



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
VANESSA SILVA SAGICA

**A SOBREVIVÊNCIA DO DISPOSITIVO REPRESENTATIVO NA
CONTEMPORANEIDADE: A *PATHOSFORMEL* BIZANTINA NAS IMAGENS DA
E.M.E.B. FAUSTINA DA LUZ PATRÍCIO**

Tubarão
2019



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
VANESSA SILVA SAGICA

**A SOBREVIVÊNCIA DO DISPOSITIVO REPRESENTATIVO NA
CONTEMPORANEIDADE: A *PATHOSFORMEL* BIZANTINA NAS IMAGENS DA
E.M.E.B. FAUSTINA DA LUZ PATRÍCIO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas (Orientador)

Tubarão

2019

Sagica, Vanessa Silva, 1983-
S13 A sobrevivência do dispositivo representativo na contemporaneidade: a *pathosformel* bizantina nas imagens da E.M.E.B. Faustina da Luz Patrício / Vanessa Silva Sagica ; -- 2019.
92 f. il. color. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas.
Dissertação (mestrado)–Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2019.
Inclui bibliografias.

1. Economia – Aspectos sociais. 2. Sujeito (Filosofia) – Aspectos sociais. 3. Representação (Filosofia). 4. Escolas de ensino fundamental. 5. Ícones. I. Vargas, Alexandre Linck. II. Universidade do Sul de Santa Catarina – Mestrado em Ciências da Linguagem. III. Título.

CDD (21. ed.) 302.2223

VANESSA SILVA SAGICA

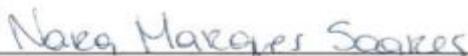
**A SOBREVIVÊNCIA DO DISPOSITIVO REPRESENTATIVO NA
CONTEMPORANEIDADE: A *PATHOSFORMEL* BIZANTINA NAS IMAGENS DA
E.M.E.B. FAUSTINA DA LUZ PATRÍCIO**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

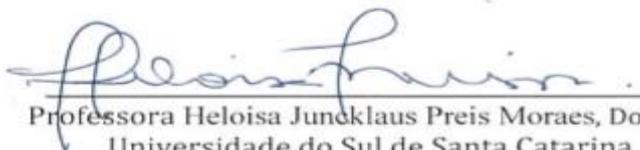
Tubarão, 12 de dezembro de 2019.



Professor Alexandre Linck Vargas, Doutor
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Nara Marques Soares, Doutora
Escola Livre de Escrita Ficcioniarius



Professora Heloisa Juneklaus Preis Moraes, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

“Deus está no particular” (Aby Warburg).

AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos do meu trabalho de dissertação me fez experienciar de uma maneira muito concreta o que venho apresentar nesta pesquisa: o constante retorno ao antigo. Esse movimento de retorno ao passado me fez sentir muitos momentos emocionantes e pessoas que eu adoraria de agradecer bem de pertinho, mas vou tentar colocar, se não todos, alguns, e deixar aqui registrado para que no futuro eu retorne novamente a esse hoje que já será antigo e reviva todo esse sintomático de alegria, dor, saudade e orgulho por ter perseverado.

Nessa emoção me vejo diante de meus pais da etnia macuxi, Ricardo de Paula Sagica e Paula Silva Sagica (†), e minha madrasta, Florência Sagica, e lhes agradeço imensamente por terem me cuidado. A meu pai por ter me ensinado as primeiras letras sem ao menos ter o domínio da língua portuguesa. Ele me proporcionou ir à escola e me deu todo o suporte de que precisei para estudar.

Meu pai, quero te agradecer porque o senhor representa todos da nossa família, a nossa cultura, a minha raiz, o senhor é o ser que tem o coração mais generoso que conheço na vida. É meu amigo, meu confidente, é com quem, e para quem, planejo e dedico minhas conquistas, é o dono do lugar em que me vejo quando fecho os olhos. Te amo, papai, muito obrigada!

Agradeço também aos meus irmãos, que comigo compartilharam momentos inesquecíveis de alegria, de travessuras, de sobrevivência, de responsabilidades, que me ensinaram e me motivaram a nunca deixar de caminhar, mesmo quando nossa única perspectiva de vida era concluir o ensino médio e conseguir um trabalho. Vocês estão aqui comigo!

Agradeço à minha família de coração, representada por minha *madrecita* Darell Rose Hardy Reinert, seu esposo, Fernando Reinert Junior, a Vó Juanita (†), chamada carinhosamente de Vozita Nitinha, ao Vô Ernest Paul Hardy, que me acolheram durante uma grande parte de minha vida para que eu pudesse seguir com meus estudos na capital de minha terra amada, Boa Vista, Roraima. Vocês foram essenciais nas minhas conquistas educacionais. Além de ter conhecido lugares incríveis com vocês, como Florianópolis, Santa Catarina, e que hoje é o lugar que escolhi para viver.

Agradeço a minha querida Thaise Marcon Cirimbelli, que é minha família aqui em Santa Catarina, é a pessoa que me ouve, que me motiva e que me dá uma taça de vinho de vez em quando, para que eu freie e não ultrapasse meu limite físico e intelectual, e que, além de

cuidar tão bem de mim, se dispõe a cuidar com muito amor dos três seres mais companheiros que tenho, Kiko, Baby e a Benta.

Agradeço aos meus amigos que carrego comigo em oração, aqueles que hoje tenho pertinho e aos que estão distantes, mas que me fortalecem por me mostrarem que uma amizade gostosa e presencial será sempre aquela com palavras e um forte abraço. Já resolvemos todas as nossas decepções, angústias, medos, e nunca nos sentiremos sozinhos por termos eles. Amo vocês!

Agradeço a Deus as tantas oportunidades que tive e tenho, como a de ter morado em Tubarão, ter realizado o meu mestrado na Unisul, e ter podido conhecer um dos melhores professores: Professor Doutor Alexandre Linck Vargas. A ti, professor, meu especial “muito obrigada!”.

Muito obrigada, por cada palavra, por cada indicação de leitura, pelos seus debates em sala sempre tão questionadores e por isso tão incríveis. Obrigada por orientar minhas ideias, e exigir com a expressão tão recorrente em nossos encontros “Vanessa, mais rigor!” e que me fez suar sangue, ter insônia, mas principalmente chegar até aqui.

E a todos os professores do PPGCL – Unisul, sem exceção, ou modéstia, são muito capacitados e nos conduzem de uma maneira muito gostosa, e fizeram com que todos os encontros, ao menos para mim, se tornassem um momento de partilha, de descobertas e de muito aprendizado. Vocês são maravilhosos! Sem esquecer, é claro, da Maria e da mais que atenciosa Kellen, que sabe nos orientar e esclarecer sobre nossas pendências, prazos, e que faz o ambiente ser muito mais acolhedor com seu comprometimento e simpatia.

E claro, a todos que fazem parte da EMEB Faustina da Luz Patrício, meu eterno muito obrigado! Em especial à coordenadora da época em que entrei, em 2017, a tia Carmem, que sempre me acolheu com um sorriso lindo e me auxiliou com muita seriedade sobre as particularidades da comunidade escolar; à gestora Christiane Martins Matias, de quem tive muito apoio e disponibilidade em oferecer alguns dados que necessitei sobre a escola e para a minha pesquisa e com quem pude compartilhar muitos momentos de felicidades, mudanças, descobertas e muito cansaço. Foi um excelente ombro muito amigo! Aos meus colegas de profissão, que muito me ajudaram nessa caminhada com trocas de horário para que eu pudesse comparecer às minhas aulas da pós, e as palavras firmes nos meus dias exaustivos.

Minha eterna gratidão a todos os meus professores por terem contribuído com minha sede em aprender e querer fazer parte desse meio acadêmico, e que defendem que os limites devem ser sempre estabelecidos em direção à ignorância, ao desrespeito, à

agressividade, à intolerância, e a tudo que limite o ser humano, desde a sua mais terna idade, a ampliar seus horizontes de forma crítica valorizando suas raízes socioculturais.

Obrigada, meu Deus, por toda essa caminhada, a Maria Santíssima e sua amorosa intercessão junto ao seu filho Jesus, ao meu amigo que me protege e auxilia, meu Anjo da Guarda, aos arcanjos Miguel, Gabriel, Rafael e Uriel, aos meus amigos divinos, muito obrigada e sigo rogando pela proteção de todos nós e aos caminhos que convosco ainda irei percorrer!

“Uma fé libertadora transpassa o ícone” (*Vanessa Sagica*).

RESUMO

Este trabalho de dissertação foi desenvolvido a partir da Escola Municipal de Ensino Básico (EMEB) Faustina da Luz Patrício no ano de 2018, tendo como proposta perceber os traços imagéticos que a relacionam com outro contexto histórico, especificamente ao da crise das imagens do período bizantino (ocorrida entre os séculos VIII e IX). Neste sentido, será apresentada a funcionalidade do termo economia, adotado pelo imperador e seus líderes religiosos como um meio para gerir seus seguidores, atingindo o seu auge com a elaboração e a instituição de seu ícone que propagava um elo entre o humano e o divino. Esse princípio econômico, perceberemos ressurgindo na contemporaneidade nos *dispositivos*, por terem o mesmo objetivo econômico, a subjetivação do ser. Explicitaremos sobre a fortuna crítica do historiador de arte Aby Warburg e o seu método de análise imagética, que propõe um abrir do campo das imagens pela sobrevivência da *Pathosformel*, “fórmula de *páthos*”. Sendo necessário para a formulação dessa pesquisa de abordagem qualitativa adotarmos os seguintes procedimentos metodológicos: pesquisa bibliográfica, documental e de campo. Tendo como principais aportes teóricos os conceitos de Mondzain, Agamben, Didi-Huberman e Burucúa. Dentre os documentos analisados destacamos a Base Nacional Comum Curricular e o Projeto Político-pedagógico da escola. Dessa maneira, esperamos, com base nos pressupostos teóricos e no método warburguiano, identificar a sobrevivência da *Pathosformel* do período bizantino nas representações da contemporaneidade da EMEB Faustina da Luz Patrício, bem como contribuir com os estudos warburguianos quanto ao anacronismo sintomático das imagens.

Palavras-chave: Economia. Dispositivo. Representação. Escola. Ícone.

RESUMEN

Este trabajo de fin de máster se desarrolló a partir de la Escuela Municipal de Educación Primaria Faustina da Luz Patrício (EMEB) en 2018, que tiene como propuesta percibir los rasgos de imagen que la relacionan con otro contexto histórico, específicamente de la crisis de las imágenes de la época bizantina (que ocurrió entre los siglos VIII y IX). Primeramente, se presentará la funcionalidad del término economía y su adhesión por el emperador y sus líderes religiosos como un medio para administrar a sus seguidores, alcanzando su punto máximo con la elaboración e institución de su ícono que propagaba un vínculo entre lo humano y lo divino. Este principio económico lo percibiremos resurgiendo en los *dispositivos* contemporáneos, que tienen el mismo objetivo, la subjetivación del ser. Describiremos y explicaremos sobre la fortuna crítica del historiador de arte Aby Warburg y su método de análisis de imágenes, que propone una apertura del campo de imágenes por la supervivencia de la *Pathosformel* o "fórmula pathos". Siendo necesarios para la formulación de esta investigación de enfoque cualitativo, la adopción de los siguientes procedimientos metodológicos: investigación bibliográfica, documental y de campo. Teniendo como principales aportaciones teóricas los conceptos de Mondzain, Agamben, Didi-Huberman y Burucúa. Entre los documentos analizados destacamos la Base Nacional Común Curricular y el Proyecto Político Pedagógico de la escuela. Por lo tanto, esperamos, con base en los supuestos teóricos y el método Warburguiano, identificar la supervivencia de la *Pathosformel*, del período bizantino en las representaciones contemporáneas de la EMEB Faustina da Luz Patrício, y contribuir a los estudios Warburguanos sobre el anacronismo sintomático de las imágenes.

Palabras-clave: Economía. Dispositivo. Representación. Escuela. Ícono.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Atividade Diversidade 4º ano- Análise das imagens	73
--	----

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Modelos de Constantino e Justiniano à Virgem.....	29
Figura 2 – Jesus concede poderes aos seus representantes.....	29
Figura 3 – Mosaico de Jesus Cristo em Santa Sofia.....	33
Figura 4 – O batismo de Jesus Cristo	34
Figura 5 – Justiniano e seu séquito – Igreja de São Vital.....	36
Figura 6 – Teodora e o cálice de vinho – Igreja de São Vital	37
Figura 7 – Cristo está no centro.....	37
Figura 8 – Entrada do Museu de Aby Warburg “Mnemosyne”	48
Figura 9 – Pranchas catalogadas (n.º 79) – Atlas Mnemosyne.....	50
Figura 10 – <i>O nascimento de Vênus</i> de Sandro Botticelli	55
Figura 11 O movimento sintomático na obra de Botticelli e no texto de Homero e Poliziano	57
Figura 12 – <i>Laocoonte e seus filhos</i>	60
Figura 13 – Índio <i>hopi</i> durante o ritual da serpente.....	61
Figura 14 – <i>A rendeira</i> , de Johannes Vermeer	62
Figura 15 – <i>A rendeira</i> (detalhe)	63
Figura 16 – <i>El Caballero, la Muerte y el Diablo</i> , de Durero Alberto – 1513	68
Figura 17 – Diversidade – Desenho elaborado pelos alunos do 4.º ano.....	72
Figura 18 – Como eu me vejo – Desenhos feitos pelos alunos do 1.º ano	78
Figura 19 – Sobrevivência da <i>Pathosformel</i> bizantina na contemporaneidade.....	79
Figura 20 - A <i>Pathosformel</i> das imagens bizantinas nas imagens dos alunos da EMEB Faustina da Luz Patrício.....	80
Figura 21 Imagens anacrônicas – representações da professora (<i>Pathosformel</i> bizantina).....	81
Figura 22 Imagens anacrônicas - atividade "Como sou" 2019 (<i>Pathosformel</i> bizantina).	82
Figura 23 – A virgem Maria e o Menino Jesus	83
Figura 24 Maculelê.....	86

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
1.1 A ESCOLA	17
1.2 A PESQUISA.....	18
2 ECONOMIA REPRESENTATIVA E IMAGEM: DO PERÍODO BIZANTINO À CONTEMPORANEIDADE	26
2.1 ECONOMIA DIVINA.....	26
2.2 A INSTITUIÇÃO DA IMAGEM ICÔNICA: UM ELO ECONÔMICO ENTRE O HUMANO E O DIVINO.....	31
2.3 A CRISE DO ICONOCLASMO: A DESTRUIÇÃO DO ÍCONE ECONÔMICO.....	38
2.4 DA ECONOMIA BIZANTINA PARA O DISPOSITIVO CONTEMPORÂNEO	41
3 ABY WARBURG E A SOBREVIVÊNCIA DA “FÓRMULA DE PÁTHOS”: UMA DESTERRITORIALIZAÇÃO IMAGÉTICA	47
3.1 ABY WARBURG E SUA <i>KUNSTWISSENSCHAFT</i>	48
3.2 A <i>NACHLEBEN</i> (SOBREVIVÊNCIA) DA FÓRMULA DE <i>PÁTHOS</i>	52
3.2.1 O nascimento de <i>Vênus</i> e os textos de Poliziano.....	54
3.3 MEMÓRIA ONDE A <i>PATHOSFORMEL</i> SOBREVIVE	58
3.4 IMAGENS: MAIS QUE UM SABER, SINTOMAS	59
3.5 <i>DETALHES</i> DA IMAGEM: LUGAR QUE LHE CONFERE SIGNIFICÂNCIAS.....	62
4 SOBREVIVÊNCIA IMAGÉTICA: UMA POTÊNCIA ANACRONIZANTE.....	65
4.1 A METODOLOGIA WARBURGUIANA	65
5 A SOBREVIVÊNCIA DO DISPOSITIVO REPRESENTATIVO DO PERÍODO BIZANTINO NA CONTEMPORANEIDADE: ANÁLISE DAS IMAGENS COLETADAS NA EMEB FAUSTINA DA LUZ PATRÍCIO EM 2018.....	70
5.1 AS IMAGENS COMO REPRESENTAÇÃO DE UM MODELO: <i>DETALHES</i> DO PERÍODO BIZANTINO NO SÉCULO XXI.....	71
5.1.1 Primeira atividade: Diversidade (Alunos do 4.º ano).....	71
5.1.2 Segunda atividade: Como eu me vejo – alunos do 1.º ano.....	75
5.1.3 Resultado da análise dessas imagens	78
5.1.4 Representações que se repetem no coletivo dos alunos: anacronismo bizantino ..	81
5.2 A PERSEGUIÇÃO DO ARTÍFICIO IMAGÉTICO DA ECONOMIA DIVINA: UMA POTÊNCIA ICÔNICA.....	83

5.2.1 Maculelê: o esvaziamento do discurso religioso	85
6 CONSIDERAÇÕES REFLEXIVAS.....	88
REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de dissertação foi desenvolvido a partir da Escola Municipal de Ensino Básico (EMEB) Faustina da Luz Patrício no ano de 2018, tendo quanto proposta perceber, nas imagens coletadas, traços que as relacionam com as de outro contexto histórico, especificamente as do período bizantino (séculos VIII e IX), por seu singular uso das imagens em nome de estabelecer e impor seu poder.

Essa pesquisa tem quanto objetivo primeiramente analisar imagens destes períodos por comparação e identificar nelas a sobrevivência do dispositivo representativo na contemporaneidade, tendo como base metodológica para identificar essa sobrevivência o método warburgiano.

Primeiramente apresentando a escola e suas particularidades, que, entre outros fatores, nos chamou a atenção para que fosse escolhida. Como o fato de ser a única escola pública municipal a oferecer o ensino integral, lhe permitindo ofertar, além das disciplinas obrigatórias, atividades extracurriculares de diferentes contextos socioculturais.

E que tem quanto objetivo colaborar para a constituição do cidadão brasileiro estabelecida pelas propostas dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs –, os quais determinam, entre outras ações, o cultivo dos bens culturais e sociais, levando em consideração, para isso, “as expectativas e as necessidades dos alunos, dos pais, dos membros da comunidade, dos professores, enfim dos envolvidos diretamente no processo de aprendizagem oferecida pelos professores” (BRASIL, 1997, p. 35).

Na sequência será apresentado o subtópico sobre a pesquisa, no qual consta a descrição das estruturas dos capítulos e uma breve apresentação de cada um de uma forma que nosso leitor possa perceber o que neles será abordado. Seguido de nossa fonte bibliográfica, que nos serviu de aporte teórico para que chegássemos de fato à análise das imagens, e assim justificar a problemática de nossa pesquisa.

