América e Europa - Foto da autora.