1.1 A ESCOLA

A Faustina da Luz Patrício está localizada na cidade de Tubarão – Santa Catarina. Segundo o seu Projeto Político-pedagógico – PPP –, foi fundada em 20 de fevereiro de 1984, sob o decreto da Lei N.º 823/84, para atender as duas primeiras séries, e funcionava no Centro de Convivência Humana.

Neste centro comunitário, além das duas primeiras séries, eram oferecidas diversas atividades à comunidade. Como as atividades eram inúmeras (no PPP não são descritas essas atividades, mas pelo relato da atual gestora eram oferecidas oficinas de artesanato), sentiu-se a necessidade de se construir uma sede maior para atender as pessoas e os grupos que lá se reuniam.

O nome da escola foi dado em homenagem a uma zeladora e merendeira do jardim de infância, que funcionava dentro do Centro de Convivência Humana. Faustina era catequista e prestava serviços aos doentes desamparados, dando testemunho de fé e vivência religiosa.

Uma das irmãs que conviveram com Faustina foi convidada em 2018 para contar um pouco sobre ela, relatou que a mesma repetia inúmeras vezes que seu reino não era deste mundo, e que um dia seu nome seria divulgado por suas ações.

A escola provisória funcionou aproximadamente quatro anos nesse centro. Mas, vendo a necessidade de expansão, a diretora da época, a senhora Maria de Lourdes Lúcio (que era professora e merendeira), solicitou junto ao Poder Público municipal uma escola maior para melhor atender aos alunos. Como a prefeitura possuía um terreno na mesma comunidade, onde se localizava a Praça do Morro da Caixa d'Água – Caeté, nome dado pelos moradores, foi cedida e construída a EMEB.

A diretora atual, Christiane Martins Matias, relatou que, quando chegou à escola, em 2005, era malvista pela comunidade por acolher alunos filhos de pessoas “do morro” e principalmente por estar em um local que é ponto de drogas. Ela funcionava com aproximadamente setenta alunos que iam para a escola no seu turno e podiam participar de oficinas no seu contraturno.

No entanto, essas oficinas só ocorriam uma vez na semana, especificamente nas quartas-feiras, com duração de uma hora, das quatro às cinco da tarde. Neste sentido os alunos assistiam às suas aulas no período da manhã, iam para suas casas almoçar e retornavam na

sequência para esperar a oficina, e mesmo quando não era dia de oficina os alunos ficavam nas dependências da escola, de forma ociosa.

Percebendo essa ociosidade e permanência dos alunos na escola, alguns professores se uniram para desenvolver um projeto que possibilitasse à instituição oferecer um ensino de tempo integral, com mais oficinas, e disponibilizadas diariamente.

Então se reuniram com a equipe da educação do município, e justificaram que as oficinas ofertadas no contraturno não estavam atendendo à demanda quantitativa dos alunos, e que por isso estavam precisando ampliar o quadro desse componente curricular diversificado, com atividades que valorizassem o aspecto histórico e sociocultural da comunidade, como atividades que envolvessem a música, a dança, as artes cênicas, artes marciais, entre outras.

Essas atividades deveriam possibilitar o aprimoramento do desenvolvimento sociocognitivo dos alunos, como as línguas estrangeiras e projetos voltados para o reforço escolar.

Em 2010 iniciou-se a implementação do modelo integral, atendendo somente do pré-escolar ao 1.º ano. No ano seguinte, em 2011, evoluiu até o 2.º ano. E em 2012 a fundação educacional percebeu que estava consolidado esse modelo de ensino, e estabeleceu o modelo integral para todas as séries da escola.

Atualmente a escola oferece ensino fundamental I (pré-escolar e os anos iniciais: do 1.º ao 5.º anos) obrigatório e de forma integral com oferta de oficinas extracurriculares, mantendo assim o ideal das primeiras fundadoras de oferecer um ensino obrigatório concomitante às oficinas à comunidade, e proporcionando um local seguro e adequado para a permanência dos alunos.

1.2 A PESQUISA

Posto que é na escola onde os alunos entram em contato com experiências que poderão colaborar para o seu desenvolvimento sociocognitivo e interacionista, e que ao serem constantemente colocados diante de diferentes imagens, não somente com as figuras, mas com várias representações artísticas, tais como dança, símbolos, dramatizações culturais, entre outras, ela “deve ser menos rígida, segmentada e uniforme, a fim de que os estudantes,

indistintamente, possam adequar seus tempos de aprendizagens de modo menos homogêneo e idealizado” (CRAVEIRO; MEDEIROS, 2013, p. 20).

Contudo, percebemos que as imagens que são apresentadas aos alunos e a comunidade escolar são pré-selecionadas para serem inseridas no planejamento de ensino, e devem ter como intuito atender aos objetivos propostos pelo currículo de cada série, com o objetivo de (re)conhecer a sua identidade, as diferentes raças, etnias, povos e culturas.

Nesse sentido o currículo que norteia os planos de ensino, ao ser aprovado e estabelecido pelo órgão máximo da educação, o Ministério da Educação, se caracteriza por ser

[...] fruto de uma seleção e produção de saberes: campo conflituoso de produção de cultura, de embate entre pessoas concretas, concepções de conhecimento e aprendizagem, formas de imaginar e perceber o mundo. [...] Não se resumem apenas a propostas e práticas enquanto documentos escritos, mas incluem os processos de planejamento, vivenciados e reconstruídos em múltiplos espaços e por múltiplas singularidades no corpo social da educação (BRASIL, 2013, p. 29).

Sendo de responsabilidade de cada professor elaborar seu plano de ensino tendo como bases norteadoras as propostas da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) (BRASIL, 2017, p. 8), a qual estabelece, entre outras ações, que ao longo da Educação Básica as aprendizagens devem concorrer para assegurar aos estudantes o desenvolvimento de dez competências gerais que consubstanciam, no campo pedagógico, os direitos de aprendizagem e desenvolvimento.

Essas competências são definidas como sendo: 1. a mobilização de conhecimentos (conceitos e procedimentos); e 2. habilidades (práticas, cognitivas e socioemocionais), atitudes e valores para que os alunos consigam resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho.

Dessa maneira os planos de ensino de cada componente curricular, ao serem elaborados pelos professores, devem estar de acordo com tais propostas da BNCC, cabendo aos professores estarem atentos a essas propostas durante a organização e seleção dos textos, das imagens, das dinâmicas, dos projetos que serão desenvolvidos e que devem estar à disposição dos professores e gestores durante todo o percurso do ano letivo.

Neste sentido percebemos que aquilo que move a escola de ensino fundamental são as ações estabelecidas pelo seu currículo escolar. Corroborando este pensamento, Moreira e Silva (1994) apresentam o currículo da seguinte maneira:

O currículo é um artefato social e cultural. Isso significa que ele é colocado na moldura mais ampla de suas determinações sociais de sua história, de sua produção contextual. [...] Não é um elemento transcendental e atemporal – ele tem uma história vinculada

a formas específicas e contingentes de organização da sociedade e da educação (MOREIRA E SILVA, 1994, p. 7).

Nessa acepção, o “currículo é, por consequência, um dispositivo de grande efeito no processo de construção da identidade do(a) estudante [...]. Refere-se, portanto, a criação, recriação, contestação e transgressão” (MOREIRA E SILVA, 1994, apud BRASILIA, 2013, p. 28).

Neste sentido, podemos afirmar que o currículo implica uma relação de poder. “Por transmitir visões sociais particulares e interessadas, ele produz identidades individuais e sociais particulares” (BRASILIA, 2013, p. 439), ou seja, as imagens que são selecionadas para fazerem parte do currículo e que são expostas nas escolas devem induzir a significâncias.

De acordo a estes pressupostos, percebemos que as atividades imagéticas expostas na EMEB Faustina da Luz Patrício em 2018, e que serão analisadas posteriormente, para que pudessem ser desenvolvidas, além de atender a todas ou a algumas das competências estabelecidas pela BNCC, deveriam propor uma sentido instrutivo, modelar, e que garantisse a subjetivação por suas supostas significâncias.

Corroborando esta perspectiva de subjetivação do ser, nos deslocamos ao período bizantino – séculos VIII e IX – e percebemos nas ações administrativas daquela época, consolidada por um artifício imagético, uma maneira de gerir tanto as ações terrenas quanto a espiritualidade das pessoas. Esse artifício imagético representava a ligação do divino com os governantes e líderes religiosos, garantindo-lhes um poder supremo, que lhes permitia justificar suas ações em nome da divindade.

Esses ícones ganharam força por afetar as pessoas de uma maneira rápida, pois eles próprios já representavam o discurso divino, e assim todos se sujeitavam a eles, prestando contas de suas ações diante dessas imagens para que fossem resgatados, renovados e pudessem permanecer, ou serem inseridos nessa sociedade.

De acordo a essa gestão das pessoas, que tem no seu artifício icônico a visibilidade necessária para subjetivar os seus seguidores, percebemos que tanto a sociedade contemporânea quanto a bizantina necessitam de uma representação de um modelo a ser seguido e que permita classificar e colocar as coisas e as pessoas dentro de uma nomenclatura, hierarquizando-as para assim geri-las.

Neste sentido, chegamos ao seguinte problema: sobrevive o dispositivo representativo imagético do período bizantino na contemporaneidade da EMEB Faustina da Luz Patrício em 2018?

Diante da questão, após a apresentação dos conceitos teóricos para aprofundar os conhecimentos e poder responder à questão colocada, o trabalho visa a estabelecer uma análise comparativa entre as imagens coletadas na EMEB Faustina da Luz Patrício em 2018 e a imagem do período bizantino, tendo por objetivo identificar o dispositivo do período bizantino que nela sobrevive, ou seja, que se movimenta, e que por isso pode ser capturado na contemporaneidade pela sua *Pathosformel*.

Para que possamos alcançar nosso objetivo dividimos esta pesquisa de acordo aos seguintes capítulos:

No primeiro capítulo, intitulado **Economia representativa e imagem: do período bizantino à contemporaneidade**, apresentamos os conceitos de economia e discorremos sobre os diferentes contextos em que foi aplicada a funcionalidade deste termo, entre os períodos da era clássica e o período bizantino (especificamente a economia divina), até o iconoclasmo, tendo como base teórica as análises realizadas por Mondzain (2013).

Na era clássica, tal termo tinha quanto finalidade englobar tanto a gestão da vida doméstica, o lucro, quanto postular utilidades, para que assim pudesse garantir uma sociedade harmônica. Neste sentido, percebe-se que em todos os contextos o termo deveria estar presente para justificar a utilidade daquilo que fosse oferecido à sociedade.

Assim, com base nesses princípios econômicos que fundamentavam a gestão da era clássica, chegamos ao contexto que nos interessa nesta pesquisa: o da economia divina do período bizantino, o qual se utilizou do discurso econômico para realizar a “gestão e administração das realidades temporais, [...] espirituais ou materiais” (MONDZAIN, 2013, p. 41) das pessoas, alcançando o seu auge ao instituir numa imagem icônica, a do Deus Trino, a garantia para estabelecer uma relação entre o humano e o sagrado, o que lhe conferiu a administração completa do ser.

Contudo, tanto a instituição eclesiástica quanto os governantes da época não esperavam que, além de os ícones começarem a ser cultuados, pudessem ser elaborados outros ícones, e que conseqüentemente poderiam enfraquecer e colocar em risco a sua forma de gerir a sociedade.

Assim, ao constatarem o dispositivo imagético como um artifício estratégico para se manterem no poder, os líderes religiosos e o imperador resolvem perseguir e destruir a sua própria criação icônica, ocasionando assim o iconoclasmo.

Neste sentido, Mondzain (2016, p. 185) afirma que neste período em que ocorre o iconoclasmo a perseguição às imagens não é estritamente religiosa, porém política, uma vez

que foi mantido o culto às imagens dos governantes, com a justificativa de que a ocupação de seus cargos só lhes era possível por serem representantes divinos.

Esse aspecto econômico bizantino na condução humana ainda resiste, e as pessoas seguem sendo administradas por meios que elas não percebem que as administram ou que estão sendo sujeitas a eles.

Nessa perspectiva, na contemporaneidade, chegamos ao termo *dispositivo*, o qual deriva do latim *dispositio*, e que tem em comum ao termo *oikonomia* ser o conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009a, p. 39).

Nesse sentido percebemos que o *dispositivo* denomina aquilo em que, e pelo meio do qual, se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos “sempre implicam num processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2009a, p. 38).

Ao percebermos o *dispositivo* como contemporâneo à economia bizantina buscamos um método que pudesse corroborar para estabelecer essa relação e comprovar por meio de seus pressupostos que na EMEB Faustina da Luz Patrício sobrevive o dispositivo representativo do período bizantino. Nesse sentido encontramos nos estudos e no método utilizado por Aby Warburg um meio para identificarmos e realizarmos essa análise comparativa.

Neste sentido, no segundo capítulo, **Aby Warburg e a sobrevivência da “fórmula de páthos”**: uma desterritorialização imagética, iniciamos com uma breve apresentação de Aby Warburg e sua fortuna crítica à história da arte, bem como os seus conceitos de *Nachleben* (sobrevivência) e *Pathosformel* (fórmulas de páthos), que lhe serviram para fundamentar o seu método, caracterizado por identificar os elementos patéticos ou sintomáticos que sobrevivem nas imagens.

Com base nesses conceitos, será possível perceber como Warburg os formulou e os aplicou em suas análises para identificar os traços da *Pathosformel*, atravessando os textos de Homero e Poliziano e sobrevivendo na obra *O nascimento da Vênus*, de Sandro Botticelli. E que foram essenciais para a organização e elaboração de sua biblioteca e do seu Atlas Mnemosyne.

Veremos que essa singularidade em perceber a sobrevivência imagética garante a Warburg uma importante contribuição à história da arte, uma vez que ele rompe com as análises até então realizadas, que territorializavam as imagens.

Em relação a este aspecto, Didi-Huberman (2013a, p. 41) afirma que Aby Warburg contrariou qualquer ideia de uma história autônoma e estática das imagens, mas defendia por meio de sua *Kunstwissenschaft* (ciência da arte) a desterritorialização das imagens ao percebê-las por suas latências.

Esse movimento imagético confere ao método warburguiano caracterizar-se por abrir o campo das imagens e percebê-las como anacrônicas, destacando que o ponto de ressurgimento é a memória.

Corroborando a perspectiva de Warburg que analisa as imagens, percebendo-as por seus vestígios sintomáticos, encontramos no elemento o *trecho* de Didi-Huberman (2013b, p. 343), características que se assemelham ao pensamento warburguiano por “delimitar menos um objeto do que produz uma potencialidade: algo se passa, delira no espaço das representações e resiste a se incluir no quadro, porque provoca denotação ou intrusão”.

Em contrapartida trazemos o elemento do *detalhe* de Didi-Huberman (2013b, p. 323), que tem quanto atributo o “reconhecimento mimético, portanto da significação a fim de lhe garantir um lugar” para exemplificar aquilo que Warburg rejeita nas análises imagéticas, ou seja, a contemplação a fim de delimitar a imagem e territorializá-las.

No terceiro capítulo, **Sobrevivência imagética: uma potência anacronizante**, apresentamos, primeiramente, a metodologia científica adotada por esta pesquisa, que a caracteriza como sendo de abordagem qualitativa de caráter exploratório, formulada a partir de uma pesquisa bibliográfica e de campo, tendo quanto estratégia metodológica estabelecer uma análise comparativa entre dois períodos históricos, aplicando para essa análise o método warburguiano a fim de perceber as intricacões entre dois períodos (século VIII-IX e século XXI).

Ressaltamos que a escolha do método warburguiano para a análise é justificada por ser baseado na análise da potencialidade sintomática das imagens, ou seja, por identificar nas imagens aquilo que nos afeta e escapa, ao peso de territorializar as imagens.

A este respeito Gombrich (1986, apud BURUCÚA, 2003, p 29) afirma que o método warburguiano aspira encontrar uma sucessão sintomática se movimentando nas imagens até conseguir completar seu propósito de construir um aspecto contínuo, irizado e exaustivo de representação no qual a imagem secular se reproduzisse na memória.

Neste sentido, a aplicação desse método warburguiano se pretende comprovar que o sintomático das imagens não é estático a um período histórico. Mas que, por serem dotadas de latências, elas provocam em nossas memórias um processo anacrônico. Assim, sempre que nos deparamos com imagens que nos tenham afetado, elas ressurgem com a mesma intensidade.

No quarto capítulo, intitulado **A sobrevivência do dispositivo representativo do período bizantino na contemporaneidade: análise das imagens coletadas na EMEB Faustina da Luz Patrício em 2018**, apresentamos a aplicação do método warburgiano na análise das imagens coletadas e observadas na EMEB Faustina da Luz Patrício em 2018, a fim de identificar a *Pathosformel*, ou seja, elementos sintomáticos do período bizantino (século VIII e IX) sobrevivendo na contemporaneidade.

Para que fique mais clara a nossa análise comparativa, nós a dividimos em dois momentos:

- 1) *As imagens como representação de um modelo: Detalhes do período bizantino no século XXI*: nesta análise iniciaremos descrevendo duas grandes atividades realizadas por duas professoras de componentes curriculares diferentes (arte e língua portuguesa), e que desenvolveram suas atividades com alunos de níveis escolares diferentes (4.º ano e 1.º ano do ensino fundamental). Tendo em comum a atividade de conclusão com a elaboração de seus ícones. Durante o processo dessas atividades, ambas as professoras sensibilizaram seus alunos por meio de vídeo, debates, músicas e interpretação de textos, mostrando assim caminhos que inspirassem seus alunos, para que ao final da atividade pudessem de forma autônoma elaborar suas imagens. Além das imagens coletadas durante as atividades acima mencionadas, foram analisadas paralelamente, imagens elaboradas em outra atividade de língua espanhola e as que foram entregues durante esse período de pesquisa, como recordação.

O resultado da comparação dessas imagens com as do período bizantino é a de que inconscientemente os alunos elaboraram modelos que carregam traços, vestígios sintomáticos, ou seja, a *Pathosformel* do período bizantino do século VIII e IX, como a postura ereta de seus personagens, as expressões do rosto, dos olhos, do corpo, bem como a disposição dos ícones em molduras que induziam a um lugar de destaque e de observação. Concluímos nesta análise que o dispositivo representativo que ressurgiu impõe o modelo.

- 2) *A perseguição do artifício imagético da economia divina: uma potência icônica*: nesta etapa observamos que as imagens de santos, de Maria, de Jesus e qualquer outra que remeta a religiosidade são proibidas no ambiente escolar. Para realizar essa análise comparativa com o período bizantino, encontramos na Constituição do Brasil de 1988 a prerrogativa que estabelece a garantia ao culto religioso estabelecida pelo Art. 5.º, mas que

igualmente proíbe para não perturbar a ordem social. Contudo, justificam as ações estabelecidas pela Constituição invocando o nome de Deus. Tal como no período do iconoclasmo, quando se proibia as imagens e o culto religioso, mas que ao ser de interesse dos governantes, estes se utilizavam do discurso para lhes garantir um lugar de destaque por serem representantes divinos.

Neste sentido, ao estabelecermos essa comparação imagética à luz do método warburgiano, identificamos o retorno sintomático das imagens, que, ao serem novamente proibidas, nos fazem retornar ao antigo onde os ícones primeiramente foram instituídos para garantir aos líderes religiosos e ao imperador o seu elo com o divino, e posteriormente perseguidos por entenderem que os ícones são dotados de uma potência que não pulsa na sua matéria visual, transpassam o entendimento do ser e só podem ser sentidas como um sintoma.

Assim, a escola, por estar sujeita às normas institucionais do Estado, que tem a supremacia para determinar o que poderá ou não ser exposto dentro de suas instituições, reforçada pelo discurso de manter uma harmonia entre os integrantes, confirma o sintomático da economia bizantina sobrevivendo nos dispositivos representativos da contemporaneidade.

2 ECONOMIA REPRESENTATIVA E IMAGEM: DO PERÍODO BIZANTINO À CONTEMPORANEIDADE

Este capítulo tem como objetivo apresentar, primeiramente, diferentes contextos da era clássica em que foi aplicada a funcionalidade do termo economia, para que se possa compreender o seu emprego pelo período bizantino e finalmente identificar essa funcionalidade presente no contemporâneo como uma forma estratégica de gestão do ser.

Tendo como principal base teórica para a análise do termo economia os estudos semânticos realizados por Mondzain (2013), os quais lhe permitiram concluir que, independentemente do contexto em que a funcionalidade deste termo for aplicada, ele visará ao mesmo objetivo: estabelecer uma organização funcional, um modelo que justifique a sua aplicação.

2.1 ECONOMIA DIVINA

Segundo Mondzain (2013, p. 29), “falar economicamente consiste em reduzir todo ato de fala a um modo de falar”. Essa afirmação ganha todo o seu peso quando consideramos que a economia se encarrega do próprio conteúdo do pensamento, em função da formulação que adota para a manifestação de uma verdade que se quer firmar.

Para aclarar a funcionalidade ímpar que o termo economia visa a estabelecer, partimos da sua aplicabilidade em alguns contextos da era clássica. É na narrativa de Xenofonte¹ *Econômico* que aparece pela primeira vez o termo economia², tendo como característica ser dotado de “[...] um *logos* que confere estatuto epistêmico e finalidade à mediação sobre a administração e a gestão da vida doméstica. [...] Não podemos separar suas

¹ Nasceu por volta de 430 a.C. de uma família abastada de proprietários rurais. Ateniense, escritor, soldado.

² Do grego *oikovoúia*, palavra composta de dois elementos: *oiko*, tema derivado de *oikos*, que, na acepção primitiva, significa casa, moradia, pátria (cf. *oikia*), mas assumiu um sentido mais amplo designando o conjunto de bens relativos a uma família; e *voúia*, da raiz de *véua* que significa gerir de maneira correta, administrar. Daí a tradução de *oikovoúia* como administração de patrimônio familiar (XENOFONTE, 1999, p. 3).

extensas aplicações, levantadas pela questão mais geral da administração dos bens e serviços no domínio público” (MONDZAIN, 2013, p. 37).

A narrativa de Xenofonte se preocupa em demonstrar o termo economia como um fator indispensável à administração de bens materiais, de lucro, de capital, conexo à gestão da vida individual e coletiva da sociedade.

De acordo a este princípio econômico o termo economia passa então a ser entendido e utilizado como um meio pelo qual o administrador poderia conduzir seus participantes a um fim comum: garantir uma sociedade harmônica. No entanto, era necessário que se seguissem regras e padrões estipulados pelo gestor para que assim pudessem em conjunto ao seu administrador ser e permanecer incluídos a um contexto social harmônico.

Como o gestor era quem formulava o que se deveria realizar, não era permitido que ninguém se opusesse ou criticasse a maneira de gerir. Essa era uma maneira de evitar que se tentasse pensar em estabelecer outra forma de administrar. E todo aquele que era contra a forma de gestão era malvisto e excluído, por estar perturbando a harmonia social.

Assim, não haveria ações que não pudessem ser feitas pelo gestor e ser encarado por seus súditos “não como um egoísta ou um déspota que liga tudo ao seu interesse, mas sim como um rei ou como um curador ou ecônomo unicamente ocupado com o bem público” (ARISTÓTELES, 2006, p. 171).

Já em relação a sua aplicação no contexto administrativo familiar, seguimos com o pensamento aristotélico, o qual “atribuiu ao econômico a aquisição da vida doméstica e seu bom funcionamento, sem o qual, no dizer dele, não pode haver coesão social” (MONDZAIN, 2013, p. 37). A este respeito, podemos exemplificar o modelo das famílias patriarcais, nas quais a hierarquia era bem definida, e cada um sabia exatamente seus deveres, limites e obrigações, fazendo com que nelas já houvesse a propagação dessas regras econômicas. Dessa maneira todos gozariam de uma perfeita sociedade.

Neste sentido, é possível perceber que independentemente dos contextos em que eram aplicados os fins da economia, ela exerce um papel determinante para estabelecer vínculos de dependência, permitindo ao seu administrador impor suas diretrizes de convencimento. Assim, mesmo que fosse questionada a forma de administrar dos gestores, seu discurso ideológico para manter a sociedade em harmonia se mantinha.

A partir da compreensão do termo e do discurso econômico de gerir sempre buscando estabelecer uma harmonia social é que de fato conseguiremos perceber como a comunidade bizantina especificamente entre os séculos VIII e IX, encontrou forças para

promover suas doutrinas e estabelecer em nome de uma salvação a sua harmonia religiosa e social.

Segundo Mondzain (2013, p. 32), é a partir do século III que o termo economia ganha forças, “quando o pensamento patrístico e conciliar elabora uma verdadeira filosofia cristã”. Pelas leituras do discurso propagado pelo apóstolo São Paulo, que em sua peregrinação cristã pregava a existência de um Deus que oferece ao humano o seu filho Jesus, concebido e fortalecido pelo sopro do Espírito Santo de Deus para realizar a sua trajetória de vida, morte e ressurreição, um caminho para redenção e salvação humana.

O apóstolo apresenta assim um único Deus agindo por meio de mais dois (seu Filho e o Espírito Santo) para estabelecer uma ligação com o humano.

Contudo, para evitar o politeísmo por estar apresentando três esferas espirituais e para que a instituição eclesiástica pudesse realizar uma gestão espiritual sem ser questionada quanto a esse enigma trino, foi necessária a elaboração e a instituição de uma única imagem que representasse nela o Pai, o Filho e o Espírito Santo, surgindo assim a instituição de uma imagem que representasse nela a figura do Deus Trino, baseando-se no seguinte argumento: “Deus, quanto ao ser e à sua substância, é certamente uno; mas quanto à sua *oikonomia*, isto é, ao modo como administra a sua casa, a sua vida e o mundo que criou, é, ao contrário, tríplice” (AGAMBEN, 2009, p. 36).

Percebemos que ao instituir Deus como um gestor, ou seja, ser a base estratégica de sua finalidade econômica, as instituições eclesiais, a fim de não perderem seus seguidores e conseguir convertê-los a um modelo divino, firmam a sua economia divina sustentados pela “ideia de um plano divino que tinha como objetivo administrar e gerir a criação decaída, tendo em vista salvá-la” (MONDZAIN, 2013, p. 40).

Desse modo, o termo economia passa a ser utilizado por cristãos como Tertuliano, Hipólito, Irineu, entre outros, para justificar “a encarnação do Filho e a economia da redenção e da salvação (por isso, em algumas seitas gnósticas, Cristo acaba por se chamar ‘o homem da economia’, *ho anthrópos tés oikonomia*)” (AGAMBEN, 2009, p. 37).

Esse discurso econômico divino difunde-se com mais amplitude no período de Justiniano, no século VI, quando este concretiza que imagens deveriam ser expostas nas igrejas que eram erguidas em cada região conquistada pelo Império Bizantino. Nelas as imagens apresentavam o imperador, a imperatriz e seus líderes sempre próximos da divindade, e esta ganha uma face para relacioná-la e dar poderes humano-divinos aos seus gestores.

O período bizantino foi muito rico e explorador, conquistou diversas cidades e propagou o cristianismo onde se instalava. Contudo, o imperador não podia estar em todas as

idades para administrá-las. Para tanto, escolhia um entre os líderes religiosos, o nomeava e o enviava como seu representante a essas cidades conquistadas para assim poder geri-las. Como apresentado nas figuras que se seguem.

Figura 1 – Modelos de Constantino e Justiniano à Virgem



Fonte: Deposit Photos³.

A Figura 1 representa Constantino (lado esquerdo) oferecendo um modelo de igreja representado pela Basílica de Santa Sofia, a primeira igreja construída por Constantino (primeiro imperador romano a se converter ao cristianismo) para propagar o cristianismo como religião do seu império; está acompanhado por seu neto Justiniano (lado direito) oferecendo um modelo de cidade à Virgem Maria. Demonstrando, aos que a contemplasse, que tanto a cidade como a igreja eram guiadas por Deus, e como o imperador era quem possuía a proximidade com essa divindade caberia a ele representá-lo na Terra.

Figura 2 – Jesus concede poderes aos seus representantes



Fonte: Smarthistory⁴.

³ Disponível em: <<https://pt.depositphotos.com/29279743/stock-photo-ancient-mosaic-in-hagia-sophia.html>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/It3i-dKusIM>>.

Da mesma forma vemos na Figura 2 Cristo posicionado no centro sobre uma órbita que representa o mundo, e está segurando em sua mão esquerda o Livro do Apocalipse e na direita uma coroa que oferece a São Vital (considerado colaborador para a construção da igreja que leva o seu nome, localizada em Ravena, Itália, e onde se encontra essa imagem).

Além da imagem humano-divina de Cristo há a dos anjos, o anjo do lado esquerdo da imagem olha e toca a São Vital e o outro anjo do lado direito toca o bispo Eclesius, que traz em suas mãos, como uma oferta, o seu modelo de igreja. A posição e o olhar dos anjos é como se estivessem introduzindo as autoridades terrenas à presença de Cristo.

Demonstrando assim que à patrística é permitida a sua aproximação e lhes é confiada, pelo próprio Cristo, a missão de guiar o seu povo.

Essas imagens sustentam de forma eficaz o discurso apresentado pelo apóstolo São Paulo, e é visto pela patrística como uma forma de aplicar nele a funcionalidade econômica aos fiéis, uma vez que como representantes diretos dessa ligação divino-terreno poderiam conquistar mais seguidores, consolidar o poder imperial, e conseqüentemente serem mais bem vistos pelo imperador.

Bem como numa organização administrativa o patriarca que fosse mais obediente e pregasse aquilo que o imperador havia determinado poderia ascender de cargo. Contribuindo para que o elo entre a instituição eclesiástica e o imperador se firmassem cada vez mais.

É então iniciada pela Igreja a propagação de um Deus que ressuscitado busca a redenção das pessoas. Nesse sentido faz com que as pessoas se sintam intimidadas pelo discurso de culpa. E pela existência de um Deus ressuscitado que estaria disposto a resgatá-las, sendo necessário que elas respeitassem e cumprissem as doutrinas impostas pelas instituições.

Essa submissão nos remete aos princípios econômicos apresentados por Xenofonte, que garantiam a gestão de uma forma suprema, devendo ser atendidas as regras impostas pelos seus administradores terrenos.

Neste sentido, essa supremacia conferida aos representantes da Igreja, como retratado na Figura 2, em que estão recebendo do próprio Cristo os símbolos que lhes aproximam da divindade, ou seja, que lhes assegura um elo com o divino, assim não haveria quem ao menos pensasse em questioná-los, contrariar a Igreja. Tais ações poderiam até ser consideradas pecado, o que acarretaria a exclusão desses opositores do vínculo divino.

Assim, podemos perceber que a economia que surgiu da relação entre o império e a religião cristã fundamentava e administrava a civilização, a mentalidade bizantina, e “contribuía para a concepção de um Estado que era reflexo de uma organização celestial na terra, uma antecipação do Reino dos Céus e uma cópia” (TAMANINI, 2017, p. 3).

O discurso econômico divino propagado pelo apóstolo São Paulo sobre a existência de um único Deus agindo por meio de mais dois (seu Filho e o Espírito Santo) foi efetivo até o início do século VII, isso porque alguns seguidores começaram a entender de maneira equivocada a sua pregação, e se questionavam sobre a existência de três deuses.

É nesse momento que – para evitar que se iniciasse o politeísmo por esse discurso da existência dessas três esferas espirituais, e para que a economia divina pudesse realizar sua gestão espiritual sem ser questionada e se seguisse a propagação desse enigma trino – foi necessária a elaboração e instituição de uma única imagem que representasse nela o Pai, o Filho e o Espírito Santo.

Sendo então pensada e estabelecida a instituição dessa imagem, baseando-se no seguinte argumento: “Deus, quanto ao ser e à sua substância, é certamente uno; mas quanto à sua *oikonomia*, isto é, ao modo como administra a sua casa, a sua vida e o mundo que criou, é, ao contrário, tríplice” (AGAMBEN, 2009a, p. 36).

Podemos então perceber que, tendo como base estratégica a finalidade econômica, as instituições eclesiais, a fim de não perderem seus seguidores e conseguir convertê-los a um modelo divino, firmam sua missão evangélica na economia divina, a qual propagava a “ideia de um plano divino com o objetivo de administrar e gerir a criação decaída, tendo em vista salvá-la” (MONDZAIN, 2013, p. 40).

2.2 A INSTITUIÇÃO DA IMAGEM ICÔNICA: UM ELO ECONÔMICO ENTRE O HUMANO E O DIVINO

Como visto anteriormente, para que Igreja de fato conseguisse gerir o modo de viver e crer, era necessário um instrumento que carregasse todo esse princípio da economia divina, e que não desse espaço às contradições, que nele representasse o divino no humano e contivesse nele a nossa afetividade.

Sendo necessário compreender que esse afeto é aquilo que transpassa o sensível, como um sintoma que não se sabe onde inicia ou termina, ele atinge todo o corpo e não pode ser controlado nem rejeitado, como um corpo em crise em uma convulsão histórica onde todos os movimentos perdem sua forma. E se apresentam como um “signo incompreensível” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 335).

Sendo este sintoma caracterizado como

[...] um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas também a instauração de uma estrutura significativa, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa surgir, mas parcialmente, contraditoriamente, de modo que o sentido advenha apenas como enigma [...], não como conjunto estável de significações (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 334).

O sintoma, portanto, é o enigma que possibilita às imagens os seus deslocamentos, suas metamorfoses, e causa risco às interpretações fragmentadas das imagens, às quais somos acostumados e instruídos a sempre buscá-las seja por meio das suas estruturas, dos seus traços, e das significâncias de suas representações.

Dessa maneira, a imagem que fosse ser estabelecida do Deus Trino deveria afetar tanto a carne, o coração e os pensamentos pela mesma mensagem evangélica em nome da redenção da carne e do espírito. Visto que o

[...] regime da carne é o do prazer e da dor, um discurso que se dirigisse apenas ao espírito cometeria, em síntese, o mesmo erro que cometem os monofisistas⁵ a respeito da encarnação. Dado que, nesse campo, a visão é mais rápida que a audição, a imagem que instrui, comove com mais segurança e mais depressa que o discurso (MONDZAIN, 2013, p. 84).

Assim, essa afetividade, ao ser articulada rapidamente por meio da imagem que representasse o Deus Trino, mostraria um caminho que se abriria através do corpo para a alma, permitindo assim que Deus distribuísse sua graça no interior de tudo e que trouxesse a marca da vida, para efetivamente conduzir os seus seguidores ao âmago da vitalidade institucional e salvadora.

O ícone ao ser visto imediatamente deveria comover e seduzir, assim poderia “abrir um caminho não no espírito, mas no corpo inteiro do ouvinte ou espectador, e, ao habitá-lo, se tornar o senhor do que ele dirige e do que ele rejeita” (MONDZAIN, 2013, p. 85).

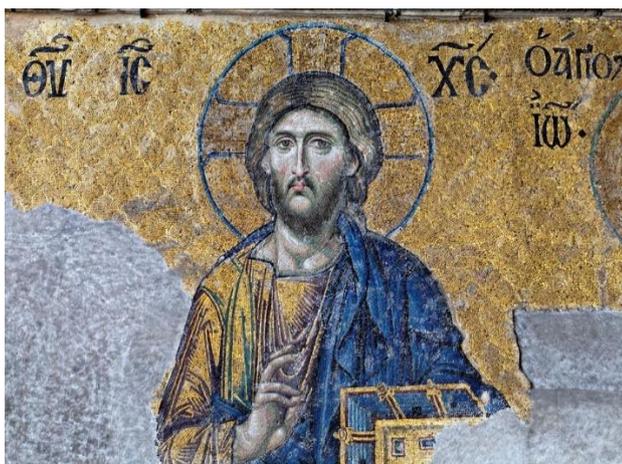
Dessa maneira a imagem icônica se torna a base estratégica da economia divina, não por aquilo que ela representava, mas por aquilo que nela faltava. Ou seja, o ícone deveria expressar a presença na ausência de um Deus que só poderia ser presentificado e personificado por meio da forma que o representaria ao que nela acreditasse. Nesse sentido,

⁵ Monofisismo: doutrina que, insistindo na unidade de Cristo e valorizando sobretudo a sua natureza divina, teve grande sucesso entre os coptas do Egito e da Etiópia, os armênios e os jacobitas da Síria (MONTEIRO, 2016, p.22).

a “arte” cristã terá assim produzido as imagens inumeráveis de túmulos fantasmaticamente esvaziados de seus corpos – e portanto, num certo sentido, esvaziados de sua própria capacidade esvaziante ou angustiante. O modelo continua sendo, é claro, o do próprio Cristo que, pelo simples fato (se se pode dizer) de abandonar seu túmulo, suscita e conduz em sua totalidade o processo mesmo da crença (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41).

Essa imagem é considerada “vazia” pelo sentido de ela mesma não ser capaz de dar vida, de curar e de restaurar o ser por ter sido feita de material tocável e por mãos humanas. Mas ao mesmo tempo consegue pelo modelo que essa imagem representa, a de Cristo, ao ser captada pelo olhar do homem, o afetaria, posto que ao ser contemplado se reconheceria nessa imagem de Cristo a própria imagem de Deus, confirmando a sagrada escritura que diz “quem me vê, vê o Pai” (JOÃO 14: 9). Logo, se propaga que é pela imagem de Cristo que seria possível ver a forma humana de Deus, como na Figura 3.

Figura 3 – Mosaico de Jesus Cristo em Santa Sofia



Fonte: Portal Obras de Arte⁶.

A imagem acima demonstra a forma humana de Cristo. Assim, ao contemplá-la seria possível acercar-se ao Deus humano que era propagado, e reconhecer nele as suas fragilidades, porque como Cristo havia sido humano, Ele poderia resgatar as almas pecadoras, segundo a escritura que diz: “De fato Deus enviou o seu Filho ao mundo, não para condenar o mundo, e sim para que o mundo seja salvo por meio dele. Quem acredita nele não está condenado; quem não acredita já está condenando, porque não acreditou no nome do Filho único de Deus” (João 3, 17-18).

⁶ Disponível em: <<https://www.obrasdarte.com/idade-media-arte-bizantina-por-rosangela-vig>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

Assim, as pessoas reconheceriam nele a chance da redenção, da remissão dos pecados e serem inseridos ou excluídos da sociedade cristã.

Além de a imagem de Cristo representar o seu pai, pois segundo a escritura após Jesus ser batizado ouviram uma voz do céu que disse: “Este é meu filho muito amado, que muito me agrada” (MATEUS 3:17), ele também representa o Espírito Santo, aquele que a comunidade cristã acredita ser o espírito que dá a sabedoria e o ânimo para escolher uma vida cujos princípios sejam cristãos e que se manifestou primeiramente a Jesus em seu batismo, sendo visto pelos presentes nesse dia, descrito tendo a forma de uma pomba: “Depois de ser batizado, Jesus logo saiu da água. Então o céu se abriu, e Jesus viu o Espírito de Deus descendo como pomba e pousando sobre ele” (MATEUS 3:16) (Figura 4).

Posteriormente o Espírito Santo desceu aos seus discípulos e igualmente a Jesus, como nos narra São Paulo: “O Senhor Jesus que lhe apareceu quando você vinha pelo caminho, me mandou aqui para que você recupere a vista e fique cheio do Espírito Santo” (ATOS DOS APÓSTOLOS 9:17).

Figura 4 – O batismo de Jesus Cristo



Fonte: Portal da Secretaria Nacional da Pastoral da Cultura⁷.

Dessa forma, assim que os fiéis adentravam as igrejas eram envolvidos por esses elementos divinos que os observavam e que lhe conferiam essa aproximação do divino com o terreno.

⁷ Disponível em: <https://www.snpcultura.org/batismo_Jesus_mosaicos_ravena.html>. Acesso em: 29 abr. 2019.

Nas paredes das igrejas repletas de ícones, nos paramentos dos clérigos, na arquitetura das construções das capelas e templos o bizantinismo ainda pulsa. Os bispos com suas coroas, báculo, cruzes, elgopion (medalhão com a imagem de Cristo ou de Theotokos), capa magna, triquirion e diquirion (castiçal com três velas na mão esquerda e com duas velas na direita) demonstram a forma como o cristianismo fora entendido, experienciado e assimilado (TAMANINI, 2017, p. 10).

É nesse contexto preparado pelo discurso do Deus Trino que a imagem icônica é compreendida como dotada de afeto, ou seja, de uma potência, expressa por “um rosto ou um equivalente de rosto (um objeto rostificado)” (DELEUZE, 1983, p. 144), ou seja, pelo ícone com a finalidade econômica de conduzir a matéria para o espírito, ou seja, ser um elo afetivo entre o humano e o divino.

Assim, uma estratégia para firmar esse discurso afetivo dada pela instituição eclesiástica é estabelecida e apresenta o ícone como sendo

uma solução tão eficaz quanto elegante, pois a doutrina que o constitui e o legitima protege-o da falsidade, dotando-o, ao mesmo tempo, de todo o poder adaptativo e sedutor da economia. A imagem, poderíamos dizer, é a fenomenologicamente verdadeira. É a manifestação que fundamenta a verdade do olhar, posto que suscita não apenas nossos olhos da carne, porém o ardor e a paixão que nos habitam na produção da verdade. Dirige-se, em cada um de nós, àquilo que fundamenta nossa adesão à vida e ao pensamento como sendo uma coisa só (MONDZAIN, 2013, p. 92).

A imagem icônica é então concebida como uma solução bastante útil para a Igreja ao promover a aplicação de seus objetivos econômicos, uma vez que ela não necessitava de um discurso que a sustentasse, mas de um olhar, e que ao estar diante dela fosse provocado e perturbado por comunicar ao sujeito sua pequenez, fazendo-o sentir-se constantemente vigiado e julgado por ela. Como escreve Mondzain:

O ícone nos contempla, torna-se, por seu turno, o olhar de Deus para a carne do contemplador, que se descobre apanhado no circuito das relações informadoras e contempladoras. A carne transfigurada pelo ícone transfigura o olhar que se volta para ela. O ícone entra em ação; é o operador eficaz, não o objeto de um fascínio passivo (MONDZAIN, 2013, p. 127).

Desse modo, a Igreja estabelece no ícone a imagem do enigma, que executa sua função econômica divina ao garantir nela a possibilidade de designar a matéria do humano para o espírito. Assim, seria impossível escapar-lhe algo aos olhos da instituição eclesiástica, posto que, se Deus está em todos os lugares, assim Ele estaria vendo e julgando tudo, tal como visto/representado na Figura 2.

O ícone então funciona como uma presença, como o olhar do divino que pode administrar todas as esferas daquele que está constantemente sendo visto, uma vez que as igrejas eram repletas de imagens, o que fazia com que as pessoas fossem expostas e se sentissem perseguidas pelos olhares dessas imagens divinas.

Neste sentido percebemos como o ícone consegue, por meio da união de sua estrutura material e pelo discurso que potencializa sua imagem imaterial, ultrapassar o olhar e afetar aos que se colocam diante desse enigma. Sendo para isso necessário, e de forma constante, expor aos fiéis esses ícones a fim de lhes conscientizar da possibilidade de pertencer ao campo do divino.

Nesse período bizantino (séculos VIII e IX) o espetáculo religioso confirmava o elo entre imperador e patriarca. Nas catedrais, o patriarca ocupava o trono do lado direito, estando à sua frente o do imperador. No palácio, o trono do imperador estava à frente de todos enquanto o lugar de distinção do patriarca era à sua esquerda.

Após a entronização do imperador e do patriarca, os clérigos se aproximavam de ambos para beijar-lhes as mãos. Sem levantar a cabeça, se aproximavam em dupla do patriarca, inclinavam-se e prostravam-se até o chão para, em seguida, fazer o mesmo com o imperador. Essa centralidade de destaque do império e seus representantes é apresentada no mosaico da figura abaixo.

Figura 5 – Justiniano e seu séquito – Igreja de São Vital



Fonte: Portal Bizantinística⁸

Nessa imagem, Justiniano está com sua cúpula, que representava os homens que lhe tinham confiança o seu império, bem como a presença do bispo Maximiliano como seu

⁸ Disponível em: <<https://imperiobizantino.com.br/2012/06/20/mais-belos-mosaicos-bizantinos-i-os-paineis-da-igreja-de-sao-vital-em-ravena>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

representante eclesiástico. Justiniano carrega em suas mãos a sua oferta a Cristo simbolizada pelo pão.

Figura 6 – Teodora e o cálice de vinho – Igreja de São Vital



Fonte: Portal Bizantinística⁹

Nessa imagem vemos a imperatriz Teodora, rodeada de suas acompanhantes, e carrega em suas mãos o cálice de vinho, que representa o Sangue de Cristo. Essa imagem está posicionada de frente à imagem de Justiniano (Figura 5). Essas imagens desses dois personagens fortes e públicos que ofertam o pão e o vinho a Cristo, cuja representação imagética foi posta no centro dessas duas imagens, como mostra a Figura 7.

Figura 7 – Cristo está no centro



Fonte: Portal Bizantinística¹⁰

⁹ Disponível em: <<https://imperiobizantino.com.br/2012/06/20/mais-belos-mosaicos-bizantinos-i-os-paineis-da-igreja-de-sao-vital-em-ravena>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

¹⁰ Disponível em: <<https://imperiobizantino.com.br/2012/06/20/mais-belos-mosaicos-bizantinos-i-os-paineis-da-igreja-de-sao-vital-em-ravena>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

Nessa imagem podemos perceber o cuidado em posicionar Cristo no centro da igreja, e colocar a sua direita o imperador e seus representantes e a sua esquerda a esposa do imperador. Representando assim a aproximação do imperador com o divino e a sua união com a Igreja.

Contudo, os fiéis, ao entenderem que poderiam fazer parte desse divino sem necessitar serem constantemente submissos aos seus líderes político-religiosos, começam por produzir seus próprios ícones, posto que não bastava mais somente ver o ícone, era necessário tocá-lo, oferecer-lhe culto e adorá-lo. Essa instabilidade e descontrole na produção de ícones contribuíram para crise do iconoclasmo.

Essa aproximação do imperador com a Igreja faz com que essas duas esferas governamentais se unam ainda mais em busca de uma solução por temerem perder a hegemonia e autonomia político-religiosa pela elaboração de ícones em distintos lugares.

2.3 A CRISE DO ICONOCLASMO: A DESTRUIÇÃO DO ÍCONE ECONÔMICO

De acordo com o subtópico anterior, o poder estava sendo garantido à instituição eclesiástica e ao imperador pelo uso estratégico da economia do ícone, haja vista que este se constituiu como um meio para administrar todas as esferas do humano, terrena e espiritual.

Essa administração se manteve efetiva pela união do discurso e da propagação dos ícones religiosos, os quais exaltavam a união da patrística e do imperador, como figuras próximas de Deus, firmando assim a necessidade de seus cargos e suas ações pelo peso que carregavam por serem representatividades divinas.

Como vimos, muitos desses religiosos almejavam ascender na hierarquia eclesiástica e poder celebrar cultos importantes, se esforçavam para cumprir suas ordens e alcançar seus objetivos religiosos e ter o aval do imperador. Logo, aos representantes divinos não lhes competia somente a pregação de dogmas, doutrinas, mas garantir a salvação das almas de seus fiéis.

Essa gestão mútua, imperador e Igreja, permitia à patrística ter a liberdade para exercer e cobrar o cumprimento de suas doutrinas como um protocolo para que todos pudessem ter a chance de pertencer ao ciclo privilegiado da sociedade cívica-religiosa, e que poderia ser salva se cumprissem as doutrinas e fossem submissos ao imperador.

Com a instituição e divulgação entre os fiéis do seu ícone divino que lhes garantiria a possibilidade de reconhecer na imagem material o Deus Trino, um meio para que pudessem restabelecer sua força, curar suas fraquezas, e estava disposto a atender o reconhecimento de suas falhas e resgatá-los pela conversão e assim salvá-los. Esses fatores fizeram com que a economia divina conseguisse alcançar em sua totalidade a administração do ser, pois não lhes escapavam nem os pensamentos mais íntimos de seus fiéis.

Essa realidade administrativa e religiosa se firma pois todos os fiéis almejavam a salvação. Mesmo que fosse necessário que acatassem as ordens eclesásticas, se vissem sempre em constante culpa, e vivessem inseguros pelo discurso que lhes mostrava que essa salvação infelizmente não era para todos, mas para os cristãos que são tementes e obedientes.

Devendo, imprescindivelmente, reconhecer nos ícones esse olhar divino que não descansa e lhes observa em todos os lugares, não sendo possível a ninguém e nem aos seus pensamentos mais íntimos escaparem ao seu julgamento.

Assim, os ícones ganhavam cada vez mais visibilidade e uma força que transpassava o discurso religioso que pregava o olhar julgador de Cristo. Por meio desse olhar é possível transformar a pessoa em um novo ser, que, antes errante e sem um lugar, é resgatada e admitida em um grupo seletivo de viventes do Céu na Terra.

Contudo, não se esperava que essa exposição material do divino, pelo ícone, ganhasse uma proporção que fizesse com que muitos fiéis fossem tocados por uma força que transpassava a sua representatividade, ou seja, inicialmente se contemplava e se temia a imagem, pois se acreditava que o olhar de Cristo estava restritamente naquele lugar lhes observando, mas ao serem transpassados eles compreendem que o divino não estava mais ali, inerte, naqueles ícones, mas que estes são apenas o ponto inicial para recordá-lo e cultuá-lo.

Essa percepção imagética que transpassa a materialidade da representação divina ocasionou um desvio dos olhares dos fiéis, fazendo com que eles percebessem que esses ícones realmente lhes aproximavam de um plano verdadeiramente divino e que também poderiam fazer seus próprios ícones ou mesmo ter um lugar para honrar os ícones longe do olhar de seus representantes divinos, e que não mais necessitariam prestar-lhes contas de suas ações, pensamentos, que não mais venerariam e nem estariam tão submissos a esses representantes religiosos.

Dada concepção fez com que fossem (re)criados ícones e assim pudessem apresentar-lhes cultos e honras em outros altares, e não exclusivamente dentro das igrejas. Esse fato perturba significativamente a patrística, uma vez que seus cargos lhes garantiam um posto

privilegiado na sociedade, bem como sua relação política, pois respondiam e recebiam a liberdade dos líderes políticos para suas ações.

Assim, ao perceberem que poderiam perder seus fiéis e a sua autonomia política como representantes do imperador em suas localidades, bem como tudo o que haviam adquirido por meio da gestão terrena e espiritual, ou seja, pela economia divina, é que por volta do século VII se instaura uma forte perseguição às imagens denominada iconoclasmo.

O iconoclasmo analisado por Mondzain (2013) é extraído de alguns textos dos *Antirréticos* de Nicéforo – o único e verdadeiro escritor e filósofo do século da crise, em cuja obra pode-se encontrar relatos em defesa do dogma, da encarnação e da unidade da Igreja, bem como da produção icônica.

Nicéforo coloca em questão a impossibilidade de o imperador governar sem uma imagem “respeito à natureza de toda imagem e à impossibilidade de pensar e de governar sem ela” (MONDZAIN, 2013, p. 24). A imagem é reconhecida como portadora de convencimento, de submissão e de representação de um poder do qual a patrística e o imperador bizantino queriam privar seus adversários temendo perder seus privilégios e honra.

A este respeito Mondzain (2013) afirma que a partir do século VI em Bizâncio uma parte da intelectualidade teológica e os detentores do poder espiritual se reuniram na condenação do helenismo e da idolatria. Por haver nesse período se instaurado um invasivo desenvolvimento de ícones, e temendo as superstições, o fetichismo e todas as perversões pagãs da imagem, o mais recomendável era persegui-la.

Mas ocorrendo de fato o iconoclasmo entre os séculos VIII e IX, o primeiro ocorreu em 784 e o segundo, em 802. A crise não estava restrita à perseguição das imagens, ou seja, o que se buscava não era eliminar uma imagem material, mas era uma maneira de destruir toda uma instância de poder ao recusar as imagens que se serviam para tomar o poder administrativo terreno e divino, justamente por reconhecer que tal era e segue sendo a potência das imagens.

De acordo com Mondzain (2013, p. 33), “os iconoclastas de modo nenhum renunciaram aos serviços do ícone para reinar; ao contrário, mais quiseram apropriar-se de seu monopólio e, graças a uma argumentação teológica, privar dele o poder eclesiástico”.

Para isso teriam que limitar a interpretação da economia, de maneira muito rigorosa, unicamente à cristologia.

Contudo, agindo de forma contraditória ao que os iconoclastas – autorizados pela instituição eclesiástica e pelo imperador – estavam perseguindo, o imperador, ao ordenar a destruição das imagens religiosas, espalhou seu próprio retrato, assim como os sinais de sua

pomba, seus prazeres e sua glória, por todo o império. Sendo “somente a imagem de Cristo e as de sua mãe e dos santos as que foram proibidas e destruídas” (MONDZAIN, 2013, p. 33).

Corroborando este pensamento, Mondzain afirma que a prática do iconoclasmo “consistiu em suprimir imagens relevantes de uma categoria do poder, que se queria eliminar, para substituí-las por imagens do poder que se queria constituir” (MONDZAIN, 2013, p. 17). Assim, tal crise, não se tratou de uma eliminação das imagens, mas de uma eliminação do outro enquanto utiliza suas imagens para tomar o poder.

A crise do iconoclasmo em Bizâncio foi essencialmente uma crise política constantinopolitana, isto é, uma crise daquilo que fundamentava simbolicamente a autoridade. A crise disse respeito à própria concepção do poder no nível das mais altas instâncias hierárquicas. Poderíamos dizer, com mais exatidão, que a crise foi econômica, sob a condição de darmos à palavra economia o sentido que ela possuía na época, em Bizâncio (MONDZAIN, 2013, p. 17).

Nesse sentido podemos verificar que a função das imagens na economia divina vai além de estipular padrões a serem seguidos, mas de justificar a maneira de conduzir a vida, as ações e aquilo que está além das imagens icônicas. O ícone representa aquilo que o consciente se nega a perceber, mas que o ícone demonstra, como um espelho que ao ser exposto reflete a culpa, o erro, assujeitando-lhe, e dependente de um outro para que lhe garantir o seu perdão, a sua aceitação e inserção social e religiosa.

2.4 DA ECONOMIA BIZANTINA PARA O DISPOSITIVO CONTEMPORÂNEO

Neste sentido, percebemos que a funcionalidade do termo economia desde a era clássica até o período bizantino foi estratégica para a condução e administração da vida pessoal, social e espiritual das pessoas.

É necessário, antes de adentrarmos nessa perspectiva contemporânea do termo economia, ressaltar que o termo contemporâneo está sendo aqui entendido como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009a, p. 59).

Dessa maneira, é possível conceber o contemporâneo como aquilo que, estando distante do seu tempo, se torna ainda presente, ou seja, o anacronismo do contemporâneo faz com que seu fundamento seja um contínuo regresso à origem, ou mesmo uma sobrevivência.

A respeito desse anacronismo, do período bizantino, citaremos alguns exemplos relacionando-os ao contemporâneo.

Para tanto podemos destacar a propagação do discurso relacionado à função da mulher bizantina, a qual, segundo Talbott (1998, p. 117), tinha dois modelos aos quais poderiam ser classificadas: a profana, caracterizada por ações que se assemelhavam à imagem de Eva, a qual era incessantemente denegrada por ter feito Adão cometer o pecado original; e as mulheres que se classificam como mulheres virtuosas, que seguiam o modelo da Virgem Maria, figura sagrada e venerada por ser reconhecida como a imaculada Mãe de Deus.

De acordo a esses dois aspectos as mulheres bizantinas ou eram malvistas pela sociedade ou eram muito bem respeitadas por sua excelente obediência aos padrões morais, principalmente exercendo a sua função primária, a qual consistia na criação de seus filhos, e eram elogiadas, por serem mães educadoras, ternas e afetuosas que “zelavam não só pelo bem-estar físico dos filhos, mas também pelo seu crescimento espiritual: ensinavam os Salmos, contavam histórias bíblicas ou narrações relativas a santos homens e santas mulheres” (TALBOLT, 1998, p. 118).

Podemos perceber o anacronismo dessas imagens femininas, a profana e a virtuosa, na contemporaneidade, quando nos deparamos com mulheres que são classificadas como profanas por não quererem o matrimônio, mas a sua independência emocional e financeira, ou mesmo quando possuem um relacionamento conjugal e não quererem ter filhos; outras, por chamarem a atenção de homens por sua beleza e escolha de vestimentas, correndo o risco de serem violentadas, e ainda assim serem julgadas por terem motivado o ato.

Essa figura feminina do período bizantino sobrevive no imaginário da sociedade contemporânea cobrando-lhe a sua submissão a seu esposo, a ocupar-se dos afazeres domésticos, da religiosidade de seus filhos e da família. Essa cobrança faz com que algumas mulheres busquem estabelecer matrimônio antes que não tenham mais óvulos férteis para exercer a função de esposa e mãe, renegando ou postergando seus sonhos e objetivos por se julgar a figura responsável pela educação correta de seus filhos, pela união de sua família, e pela organização de seus lares, culpando-se, quando ausentes, pela instabilidade ou mesmo ruptura emocional de sua família.

Outro exemplo desse aspecto anacrônico, e que para esta pesquisa nos é de extrema importância, é em relação aos ícones religiosos que foram perseguidos no iconoclasmo. Vimos

que a potência de sua representatividade ocasionou tal perseguição. Uma vez que não se aceitava a elaboração de outras imagens, e o que se queria era que se cultuassem apenas as imagens que eram expostas nas igrejas e que mostravam a divindade próxima aos líderes religiosos e políticos.

Atualmente alguns protestantes quebram as imagens católicas e os julgam por terem imagens em suas casas, igrejas e usarem como adereços pessoais. Sem perceberem que são eles, os protestantes, que agem como os iconoclastas, por restringirem seu olhar e entendimento nas imagens materiais, como se elas possuíssem o poder de curar. Tal como os iconoclastas bizantinos os contemporâneos seguem temendo a potência das imagens.

É nesse sentido que percebemos o anacronismo imagético na contemporaneidade, sobrevivendo por meios que buscam subjetivar o ser tal como foi a economia divina no período bizantino. E essa funcionalidade econômica segue gerindo as pessoas por meios que elas não percebem que as administram, pois estes meios sobrevivem no inconsciente humano.

Nessa perspectiva anacrônica, e buscando esse econômico na contemporaneidade, é que chegamos ao termo *dispositivo*, o qual deriva do latim *dispositio*, e que tem em comum ao termo *oikonomia* ser o “conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009a p. 39).

Em seus estudos Agamben propõe que a reflexão sobre o termo seja realizada à luz de um pensamento foucaultiano. Uma vez que Foucault se utiliza desse termo “a partir da metade dos anos setenta, quando começa a se ocupar daquilo que chamava de ‘governabilidade’ ou de ‘governo dos homens’” (AGAMBEN, 2009a, p. 28).

Sendo que Foucault não adota em seus estudos desse período o termo dispositivo, mas “positividade”, e tem como objetivo “investigar os modos concretos em que as positivities (ou os dispositivos) agem nas relações, nos mecanismos e nos ‘jogos de poder’” (AGAMBEN, 2009a, p. 33).

Agamben (2009a) relata que Foucault não definiu propriamente o termo dispositivo, mas o caracterizou como sendo

[...] um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...]. Tem, portanto, uma função eminentemente estratégica [...] está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de

força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2009a, p. 28).

Dessa maneira é possível compreender que o dispositivo não se restringe ao campo das artes e das imagens. Ele pode ser identificado como sendo “um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico”, e que tem quanto estratégia estabelecer uma relação de poder (AGAMBEN, 2009a, p. 29).

Essa relação de poder podemos identificar na economia divina do período bizantino pelo discurso que a patrística e o imperador propagavam, por meio de seus ícones, a garantia da salvação aos seus fiéis e de suas almas pelo poder que possuíam como representantes divinos. Assim, todos se mantinham submissos a suas doutrinas, e possibilitava a seus líderes uma governança sem oposição.

Percebemos essa funcionalidade econômica no termo dispositivo apresentado por Agamben quando este o denomina como sendo “aquilo em que, e pelo meio do qual, se realiza uma pura atividade de governo e sem nenhum fundamento no ser, e que implicam num processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2009a, p. 38).

Neste sentido os dispositivos podem ser “qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009a, p. 40).

Essa subjetivação ocorre pela relação do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos, como se surgisse um terceiro como resultado dessa relação, desse contato. Agamben nos apresenta alguns exemplos desse processo de subjetivação como: “o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc.” (AGAMBEN, 2009a, p. 41).

Demonstrando, assim, que tais dispositivos contemporâneos estão dispostos em todos os lugares, prontos para serem capturados e, conseqüentemente, transformar aquele que o capturou em seu produto. Tendo como base esses argumentos de Agamben sobre o dispositivo que conseguimos perceber como este se assemelha aos princípios que fundamentaram a economia divina em Bizâncio no período do iconoclasmo.

Neste período bizantino essa subjetivação acontecia quando os fiéis, por terem falhado ou não, a Igreja lhes oferecia no dispositivo da penitência e da confissão a oportunidade de deixarem de lado esse ser pecaminoso, ou seja, deveriam morrer para o mundo no sentido dos vícios, adultérios, insubordinação, e renascer outro ser para viver em Cristo, surgindo assim

um novo sujeito, limpo e sem manchas, o qual poderia novamente pertencer ao campo do divino.

Na contemporaneidade percebemos essa subjetivação se dando de diversas maneiras na sociedade, como, por exemplo, pelas redes sociais, nas quais o ser é colocado diante de inúmeros dispositivos como os das imagens que são exibidas repetidamente, muitas delas são previamente elaboradas, editadas, filtradas, que captam o olhar do sujeito e o fazem querer ser essa nova imagem, assim lhe tornando-lhe um produto daquilo que esses dispositivos lhes estão oferecendo como: corpos perfeitamente modelados, pessoas constantemente felizes, momentos que expressam uma harmonia social.

Num ambiente escolar essa subjetivação se dá a partir do momento em que se adentra o portão, posto que é nesse ambiente escolar que todos estão diante dos inúmeros dispositivos que são expostos como: a norma culta, expressões corretas, posturas e andares lineares, imagens identitárias aceitáveis, entre outros, os quais estão aguardando para serem capturados e torná-los seus produtos replicadores.

Entre outros aspectos podemos citar o professor que, ao ministrar suas aulas, é o próprio dispositivo, uma vez que a ele se deve toda obediência e respeito, seu lugar é de destaque no centro da sala e, mesmo que se posicione na lateral, ainda assim estará à frente dos demais alunos. É aquele que possui uma superioridade e que não é propenso ao erro, ao menos não se espera dele equívocos ou maus exemplos, é a quem cabe o discurso para haver uma transformação de seus alunos em novos seres.

Outro dispositivo escolar que podemos citar é o livro didático¹¹, o qual é previamente selecionado pelas autoridades escolares e governamentais, que estabelecem o conteúdo que deve ser abordado em cada componente curricular, bem como as imagens que devem ser abordadas e exibidas, para que não criem conflitos, ou discussões identitárias na instituição. Assim os que dele se utilizarem poderão se sentir novos seres, dotados de mais inteligência, críticos, educados, tudo administrado pelo Estado.

Isso ocorre, segundo Agamben (2009a, p. 41), pelo ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo, acarretando uma disseminada proliferação de processos de subjetivação. Esses dispositivos domesticam e transformam o ser num ser condicionado ao que eles desejam, e não o contrário.

¹¹ Garantido pela Resolução/CD/FNDE nº 3, de 11 de janeiro de 2008. Disponível em: <<https://www.fnde.gov.br/aceso-a-informacao/institucional/legislacao/item/3233-resolu%C3%A7%C3%A3o-cd-fnde-n%C2%BA-3-de-11-de-janeiro-de-2008>>. Acesso em: maio 2019.

É com base nessa subjetivação realizada pelos dispositivos que encontramos neles os princípios da economia divina, haja vista que entre outras características do termo dispositivo, tal como a economia divina, ele tem quanto função a de estrategicamente “estabelecer uma relação de poder” (AGAMBEN, 2009a, p. 29) entre os viventes e os dispositivos.

De acordo a essa subjetivação ocasionada pelos dispositivos é que nos deparamos com os princípios da economia divina – oferecidos pelo ícone para a transformação e o resgate de um ser puro –, a fim de identificar essa funcionalidade do período bizantino (séculos VIII e IX) sobrevivendo no dispositivo representativo na EMEB Faustina da Luz Patrício em pleno século XXI.

Para tanto será apresentado no próximo capítulo quais conceitos nos sustentam para percebermos a sobrevivência desses traços imagéticos.

3 ABY WARBURG E A SOBREVIVÊNCIA DA “FÓRMULA DE PÁTHOS”: UMA DESTERRITORIALIZAÇÃO IMAGÉTICA

Dados os pressupostos apresentados no capítulo anterior sobre a estabilidade governamental bizantina, podemos perceber que ao ser alicerçada pelo discurso da economia divina conseguiu, com o seu artifício imagético, bem como com a sua posterior proibição e perseguição, propagar a possibilidade de pertencimento ao campo do divino e garantir o elo entre o humano e o divino.

Dada percepção da potencialidade afetiva dos ícones que garantia a liderança suprema eclesiástica e imperial bizantina, é que contemporaneamente nos será possível perceber os princípios dessa economia divina presentes nos dispositivos que se apresentam à humanidade, e que visam a estabelecer uma relação de poder pela subjetivação do ser.

Para identificar e estabelecer uma relação pelo ressurgimento da potência imagética da economia divina bizantina nos dispositivos contemporâneos, encontramos nos estudos e no método warburguiano o meio para justificar tal intricação.

Para tanto, este capítulo tem quanto objetivo primeiramente apresentar o historiador de arte Aby Warburg e a sua *Kunstwissenschaft* ou “ciência da arte”, a qual nos possibilita perceber como o historiador, ao analisar as imagens, propôs um abrir da história e das imagens.

Após a apresentação de Warburg ressaltaremos as características de seus dois termos que contribuiram para que ele pudesse propor esse abrir da história e das imagens: a sua *Nachleben* (sobrevivência) e a sua *Pathosformel* ou fórmula de *páthos*.

A compressão desses elementos – a *Nachleben* e a *Pathosformel* – nos permitirá à luz da perspectiva warburguiana identificar os elementos patéticos das imagens se movimentando e sobrevivendo em diferentes imagens de iguais ou de distintos períodos pelo anacronismo que o historiador nos propõe.

Após a identificação dessas concepções warburguianas de sobrevivência e de suas potências afetivas nos será possível no próximo capítulo apresentar nossa análise comparativa das imagens coletadas. A fim de identificar a sobrevivência da economia divina bizantina no dispositivo representativo da contemporaneidade.

3.1 ABY WARBURG E SUA *KUNSTWISSENSCHAFT*

Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador da arte e da imagem que desconstruiu a história da arte do seu período. Segundo Didi-Huberman (2013a, p. 25), Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história da arte, no qual os tempos já não se justificavam em estágio biomórficos, mas exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos frustrados.

Aby Warburg foi um homem rico que renunciou a sua herança em troca de receber do seu irmão todos os livros que ele poderia ter. Esse foi o primeiro passo para que Warburg construísse seu acervo e *a posteriori* a sua biblioteca, a qual primeiramente foi aberta em Frankfurt, na Alemanha, e que tinha na porta de entrada “ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ” (Mnemosyne), referenciando a deusa da memória.

Figura 8 – Entrada do Museu de Aby Warburg “Mnemosyne”



Fonte: Portal Warburg-Haus¹².

Atualmente o acervo da biblioteca de Warburg se encontra no Instituto Warburg, que está dentro da Universidade de Londres, transferido por Gertrud Bing e Fritz Saxl com o intuito de salvá-lo da perseguição nazista em 1933, e que “*continua activo desde ese año, conserva sus colecciones y sigue editando sin pausa el Journal famoso, el cual es siempre la revista más importante dedicada a los estudios de iconología e iconografía en el mundo entero*” (BURUCÚA, 2003, p. 12).

¹² Disponível em: <<http://www.warburg-haus.de/aby-warburg>>. Acesso em: 1 maio 2019.

Segundo Warburg, a sua biblioteca revelava diferentes formas de capturar o antigo que nela se evidencia, tais como

las selecciones conscientes o inconscientes de las tendencias de una época y llevan así a la luz el alma colectiva que crea aquellos deseos y postula aquellos ideales, a la par que testimonia, en el movimiento incesante de lo concreto a lo abstracto y viceversa, las luchas que la humanidad debe acometer para lograr la conquista de *sophrosyne*¹³ (WARBURG apud BURUCÚA, 2003, p. 154).¹⁴

Esse movimento incessante de constante desaparecimento e ressurgimento, que Warburg defendia, lhe permitiu, além da criação de sua biblioteca, a sua obra Atlas Mnemosyne, para o qual coletou setenta pranchas numeradas, com 1.300 ilustrações, as quais foram dispostas sobre mesas, o que lhe facilitava em suas análises movê-las de um lugar a outro.

Essa maneira de montar suas pranchas (Figura 9) fez com que Warburg consequentemente encontrasse rasgos que ressurgiam entre elas em contextos históricos distintos. Sendo seu principal objeto de estudo a busca de encontrar nas imagens as migrações das formas da Antiguidade no Renascimento. Dessa maneira,

Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um modelo fantasmal da história no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, reminiscência, reparações das formas (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 25).

Neste sentido percebemos a singularidade de Warburg não somente para o seu tempo, como para toda a maneira estetizante de se analisar imagens.

¹³ A *sophrosyne* é traduzida como temperança ou moderação 1. A etimologia da palavra *sophrosyne* apresenta os seguintes elementos: *saos* ou *sos* – são, salvo, em boa saúde – *phron/phren* – coração, espírito – *syne*, sufixo que indica qualidade (GOMEZ, 2017, p. 1).

¹⁴ “Escolhas conscientes ou inconscientes das tendências de uma época e, assim, trazer à luz a alma coletiva que cria esses desejos e postula esses ideais, enquanto testemunha, no movimento incessante do concreto para o abstrato e vice-versa, as lutas que a humanidade deve comprometer-se a conquistar a *sophrosyne*” (Tradução da autora).

Figura 9 – Pranchas catalogadas (n.º 79) – Atlas Mnemosyne



Fonte: Portal Warburg-Haus¹⁵.

Outro fator que chama a atenção nos estudos de Warburg é que ele não se limitou ao campo das artes, incluiu as histórias da literatura e das festas, isso porque para Warburg “qualquer tentativa de separar a imagem de sua relação com a religião e a poesia, com o ato cultural e o drama equivale à constrição de seus fluidos vitais” (WARBURG, 2013, p. 18). Propondo, assim, um abrir do tempo da história da arte, e contrariando qualquer suposição sobre uma história autônoma das imagens.

Esse abrir o campo das artes se consolida quando Warburg, na sua pesquisa de campo, viaja ao Novo México e ao Arizona, onde visitou e vivenciou a cultura dos índios hopi, oportunizando ao historiador de arte finalmente a confirmação de suas suposições sobre o anacronismo das imagens, ao perceber na dança dos índios e nos seus rituais a sobrevivência dos mesmos movimentos do período renascentista.

Nesta perspectiva anacrônica Warburg se debruça sobre a concepção de sobrevivência (*Nachleben*), termo que tem o sentido do “pós-viver”. E que segundo Didi-Huberman (2013a, p. 29), é como se fosse “um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica [...]”.

Tendo como canal de surgimento a memória, é ela que faz com que a *Nachleben* reapareça, ressaltando diante de seus espectadores as reaparições dos elementos potenciais das imagens.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.warburg-haus.de/aby-warburg>>. Acesso em: 1 maio 2019.

Essa percepção anacrônica do estudo warburgiano é caracterizada por uma aversão às artes estetizantes, uma vez que estas

se contentan con evaluar las obras figurativas en términos de belleza; y apelaba a una *Kunstwissenschaft*, una «ciencia del arte» específica, escribiendo que sin ella sería un día tan vano hablar de las imágenes como para un lego en medicina disertar sobre una sintomatología (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 31).¹⁶

Colocando-se assim diante de um estudo em constante deslocamentos – “deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 31).

Esse deslocamento foi caracterizado *a posteriori* como uma desterritorialização das imagens, fazendo-nos perceber que as imagens são dinâmicas, e o desafio proposto com esse alargamento metódico warburgiano das fronteiras é o de compreender que o tempo da imagem não é o tempo da história.

Segundo Didi-Huberman (2013a, p. 33), essa insatisfação de Warburg com a territorialização do saber sobre as imagens ocorria justamente porque, quando somos postos diante de uma imagem, não é o mesmo de ficarmos diante de algo cujas fronteiras são exatas.

Uma vez que em se tratando de imagens não podemos traçar ou delimitar o tempo, tampouco deixamos de ser afetados por elas. Isso ocorre segundo Warburg por as imagens resultarem de “movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 33).

Dessa maneira, percebemos que não há como delimitar as imagens a uma única época, segundo Didi-Huberman é nisto que reside a essência do abrir da história da arte proposto por Warburg.

[...] Uma das verdadeiras tarefas da história da arte [*Kunstgeschichte*] é, com efeito, fazer entrar no quadro de um estudo histórico aprofundado, dessas criações saídas das regiões mais esclarecidas da literatura de propaganda político-religiosa; na verdade, essa é a única maneira de captar em toda a sua extensão uma das questões mais importantes da pesquisa científica sobre as civilizações e os estilos [*eine der Hauptfragen der stilerforschenden Kulturwissenschaft*] [...] e de tentar oferecer-lhe uma resposta (WARBURG, 1920, p. 201 apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 41).

Com base neste pensamento surge a *Kunstwissenschaft*, “ciência da arte”, tão desejada por Warburg, que tinha como perspectiva a necessidade de se abrir o campo dos

¹⁶ “Se contentam em avaliar as obras figurativas nos termos de beleza; e clamava a uma *Kunstwissenschaft*, uma «ciência da arte» específica, afirmando que sem ela seria um dia em vão falar das imagens tal como para um leigo em medicina dissertar sobre uma sintomatologia (Tradução da autora).

objetos passíveis de interesse ao historiador da arte. Na sua perspectiva a obra de arte não deveria mais ser vista como um objeto encerrado em sua própria história, mas como o ponto de encontro dinâmico.

É a partir dessa concepção warburguiana de perceber as imagens como fantasmas, por serem livres, por ressurgirem constantemente em outras imagens, de outros tempos, e não sendo possível ao consciente capturá-las e lhes oferecer um lugar de pertencimento, é que elas sobrevivem e fazem parte do inconsciente que, guardado na memória, pode novamente ganhar vida e tomar forma.

Essa maneira ímpar warburguiana de analisar as imagens, além de vagar por diferentes períodos históricos e identificar nas imagens suas potências, possibilitou ao historiador de arte, e contemporaneamente a nós, darmos continuidade a esta maneira de abrir o campo das imagens percebendo-as sobrevivendo de forma anacrônica por suas latências.

Essa abertura do campo imagético proposto pela *Kunstwissenschaft*, ou ciência da arte, de Warburg só lhe é possível por ter encontrado suporte nas características oferecidas pela ideia de *Nachleben* e da *Pathosformel*, que serão apresentados no próximo subtópico.

3.2 A NACHLEBEN (SOBREVIVÊNCIA) DA FÓRMULA DE PÁTHOS

A *Nachleben* foi elaborada durante os estudos realizados por Warburg sobre o Renascimento, período que marca o começo ou recomeço da história da arte, ou, na percepção de Warburg, o período de retorno à Antiguidade Clássica.

A identificação da *Nachleben* por Warburg se deu nas obras do Renascimento ao perceber em suas latências uma relação “fatalmente anacrônica” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 65) com a Antiguidade Clássica.

Neste sentido, Warburg identificou a *Nachleben* como sendo aquilo que na imagem “é tecida por momentos críticos, de latências sem idade e ressurgências abruptas [...]. Com ela cai por terra qualquer noção cronológica de duração” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 70).

Sendo com base na identificação dessas tensões presentes na imagem que Warburg elaborou sua teoria sobre a *Nachleben*, ou sobrevivência, ao perceber essa energia dialética encontrada no *páthos* com a fórmula, da potência com o gráfico, ou seja, “no gesto patético um lugar por excelência – um *topos* formal, bem como um vetor fenomenológico de intensidade –

para a ‘energia de confrontação’ que fazia de toda a história da arte, aos olhos de Warburg, uma verdadeira psicomacia, uma sintomatologia cultural” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 173).

Neste sentido sintomatológico das imagens é que podemos perceber que o que sobrevive nas imagens e que as possibilita deslocar-se por outros tempos, na perspectiva warburguiana, é a ideia de *Pathosformel* (fórmula patética ou fórmula de *páthos*), uma vez que ele acredita ser ela o meio pelo qual, ou por onde, a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas.

De fato, a *Pathosformel* “se constituiria como uma ideia agitada, apaixonada justamente por aquilo de que tratava, de termos objetivos: de uma ponta a outra ela foi debatida no nó reptiliano das imagens, travando um combate de todos os instantes com a complexidade fervilhante das coisas do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 174). Pode ser compreendida essa ideia agitada da *Pathosformel* na perspectiva warburguiana não nos é possível identificá-la buscando-a a olho nu como se pudessemos encontrar, na imagem, separadamente, aquilo que nos afeta de sua forma.

Agamben (apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 174), a este respeito, afirma que a partir da *Pathosformel* “torna-se impossível separar a forma e conteúdo, pois designa a intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica”.

Nesta perspectiva, Warburg defende que as fórmulas de *páthos* das imagens não podem ser compreendidas em termos da redução dos movimentos expressivos à simples condição de reflexos, assim como não podem ser compreendidas em termos de redução de gestos patéticos à condição de simples convenções retóricas.

Face a isto, a ideia de *Pathosformel* tenta justamente compreender

[...] de um lado, a animalidade do corpo em movimento; de outro, a atenção a sua “alma”, ou, pelo menos, a seu caráter psíquico e simbólico. Por um lado, vemo-nos confrontados com a não história, com a pulsão com a ausência de arbitrariedade própria das coisas “naturais”; por outro, descobrimo-nos em pé de igualdade com a história, com os símbolos e a arbitrariedade pressupostos por toda coisa “cultural” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 198).

Essa observação do corpo, alma, gestos, expressão para a formulação da *Pathosformel*, realizada por Warburg, tem quanto base os estudos de Darwin sobre a expressão dos gestos humanos ao perceber que as “sociedades mais complexas carregam os vestígios de um primitivismo que sobreviveu em suas formas mais fundamentais” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 203).

A identificação desses traços primitivos nas imagens realizada por Warburg foi denominada “engrama”, o qual lhe permitiu identificar em diferentes imagens o que as relacionava, o que se movimentava nelas, e estabelecer uma ligação entre elas e as fórmulas patéticas que nelas sobreviviam.

Tendo quanto proposta aclarar ao leitor a perspectiva warburguiana dessa sobrevivência das fórmulas de *páthos* nas imagens, será exemplificada nos subtópicos a análise da obra de Sandro Botticelli e sua relação com as obras poéticas de Homero e Poliziano, identificando nelas a *Pathosformel* sobrevivente.

3.2.1 *O nascimento de Vênus e os textos de Poliziano*

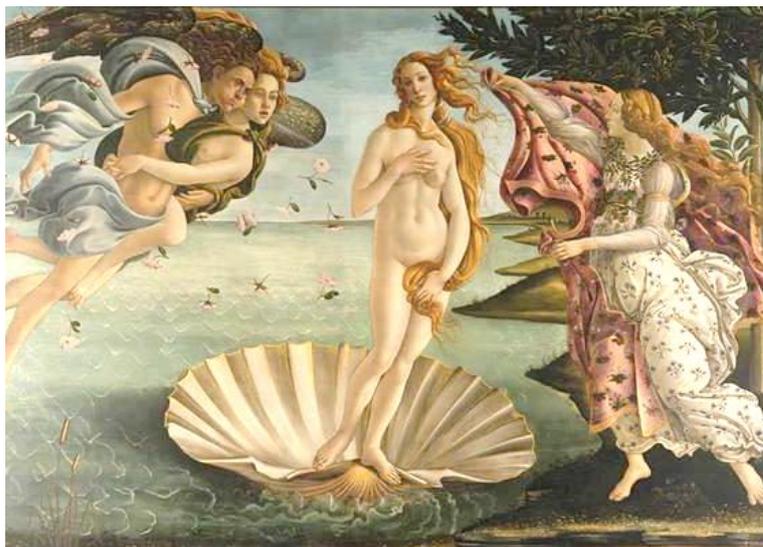
Neste seu primeiro estudo analisando o quadro célebre de Sandro Botticelli, Aby Warburg dispôs-se a traçar uma comparação entre o tratamento literário e o pictórico na busca do patético presente no fim do século XV, tomado de empréstimo da Antiguidade Clássica.

Em *O nascimento de Vênus*, Warburg estudou o vínculo que ligava o quadro de Botticelli à descrição feita por Angelo Poliziano¹⁷ em *La Giostra* [*A justa*], a qual veremos mais adiante; Poliziano apresenta uma sequência de esculturas imaginárias que representam a deusa saindo das águas. Sendo que, por sua vez, essa descrição se inspirava num hino homérico.

Neste sentido, para a elaboração da obra *O nascimento da Vênus*, Warburg afirma que é “muito provável que Botticelli conhecesse a descrição antiga do nascimento de Vênus” (WARBURG, 2013, p. 5) e a tenha usado como inspiração para sua obra, referenciando o canto de Homero.

¹⁷ Poliziano, humanista de cultura universal, ao mesmo tempo filólogo, jurista, historiador, filósofo e poeta, versado em grego e latim, personagem de primeiro plano da cultura italiana, representa o tipo consumado do erudito renascentista (MICHAUD, 2013, p. 75).

Figura 10 – *O nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli



Fonte: Portal História das Artes¹⁸.

Na análise desta obra, Warburg lança seu olhar na busca das “fórmulas do patético” (*Pathosformel*) para identificar nelas as “fórmulas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada, ao estilo renascentista, que se esforça em representar a vida em movimento” (GINZBURG, 1989, p. 44).

Warburg, ao comparar a obra de Botticelli com os textos poéticos, percebe que a imagem da Vênus não surge como uma entidade estável, mas como se parecesse nascer de um jogo de forças contraditórias que se encontram no limite externo do que envolve o corpo.

Esse movimento é descrito como uma dissociação ativa entre os contornos flutuantes da figura e sua massa, que parece dissolver-se nas extremidades, tal como uma dança introduz a desordem na simetria e rompe o equilíbrio comedido da postura estática pelos intensos detalhes encontrados dos textos – o canto homérico a Afrodite e o poema de Poliziano *La Giostra*.

Logo, o que sobrevive e renasce da Antiguidade Clássica em Botticelli “é uma animação – gestos, drapeados, cabeleiras – da qual é preciso imaginar o poder da inscrição ou ‘cunhagem’ na matéria do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 205).

Neste sentido, Warburg (apud MICHAUD, 2013, p. 77), ao analisar o artista do Renascimento, afirma que “se ele se volta para a Antiguidade a ponto de se identificar com ela, não é para encontrar ali um repertório de imagens, mas para injetar nela as fórmulas expressivas que representarão a vida”, ou seja, a sobrevivência de suas tensões, de sua fórmula patética.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-nascimento-de-venus-sandro-botticelli>>. Acesso em: 8 mar. 2019.

O canto homérico a Afrodite descreve:

Decantar-te-ei, Afrodite, casta e formosa,
 Coroada com guirlanda de ouro, que domina os pináculos de Chipre,
 Ilha banhada pelo mar, para onde o sopro crescente de Zéfiro
 A levou na onda do murmurante mar, envolta em espuma branca;
 E as Horas com diademas de ouro a receberam com alegria
 E a vestiram com roupas divinas e lhe deitaram na santa testa
 A guirlanda mestriosamente tecida em ouro e então adornaram
 Suas orelhas com preciosas joias floridas de bronze e ouro enaltecido.
 Mas seu pescoço encantador e seu seio alvejante adornaram
 Com um cordão de joias áureas que as próprias Horas,
 Coroadas com ouro, engenharam com artifício quando foram
 Para a dança graciosa dos deuses e ao palácio paternal (HOMERO apud WARBURG,
 2013, p. 8).

Já o poema *La Giostra* diz:

[99] No tempestuoso mar Egeu vê-se acolhido
 O membro genital no ventre de Tétis
 Que, sob os diversos giros dos planetas,
 Vaga pelas ondas envolto em espuma branca.
 Nascida ali, com graça e alegria,
 Uma donzela com rosto não humano,
 Avança – e o céu se deleita –
 Sobre uma concha guiada pelos ventos.

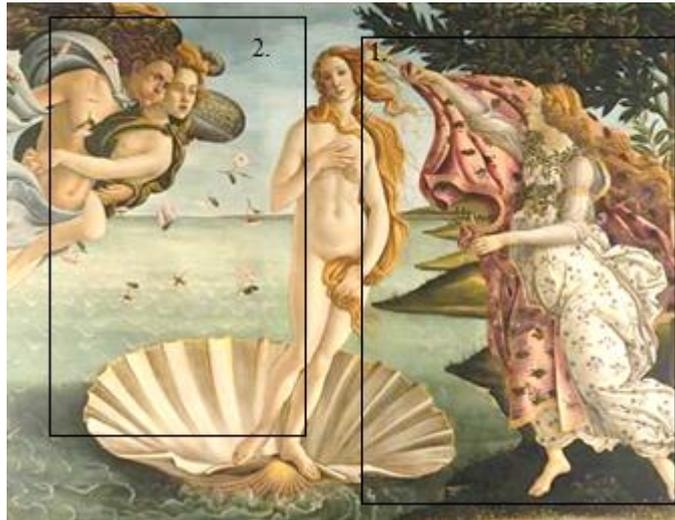
[100] Chamar-se-iam reais o mar e a espuma,
 Reais a concha e o sopro do vento;
 E o brilho dos olhos divinos
 E o céu e os elementos a envolvem com seus risos.
 Dançam as Horas brancas na areia
 E o vento encrespa seus cabelos;
 Seu rosto não é igual nem é distinto
 Como costuma ser quando se trata de irmãs (POLIZIANO apud WARBURG, 2013,
 p. 7)

De acordo aos elementos estruturais que Warburg estabeleceu para investigar os afetos que as relacionam, ele buscou identificar “as proposições em que se manifesta a personalidade de Poliziano e sua retomada do poema de Homero, ele observa que todas modificam a economia das figuras em repouso, entregando-as aos efeitos de uma força externa e sublinhando a realidade delas” (MICHAUD, 2013, p. 76).

Na análise comparativa entre o poema de Poliziano, o canto de Homero e a obra de Sandro Botticelli, Warburg percebeu nelas a *Pathosformel* se movendo e atravessando essas obras. Para Warburg, Poliziano havia tido contato com o canto de Homero e conseqüentemente Botticelli se inspirou nesses escritos para elaborar sua obra. Vejamos nos seguintes exemplos:

1. “E as Horas com diademas de ouro a receberam com alegria/ E a vestiram com roupas divinas e lhe deitaram na santa testa” (Trecho do canto de Homero).
2. “O membro genital no ventre de Tétis [...] Uma donzela com rosto não humano, / Avança – e o céu se deleita –/ Sobre uma concha guiada pelos ventos” (Trecho do poema *La Giostra*).

Figura 11 O movimento sintomático na obra de Botticelli e no texto de Homero e Poliziano



A partir da análise comparativa entre os textos acima e a imagem é que a noção de *Pathosformel* é elaborada por Warburg para explicar essa intensidade coreográfica que atravessava toda pintura renascentista e os textos, na busca de identificar a sobrevivência da *Pathosformel* da Antiguidade Clássica no período do Renascimento, fazendo-lhe perceber que a história da arte é território amplo e aberto, podendo as imagens surgirem e ressurgirem como um sintoma.

No entanto, só é possível ao seu observador essa constatação sintomática a partir do momento em que sua memória lhe remeter como um movimento errático que se repete nas imagens e/ou nos textos.

3.3 MEMÓRIA: ONDE A *PATHOSFORMEL* SOBREVIVE

Com base nessa concepção sintomática com a qual se percebe a sobrevivência nas imagens da *Pathosformel*, Warburg se propõe a elaborar seu projeto necessitando coletar diversas imagens para a sua montagem, e elabora sua obra Atlas Mnemosyne (1924-1929), o qual é formado por uma coleção de imagens, textos escritos, gravuras, fotografias, entre outros materiais visíveis, com os quais “[...] pretende justamente ilustrar esse processo que poderia ser definido como a tentativa de incorporar interiormente valores expressivos que existiam antes da finalidade de representar a vida em movimento” (WARBURG, 2009, p. 126).

Assim, Warburg dedicou o fim de sua vida a expor os quadros que, segundo Didi-Huberman (2013a, p. 388), representavam as imagens em séries, a série das séries, não se tratando de recapitular uma obra, com o sentido de concluí-la, mas de desdobrá-la em todos os sentidos, a fim de descobrir suas possibilidades ainda não percebidas.

Para tanto, o Atlas se apresentava, segundo Didi-Huberman (2013a, p. 387), como uma ferramenta destinada a manter as intricações nas imagens ao percebê-las em ação na “história” das imagens, permitindo comparar com uma só olhada, numa mesma prancha, não duas, porém dez, vinte ou trinta imagens.

O Atlas Mnemosyne se destaca nos estudos warburguianos por ser a personificação clássica da memória. Não reduz nada, não resume nada – ao contrário, é campo aberto onde as imagens podem mover-se. Neste sentido, “a memória não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois polos-limites da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Ou, melhor, ela utiliza a herança indestrutível das impressões fóbricas em modo mnêmico” (WARBURG, 2009, p. 125).

De acordo com estes pressupostos, percebemos a memória como o campo onde essa dualidade da fórmula de *páthos* ocorre, ou seja, por meio dela não é possível contemplar uma imagem observando somente a sua forma, porém aquilo que nela nos afeta, e que conseqüentemente será responsável para a condução de nossas ações ao sermos expostos às suas representações imagéticas.

Assim, a memória pode ser concebida não como uma propriedade da consciência, mas, segundo Agamben (2009a, p. 136), como a qualidade que distingue a matéria vivente da inorgânica, sendo a capacidade de reagir a um evento durante certo tempo; ou melhor, é uma forma de conservação e de transmissão de energia, na qual

[...] cada evento que age sobre a matéria vivente deixa nela um vestígio [...]. A energia potencial conservada nesse engrama pode ser reativada e descarregada em certas condições. Podemos dizer então que o organismo age de uma certa maneira porque ele “se lembra” do evento precedente (AGAMBEN, 2009a, p. 136).

Logo, Warburg, ao identificar na memória o ponto que resgata e transmite essa energia potencial ou, como ele a denomina, *Pathosformel*, elabora seu Atlas analisando as imagens a fim de identificar nelas essa energia potencial que nos afeta. A partir dessa concepção sintomática é que nos será possível investigar sobre esse sintoma¹⁹ da *Pathosformel* que transpassa os traços das imagens e que é continuamente reativado por nossa memória.

3.4 IMAGENS: MAIS QUE UM SABER, SINTOMAS

Dado que na perspectiva warburguiana as imagens são mais que fórmulas estáticas, são sintomas, e nesse sentido formam uma oposição ao *logos*, por afetarem e não terem quanto objetivo estabelecer um saber, este subtópico se propõe exemplificar esse elemento patológico presente nas imagens e que ao ser percebido sobrevivendo em diferentes contextos pode desconstruir saberes, afetar sentidos e provocar experiências.

Corroborando o estudo de Warburg sobre a *Pathosformel*, encontramos em Didi-Huberman o conceito de *trecho*, que, segundo o autor, é o elemento que na imagem “delimita menos um objeto do que produz uma potencialidade: algo se passa, delira no espaço da representação e resiste a ‘se incluir’ no quadro, porque provoca detonação ou intrusão” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 343).

Neste sentido, percebemos o *trecho* como o elemento intruso, dissociado do caráter instrutivo, da hermenêutica. “Por sua essencial capacidade de intrusão, ele insiste no quadro; mas insiste igualmente por ser um acidente que se repete, que passa de um quadro a outro, paradigmaticamente enquanto perturbação, enquanto sintoma²⁰” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 340).

¹⁹ “A lo que apunta la corporeidad paradójica de las Pathosformeln no es a otra cosa que a la corporeidad del síntoma” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 248).

²⁰ “É um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas parcialmente, contraditoriamente de modo que o sentido advenha apenas como enigma [...], não como um conjunto estável de significações” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 334).

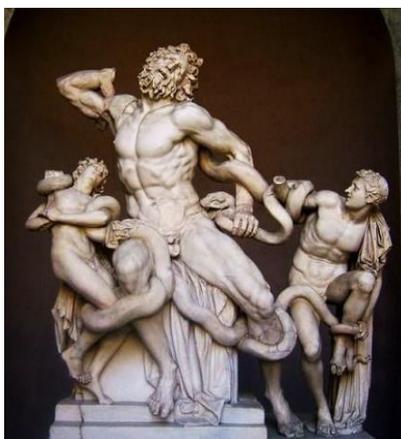
Dadas estas afirmativas, vemos que o *trecho* enquanto sintoma não tem quanto finalidade explicar, mas afetar. Em outras palavras o *trecho* pode ser “definido como aquela parte da imagem que interrompe ostensivamente, aqui e ali, como uma crise ou um sintoma, a continuidade do sistema representativo do quadro” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 341).

Ainda estamos sob a égide da metodologia de Warburg, uma vez que as imagens estão sendo vistas pelas suas sintomatologias, irrestritas a um saber, ilegíveis aos olhos, e a um lugar determinado. Sendo para Warburg essas características que tornam as imagens livres e em movimento.

Esse movimento devendo ser visto “como saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 24).

Podemos exemplificar o sintoma sendo representado no complexo movimento serpeante nas figuras de *Laocoonte e seus filhos*, do século III, e da fotografia do índio *hopi* durante o ritual da serpente de 1924, analisados por Warburg, as quais demonstram essa sobrevivência sintomática, identificada pelo historiador.

Figura 12 – *Laocoonte e seus filhos*



Fonte: Didi-Huberman (2013a, p. 194).

Nesta imagem se apresenta Laocoonte e seus filhos, datada aproximadamente entre o período que engloba os anos 300 a 100 a.C., século IV a.C., o qual é considerado Período Helenístico, “no qual as esculturas começaram a apresentar maior naturalismo, com traços mais marcantes como a da dor e o do desespero” (MEDEIROS, 2008, p. 12).

Na imagem os personagens demonstram estar agonizando de dor por estarem sendo envolvidos pela força da serpente. Podemos ver essa dor sendo expressada no rosto de

Laocoonte pela sua testa franzida, sua boca meio aberta, os seus traços dos músculos de seus braços e os seus gestos corporais demonstram a força que está fazendo para tentar retirar as serpentes e se libertar.

Figura 13 – Índio *hopi* durante o ritual da serpente



Fonte: Didi-Huberman (2013a, p. 195).

Nesta imagem é possível ver um índio pertencente à etnia *hopi*. Essa imagem foi capturada por Warburg no período em que esteve no Novo México para realizar sua pesquisa de campo. Nisso convive com os índios, que lhe apresentaram seus costumes e crenças. Neste caso o índio está usando pele de cobra e leva na boca uma cobra para demonstrar sua força diante de sua comunidade.

Em ambas as imagens se percebe o enigma sintomático sobrevivendo na luta e na dor, na metamorfose do animal com o homem quando, ao tentar se defender e se livrar, o homem e a serpente se tornam um só no emaranhado de pele em que se encontra com seu adversário, sendo assim possível constatar a sobrevivência de sua fórmula patética.

De acordo com os estudos warburgianos não há como dissociar das imagens as fórmulas de *páthos* que as constituem, elas “são os sintomas visíveis – corporais, gestuais, apresentados, figurados – de um tempo psíquico irreduzível à simples trama de peripécias, sentimentais ou individuais” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 249).

3.5 DETALHES DA IMAGEM: LUGAR QUE LHE CONFERE SIGNIFICÂNCIAS

Contrariamente à desterritorialização das imagens e ao que Warburg propõe ao analisarmos uma imagem, Didi-Huberman nos apresenta o *detalhe*, que, segundo ele, é o meio que a contemporaneidade encontrou para limitar e dar lugar às imagens.

O *detalhe* nesse sentido se define como sendo na imagem “o fator que exalta o visível, o legível da imagem, e que, ao ser representado em um símbolo, constitui um objeto da realidade, ou seja, é a representação de fragmentos de saberes” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 298).

Neste sentido, pode ser entendido como aquilo que ao ser visto na imagem deve ser constituído de uma utilidade e que tenha quanto finalidade contribuir para ampliar os conhecimentos.

Figura 14 – *A rendeira*, de Johannes Vermeer



Fonte: Portal Arte e Artistas²¹.

Para que possamos analisar essa imagem a fim de identificarmos nela suas significâncias será necessário que a fragmentemos até que seus *detalhes* sejam expostos (Figura 14).

²¹ Disponível em: <<https://arteeartistas.com.br/rendeira-johannes-vermeer>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

Figura 15 – *A rendeira* (detalhe)



Fonte: Didi-Huberman (2013b, p. 324).

Nesse fragmento em que se destaca o *detalhe*, ele está ligado ao ato do traço, o qual Didi-Huberman (2013b, p. 323) caracteriza como sendo um ato de constituição, de decisão gráfica, da distinção, do reconhecimento mimético. Portanto, da significação. Podendo ajudar a contar uma história, descrever um objeto.

Devido a estas operações fragmentárias Didi-Huberman (2013b, p. 323) afirma que o *detalhe* faz com que imagens como a da Figura 14 sejam geralmente reduzidas e percebidas por operações do traço – fios, agulhas –, tornando-as signos e conseqüentemente seus signos se tornam ícones.

Esses fragmentos podem ser entendidos como aquilo que se permite compreender e reconhecer pelo olhar, como nas imagens dos líderes e governantes do período bizantino, nas quais o que deveria saltar aos olhos era o *detalhe*, ou seja, o modelo que eles propagavam entre seus fiéis, para que fossem seguidos e respeitados.

Bem como ocorre nas instituições de ensino. O que elas propõem quanto conhecimento são *detalhes*, ou seja, fragmentos de saberes os quais são pré-selecionados e firmados em seus currículos, caracterizados como essenciais para a aprendizagem dos alunos, ou como abordado no período bizantino, como uma maneira de conduzir e limitar o conhecimento do ser.

Devendo ser considerado que essa fragmentação acontece por um ato de violência, posto que para se detalhar algo é necessário “fazer em pedaços a arte, a fim de entrar na sua intimidade epistêmica” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 298), isso por se acreditar que a imagem possui essencialmente um determinado saber, bem como uma técnica e uma finalidade.

Portanto, sendo o atributo do *detalhe* o saber, conseqüentemente o relacionaremos a um “reconhecimento mimético, portanto da significação a fim de lhe garantir um lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 323).

O *detalhe* é apresentado justamente para demonstrar sobre o que o método warburgiano é contra, mas que também constituem as imagens. Contudo, para ele é incoerente impor à imagem um determinado lugar, uma *episteme*. Para Warburg as imagens são constituídas por potências que as anacronizam, como será apresentado no próximo capítulo.

As imagens devem ser percebidas e sustentadas pelo campo do sensível e não pelo signo, ou seja, não mais restrita à economia, mas ao regime estético, o qual “identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica de temas, gêneros e [...] destrói todo o critério pragmático dessa singularidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 34).

4 SOBREVIVÊNCIA IMAGÉTICA: UMA POTÊNCIA ANACRONIZANTE

Neste capítulo apresentaremos uma discussão sobre metodologia warburgiana, a qual adotamos como fonte de análise imagética. Assim, poder estabelecer uma análise comparativa das imagens coletadas na EMEB Faustina da Luz Patrício em 2018 com as do período bizantino (séculos VIII e IX) a fim de identificar a potência imagética ressurgindo nas imagens da contemporaneidade (século XXI).

Para realizarmos essa pesquisa e a análise comparativa das imagens coletadas durante esse processo, necessitamos adotar alguns procedimentos metodológicos científicos que nos direcionassem, tais como: pesquisa bibliográfica, documental e de campo que proporcionaram o levantamento de dados por meio de leitura teórica, observação e entrevista informal.

Dados procedimentos metodológicos caracterizam nossa pesquisa como sendo de abordagem qualitativa, visto que esse tipo de trabalho científico

[...] busca uma descrição do fenômeno estudado, está interessado nas histórias dos eventos e nas suas interdependências. [...] De modo que somente é possível generalizar os resultados na dependência da similaridade entre os achados pesquisados e a situação de comparação (RAUEN, 2015, p. 532).

Neste sentido o que buscamos com essa pesquisa qualitativa, além de “compreender um fenômeno em seu sentido mais intenso, em vez de produz inferências que possam levar à constituição de leis gerais ou a extrapolações que permitam fazer previsões válidas sobre a realidade futura” (APOLINÁRIO apud RAUEN, 2015 p. 531), é alcançarmos nosso objetivo e identificar nas imagens a *Pathosformel* que nessas sobrevive.

4.1 A METODOLOGIA WARBURGUIANA

Segundo Agamben (2009b, p. 132), a essência do ensino e do método warburgiano é identificada

como a recusa do método estilístico-formal que domina a história da arte no final do século XIX e como deslocamento do ponto central de investigação: da história dos estilos e da valorização estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte tais como resultam do estudo de fontes literárias e do exame da tradição cultural (AGAMBEN, 2009b, p. 132).

Isso ocorre, devido ao fato de que o método warburguiano foca no sintomático ou, como ele mesmo caracteriza, na *Pathosformel* das imagens, a qual é a negação em delimitar as imagens e excluir delas as oposições superestimadas das dualidades que as constituem como a forma/ conteúdo ou a história dos estilos/ história da cultura.

O método warburguiano busca identificar aquilo que nas imagens provoca tensão, e que se volta para a superação dos limites da própria história da arte. Tal atitude lhe fez perceber nas

[...] formas ondulantes y serpentinadas de las ninfas paganas en movimiento, extraídas de los relieves, de las medallas y de las éfrasis antiguas e instaladas en las obras de pintura y de la escultura moderna por los artistas del Renacimiento, se anudaban también lejanamente con el ritual hopi de la serpiente, recuperando aquella vivencia primitiva del terror, de la domesticación y de la posesión mágicas de las fuerzas hostiles de la naturaleza (BURUCÚA, 2003, p. 29).

A este respeito Gombrich (1986, apud BURUCÚA, 2003, p. 29) afirma que o que o método warburguiano aspirava encontrar era justamente essa sucessão sintomática se movimentando nas imagens até conseguir completar o seu propósito de construir um espectro contínuo, irizado e exaustivo de representações no qual a imagem secular se reproduzisse na memória.

Dessa maneira a aplicação do método warburguiano para análise das imagens se destaca pela importância em se perceber o papel da imagem não como sendo um objeto passivo a ser contextualizado numa cultura a partir de uma relação estática. Ao contrário,

o que motiva Warburg e o torna importante para a história da arte, sobretudo hoje, é que, para ele, compreender a arte demanda transitar seja na dimensão histórica, a partir do conceito de *Pathosformel*, seja na dimensão da cultura, extrapolando, assim, os limites da história da arte tal como a concebemos classicamente (BARTHOLOMEU, 2009, p. 118).

Em concordância ao exposto podemos confirmar que o método warburguiano contribui para que seja possível analisar as imagens na perspectiva de percebê-las em movimento, deslocando-se umas entre outras, fazendo-as ressurgir pela sobrevivência da sua *Pathosformel*. Essa concepção warburguiana nos remeterá não somente à renascença do traço das imagens, mas, e principalmente, a sua potencialidade.

Ao estarmos diante de uma imagem a ser contemplada, o método de Warburg nos afirma que ela não nos remeterá a um futuro, mas a um passado e aos momentos sintomáticos que ela faz ressurgir ao serem despertados por nossa memória. Esse anacronismo imagético de Warburg é conhecido pela “utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas” (GINZBURG, 1989, p. 42), as quais lhes permitiram vaguear e encontrar entre as imagens de diferentes contextos históricos a sobrevivência da *Pathosformel*.

Warburg creía que las formas artísticas objetivaban tales exteriorizaciones, que las condensaban en mecanismos sensibles – los *Pathosformeln* – aptos para evocar, en un discurrir opuesto al del procedimiento habitual de la memoria, los engramas originales, y suscitar con ello el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad (BURUCÚA, 2003, p. 29).²²

Neste sentido percebemos que o método de Warburg apresentado busca identificar nas imagens – que nos cercam ou mesmo que já existiram – aquilo que por meio de nossa memória sobrevive e nos afeta, seja por meio de gestos, objetos culturais, ícones ou outros elementos.

De acordo a essa potencialidade imagética, Burucúa (2003) exemplifica a aplicação do método warburguiano para a identificação do sintomático na obra de Durero de 1513 d.C., século XIV, a fim de reconhecer o ressurgimento das características patéticas do trecho da carta que São Paulo enviou aos Efésios entre os anos 55 e 57 d.C., século I.

Vistam a armadura de Deus para poderem resistir às manobras do Diabo.
A nossa luta, de fato, não é contra homens de carne e osso, mas contra os principados e as autoridades, contra os dominadores deste mundo de trevas, contra os espíritos do mal, que habitam as regiões celestes.
Por isso, vistam a armadura de Deus para que, no dia mau, vocês possam resistir e permanecer firmes, superando todas as provas. Estejam, portanto, bem firmes: cingidos com o cinturão da verdade, vestidos com a couraça da justiça, os pés calçados com o zelo para propagar o evangelho da paz; tenham sempre na mão o escudo da fé, e assim poderão apagar as flechas inflamadas do Maligno.
Coloquem o capacete da salvação e peguem a espada do Espírito, que é a Palavra de Deus (EFÉSIOS 6: 11-17).

²² “Warburg acreditava que as formas artísticas objetivavam tais exterioridades e que as transformavam em mecanismos sensíveis – as *Pathosformeln* – aptos para invocar, num percurso contrário ao procedimento habitual feito pela memória, os engramas originais, e suscitar as lembranças das experiências primárias da humanidade” (Tradução da autora).

Figura 16 – *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, de Durero Alberto – 1513



Fonte: Arte e História²³.

Na figura acima podemos perceber por meio da comparação que Durero se utiliza de alguns elementos anteriormente mencionados na Carta de São Paulo para compor sua pintura, como o cavaleiro representando o cristão que, ao ser oposto ao mundo hostil, deve estar preparado com a armadura, a espada e o capacete.

Outros elementos que cercam o soldado como se fossem seus adversários, mas que pela sua expressão facial, ele não parece vê-los, o que remete ao versículo 12, posto que não parecem ser reais, mas que representam a Morte a cavalo e o Diabo. Podemos perceber que Durero realizou uma imagem perfeita do soldado de Cristo, descrito na carta de São Paulo, com um aspecto monumental, equilibrado e cheio de harmonia.

Neste sentido Burucúa (2003, p. 38) afirma que o trabalho de Durero é warburguiano em vários aspectos, como nas tensões não resolvidas entre o horizonte antigo e medieval tradicional, no qual se percebe de um lado o sentido heroico e dinâmico da existência mundana na exaltação do herói, e do outro o guardião dos valores morais que leva consigo o risco sombrio do desespero.

É nesse aspecto anacrônico que percebemos claramente o método warburguiano se direcionando não na descoberta de um determinado elemento ou de querer direcionar as imagens a um lugar. Para quem se utiliza deste método é necessário que seu ponto de partida seja um lugar anterior ao momento em que a imagem se encontra, ela deve partir da memória para que então seja reconhecida como algo que foi resgatado pela sua *Pathosformel*.

Esse movimento de ressurgimento que as imagens analisadas à luz do método warburguiano devem ser vistas como anacrônicas, elas não possuem um lugar fixo, são como

²³ Disponível em: <<https://www.artehistoria.com/es/obra/el-caballero-la-muerte-y-el-diablo>>. Acesso: 1 out. 2019.

fantasmas que surgem e ressurgem em distintas imagens, contextos, estão livres e ficam vagando prontas para serem capturadas, resgatadas por nossa memória ao sermos afetados por elas.

A este pensamento Burucúa (2003, p. 131) nos afirma que a percepção desse elemento sintomático, a *Pathosformel*, só nos será possível pelo entendimento do paradoxo que constitui a vida humana como algo que é ininterrupto e algumas vezes cíclico, ao mesmo tempo sempre novo, único e irrepetível.

Uma vez exposta às imagens, a memória guardará aquilo que nelas nos afetou e, mesmo que sejam perseguidas e limitadas, as imagens não deixarão de sobreviver, pois são potências anacronizantes. Isso quer dizer que não é a matéria que as potencializa, mas o que sobre a matéria é sintomático e nos afeta, nos perturba. Assim, mesmo que não estejam diante de nossos olhos, elas seguirão nos afetando.

5 A SOBREVIVÊNCIA DO DISPOSITIVO REPRESENTATIVO DO PERÍODO BIZANTINO NA CONTEMPORANEIDADE: ANÁLISE DAS IMAGENS COLETADAS NA EMEB FAUSTINA DA LUZ PATRÍCIO EM 2018

Como visto, a perspectiva warburgiana defende que as imagens não são estáticas, o que as permite vagar e atravessar imagens de diferentes contextos históricos, sobrevivendo em nossas memórias pela *Pathosformel* que as constitui.

É com base nos teóricos apresentados e nos pressupostos warburgianos que adotamos e aplicamos a sua metodologia durante o processo de análise imagética, que tem como proposta estabelecer entre as imagens coletadas na EMEB Faustina da Luz Patrício (2018) uma comparação com as do período bizantino, a fim de encontrar a sobrevivência do dispositivo representativo bizantino, especificamente a do iconoclasmo (séculos VIII e IX), nas imagens da contemporaneidade da escola.

A análise comparativa se dará em dois momentos específicos que marcaram o período bizantino e que vemos ressurgir na contemporaneidade:

1. **As imagens como representação de um modelo: *Detalhes do período bizantino no século XXI*:** nesta etapa será realizada uma análise comparativa entre as imagens expostas na escola em 2018 e as do período bizantino, a fim de identificar nelas, além dos traços imagéticos, o discurso econômico que propagava o modelo, percebendo assim as sobrevivências da economia divina do período bizantino na contemporaneidade. Além das imagens coletadas durante as atividades acima mencionadas, foram analisadas paralelamente, imagens elaboradas em outra atividade de língua espanhola e as que, aleatoriamente, foram entregues durante esse período de pesquisa, como recordação.
2. **A perseguição do artifício imagético da economia divina: uma potência icônica:** nesta etapa a comparação será feita a partir das imagens sagradas, que são proibidas na escola, tal como ocorreu com as imagens sacras do período bizantino, que primeiramente foram utilizadas para garantir um poder, sendo posteriormente perseguidas, destruídas, proibido o seu culto, mas quando de interesse dos líderes político-religiosos estes se utilizam para manter a sua autonomia na gestão das pessoas.

De acordo com a descrição acima dividiu-se a análise imagética em dois subcapítulos.

5.1 AS IMAGENS COMO REPRESENTAÇÃO DE UM MODELO: *DETALHES DO PERÍODO BIZANTINO NO SÉCULO XXI*

Na EMEB Faustina da Luz Patrício, no ano de 2018, foram realizadas muitas atividades extraclasse pelos diversos professores. Dentre elas analisamos duas atividades de representação imagética que foram produzidas por dois grupos de alunos e suas respectivas professoras.

5.1.1 Primeira atividade: **Diversidade (Alunos do 4.º ano)**

De acordo com as habilidades estabelecidas pela BNCC, para o componente curricular “Arte”, espera-se, entre outras habilidades, que os alunos, como os do 4.º ano, os quais serão analisados, devem ao final “identificar e apreciar formas distintas das artes visuais tradicionais e contemporâneas, cultivando a percepção, o imaginário, a capacidade de simbolizar e o repertório imagético” (BRASIL, 2001, p. 201).

Nesse sentido a professora de Arte, dentro do seu plano de ensino, propôs como atividade desenvolver com os alunos do 4.º ano um painel como resultado das discussões acerca da temática a ser abordada, “a diversidade”.

A professora relatou que para chegar ao resultado esperado primeiramente apresentou o tema da diversidade humana levando para a sala de aula e expondo aos alunos imagens de pessoas com diferentes corpos, raças, contextos sociais, estereótipos.

Ao expor essas imagens a professora percebeu que havia sido despertada nos alunos uma curiosidade. Ela então abriu um espaço para que pudessem discutir e questionar sobre essas diversidades: “Era possível se perceber nessas imagens? Essas imagens remetem a um modelo

de pessoas?”, o que possibilitou a cada aluno refletir e perceber como eles se reconheciam nas imagens apresentadas na sala.

Assim, após debate, no qual os alunos puderam expor suas opiniões sobre essa diversidade, e as ações que deveriam tomar a respeito da aceitação de si e do outro em seu ciclo social, os alunos deveriam representar sujeitos que caracterizassem essa diversidade.

Desse modo a atividade possibilitaria aos alunos adquirir mais uma das habilidades propostas, a de “experimentar a criação em artes visuais de modo individual, coletivo e colaborativo, explorando diferentes espaços da escola e da comunidade” (BRASIL, 2017, p. 201).

Então, a professora instruiu os alunos para que fizessem suas representações livremente, ou seja, sem a sua influência nas escolhas de seus modelos de pessoas. Assim os alunos poderiam representar qualquer tipo de pessoa, podendo ser de seu convívio ou não, até mesmo personagens de desenhos animados, os quais, para eles, representassem força e habilidades especiais.

No fim da atividade a professora preparou os moldes no mural da escola para que as representações imagéticas da diversidade, logo que fossem recolhidas, pudessem ser dispostas e coladas em lugares previamente determinados e expostas à comunidade escolar conforme a Figura 16.

Figura 17 – Diversidade – Desenho elaborado pelos alunos do 4.º ano



Fonte: A autora.

Ao contemplarmos essa imagem nos é necessário ultrapassar a visão que analisa o traço infantil, as cores que foram utilizadas, para que então possamos chegar ao que realmente nos interessa: na maneira como o imaginário das crianças tentou representar essas imagens.

Podemos perceber que elaboraram seus personagens de forma individualizada, eretos, alinhados, com olhos e bocas destacadas como se estivessem lançando seu olhar e seus gestos expressivos, conferindo-lhes uma posição de modelo diante dos que lhe observam.

Além de observarmos a forma como estão posicionados os personagens, vale ressaltar os tipos de personagens que foram elaborados, os quais, para os alunos, caracterizam a temática da “diversidade”.

Neste sentido, primeiramente analisaremos e descreveremos os personagens da esquerda para a direita observando os traços desses artistas infantis e posteriormente comparando-os com as imagens do período bizantino.

Quadro 1 - Atividade Diversidade 4º ano- Análise das imagens

 <p>1ª</p>	<p>Nessa imagem a menina está usando um vestido rosa, com adereço no cabelo da mesma cor, a qual parece não demonstrar uma expressão em sua face, mas destaca sua postura e cabeça ereta, os seus olhos bem abertos e uma boca pequena e fechada, suas mãos estão para trás e as pernas, muito juntas.</p>
 <p>2ª</p> <p>6ª</p>	<p>Na segunda e na sexta imagem observamos dois personagens de desenhos. Perceber como os alunos puderam vaguear por outros campos das imagens, não se restringindo somente ao imaginário das figuras humanas, mas também à busca de um personagem fictício, forte, seguro e pronto ao serviço, oportunizando aos alunos inserir em seu meio social um herói.</p>
 <p>3ª</p>	<p>Na terceira imagem vemos um menino com pernas extremamente finas e compridas, chamando a atenção por serem desproporcionais ao restante do corpo. Tem o rosto redondo, e olhos grandes e expressivamente bem abertos. Está vestindo um uniforme de jogador de futebol, e destacamos a numeração nos seus shorts</p>

	<p>“10”, que muitas vezes no Brasil quem usa é considerado o melhor jogador, como Pelé, Kaká, Neymar, entre outros.</p>
 <p>4ª</p>	<p>Na quarta imagem vemos outro menino sendo apresentado de uma forma mais despojada, o destaque das linhas do abdômen e desnudo um corpo modelar. Sua feição expressa um sorriso muito aberto com dentes grandes, como alguém que está extremamente satisfeito. Contudo, seus braços são desregulares, um mais forte que o outro, seus cabelos como uma coroa pontuda.</p>
 <p>5ª</p>	<p>Na quinta imagem nos é apresentada uma mulher vaidosa. Essa característica é identificada pelo batom e pelo penteado muito bem alinhado, moderna com roupas despojadas (camiseta desbotada e uma calça parecida com um moleton). Nos pés um par de tênis, na mão esquerda uma bengala, e óculos escuros. Representa pessoas com alguma limitação física, neste caso a falta de visão.</p>
 <p>7ª</p>	<p>Na sétima imagem somos apresentados a uma figura feminina que rompe com o estereótipo da primeira imagem. Em lugar de muita vestimenta e da mesma cor, vemos uma menina negra de biquíni, de cabelos loiros e com adereços na cabeça, com grandes olhos claros.</p>
 <p>8ª</p>	<p>Na última imagem aparece um menino bem alegre com os olhos bem abertos, com a boca expondo seus dentes e mãos na cintura. Sua veste também expressa cores fortes que o destacam, como o laranja na camisa e o verde nas meias.</p>

Fonte: A autora.

Em todos os personagens se destaca a presença de alguns elementos que mais nos chamam a atenção: os rostos, os quais estão todos dispostos de frente, o que demonstra estarem

olhando os seus espectadores; as suas posturas, todos de pé e eretos, suas cabeças também de frente, olhos bem abertos.

Outro fator que se destaca é a disposição e a organização das molduras para receber as imagens e serem expostas no mural da escola. Percebemos a necessidade de identificar e definir os seus lugares nas molduras. Nos chamam a atenção as cores: rosa específica para as imagens femininas, distribuindo as imagens como pertencentes a um lugar, a um molde.

5.1.2 Segunda atividade: Como eu me vejo – alunos do 1.º ano

A segunda atividade a ser analisada foi realizada pela professora regente do 1.º ano do ensino fundamental I, com seu grupo de vinte e cinco alunos com idade entre seis e sete anos, intitulada “Como eu me vejo”.

A professora ressaltou que a atividade, para ser realizada, constava em seu planejamento bimestral, o que lhe garante a execução e o auxílio da equipe pedagógica na aquisição e separação dos materiais necessários.

Como esta professora é a regente da classe, ela destacou ser a principal responsável pela alfabetização dos alunos nessa etapa escolar, e que ministra, além das aulas de Língua Portuguesa, Matemática, Ciências Naturais, História e Geografia, outras disciplinas estabelecidas pela BNCC.

A atividade planejada pela professora partiu de um projeto da disciplina de Língua Portuguesa, tendo quanto objetivo fazer com que os alunos se localizassem no tempo, e percebessem nessa cronologia a sua relação com as outras faixas etárias que já passaram, chamando-lhes a atenção para as particularidades do seu aspecto físico, mental e cognitivo em que se encontram. Além de possibilitar o reconhecimento de seus nomes, sobrenomes, apelidos, e as suas respectivas variedades.

A atividade teve algumas etapas até a conclusão e sua exposição no mural da escola, como será apresentado posteriormente. Para iniciar a atividade foi apresentada a primeira temática a ser debatida com os alunos: Identidade – Eu e meus colegas na escola. Nesta atividade a professora pôde primeiramente ouvir os alunos sobre como se viam diante dos demais colegas e assim destacar as diversas diferenças que existem num mesmo lugar, como a

sala de aula. Destacando para esse diálogo alguns aspectos como: o corte e o tipo de cabelo, a idade, a maneira de se vestir, o sexo, até chegar na variedade de nomes de cada um dos alunos.

A professora apresentou alguns nomes de celebridades artísticas que influenciam na escolha dos nomes das pessoas, bem como a escolha de nomes de pessoas queridas do círculo familiar, para que os alunos percebessem que a escolha dos nomes pessoais em alguns momentos é um gesto de homenagem. Assim os alunos puderam pesquisar a origem de seus nomes e o porquê de alguns deles se repetirem entre as pessoas que eles conheciam.

Para dar continuidade a essa temática identitária, e demonstrar de forma dinâmica a variedade de nomes, a professora adotou a letra da música “Gente tem sobrenome”, do artista Toquinho.

Todas as coisas têm nome,
 Casa, janela e jardim.
 Coisas não têm sobrenome,
 Mas a gente sim.
 Todas as flores têm nome:
 Rosa, camélia e jasmim.
 Flores não têm sobrenome,
 Mas a gente sim.
 O Jô é Soares, Caetano é Veloso,
 O Ary foi Barroso também.
 Entre os que são Jorge
 Tem um Jorge Amado
 E um outro que é o Jorge Ben.
 Quem tem apelido,
 Dedé, Zacharias, Mussum e a Fafá de Belém.
 Tem sempre um nome e depois do nome
 Tem sobrenome também.
 Todo brinquedo tem nome:
 Bola, boneca e patins.
 Brinquedos não têm sobrenome,
 Mas a gente sim.
 Coisas gostosas têm nome:
 Bolo, mingau e pudim.
 Doces não têm sobrenome,
 Mas a gente sim.
 Renato é Aragão, o que faz confusão,
 Carlitos é o Charles Chaplin.
 E tem o Vinícius, que era de Moraes,
 E o Tom brasileiro é Jobim.
 Quem tem apelido, Zico, Maguila, Xuxa,
 Pelé e He-Man.
 Tem sempre um nome e depois do nome
 Tem sobrenome também (TOQUINHO, Gente tem sobrenome).²⁴

²⁴ Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/toquinho/87252>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

Com a música, a professora pôde destacar tanto a variedade de nomes como a dos sobrenomes de cada um. Para fixar essa atividade a professora pediu que os alunos levassem suas certidões de nascimento – para que pudesse identificar o nome dos pais. A professora, enquanto os alunos apresentavam suas certidões, destacou que há algumas particularidades quanto a constar ou não nas certidões de nascimento o nome dos pais biológicos, dos pais adotivos, ou de outros que possuem a tutela da criança.

Destacou que alguns nomes se repetem entre as pessoas por ser um nome da moda ou de pessoas admiradas. Assim, ao terem esse novo conhecimento identitário, a professora destacou que a primeira finalidade dessa atividade é fazer com que os alunos se reconheçam pertencentes a uma determinada família/ grupo social.

Na sequência lhes foi dada uma ficha com perguntas sobre dados pessoais para que pudessem levar para casa e completá-la junto com seus responsáveis, e deveriam também colar uma foto sua na mesma ficha. Após terem preenchido a ficha, as respostas foram compartilhadas em sala para que todos pudessem verificar como entre os próprios alunos há também uma variedade de traços físicos.

Para poder ser realizada a segunda e última etapa, que consta da elaboração de suas próprias imagens, a professora fez a técnica do espelho para que os alunos pudessem se ver e se descrever como se viam, observar seus detalhes físicos, de vestimenta, de acessórios, e assim conseguirem se representar com mais detalhes.

A professora então lhes distribuiu uma folha para que pudessem fazer suas representações imagéticas. Ao concluírem lhes foram distribuídos pequenos pedaços de papéis coloridos para que fizessem a moldura de suas imagens. Importante destacar toda a sensibilização feita pela professora para que cada um pudesse se ver, valorizar aquilo que cada um é e poder então se representar.

Após a conclusão das representações, estas foram recolhidas e coladas no mural do pátio da escola, no espaço destinado a esta série, dentro de um outro molde ainda maior onde coubessem todas as representações.

Figura 18 – Como eu me vejo – Desenhos feitos pelos alunos do 1.º ano



Fonte: A autora.

É interessante perceber como os alunos do 1.º ano se representaram com pernas e mãos compridas, alguns sem mãos, com rostos de frente, alguns levemente sorrindo, buscando exaltar um movimento facial, alguns com olhos muito bem destacados, de frente, como se estivessem observando os seus espectadores.

Os meninos, para se destacarem em relação aos outros, acrescentaram alguns detalhes como um símbolo na mão, faixa na cintura que lhe assemelha a um super-herói. As meninas estão com os cabelos marcados pelos penteados, seguido pelos acessórios de cabelo. Apenas uma das meninas dentre todos os alunos fez somente seu busto, talvez por ter sido a parte que mais lhe chamou a atenção no espelho.

5.1.3 Resultado da análise dessas imagens

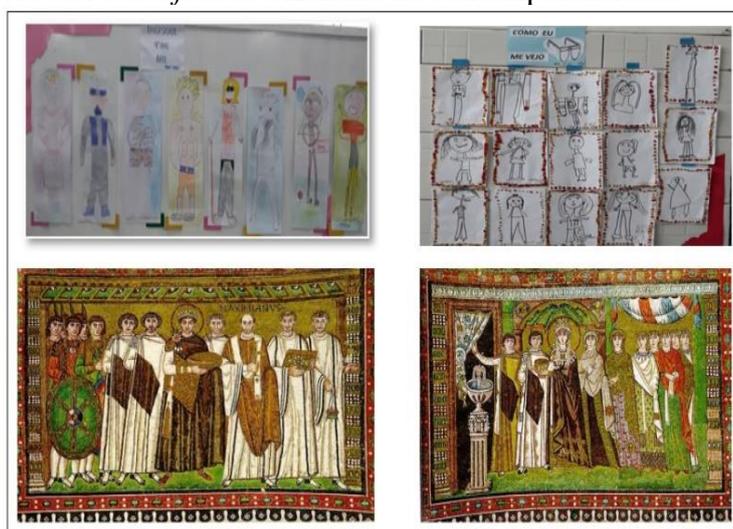
Partindo da observação dessas atividades realizadas pelas professoras do 1.º ano e do 4.º ano em diferentes momentos e com objetivos distintos, observamos que ao aplicarmos o método warburgiano para organizar as imagens coletadas na escola, colocando-as uma ao lado das outras juntamente com as imagens que preenchem as paredes das igrejas do período bizantino (Figura 18), percebemos que no inconsciente dos alunos o sintomático, ou seja, a *Pathosformel* do período bizantino sobrevive.

Essa sobrevivência patética não se dá de uma forma consciente, uma vez que os alunos, durante a realização de suas representações, não foram colocados diante de imagens bizantinas (século VI) para que fossem induzidos a fazer suas cópias.

Essa *Pathosformel*, tal como vista na análise feita por Warburg, é aquilo que está pulsando nas imagens de Laocoonte e do índio hopi, ou na Vênus e nos textos homéricos e de Políziano. Warburg diz que essa fórmula patética se move e salta aos olhos, não unicamente na sua forma, mas naquilo que entre elas pulsa de uma forma livre.

Nessa perspectiva, a sobrevivência do dispositivo representativo do período bizantino é o mesmo que pulsa nas imagens elaboradas pelos alunos da EMEB Faustina da Luz Patrício. A *Pathosformel* se revela no inconscientemente dos alunos, fazendo-lhes exaltar em suas imagens vestígios sintomáticos dos ícones bizantinos, pela representação de um modelo: nas posturas, nos olhares, nas molduras, na disposição de suas representações.

Figura 19 – Sobrevivência da *Pathosformel* bizantina na contemporaneidade



Fonte: A autora.

Neste sentido percebemos nessas representações realizadas na escola do século XXI a sobrevivência das fórmulas patéticas do período bizantino do século IV, dado que suas imagens se cruzam e se transpassam umas nas outras. Segundo Fritz (1994, p. 107), isso ocorre porque as imagens desse período bizantino não deixavam de romper as barreiras da estilização ao mostrar figuras como seres transparentes e espectrais. Estes seres eram representados para servir de modelos aos próximos governantes e para estabelecer uma relação de poder diante de seus súditos.

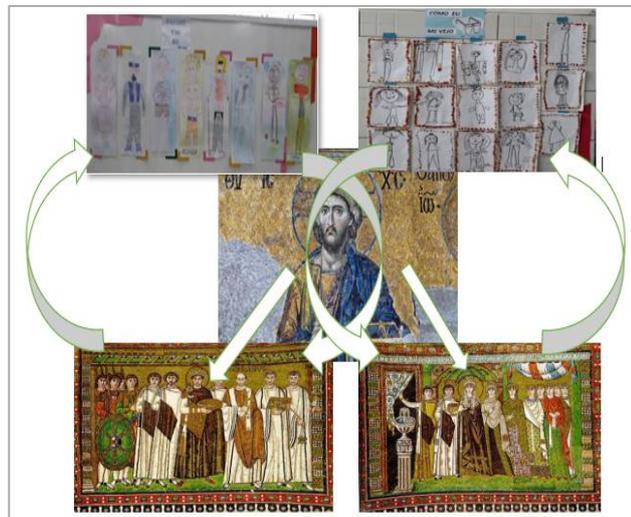
Confirmando assim o discurso imagético de poder do imperador, que se potencializava pela companhia do exército (representado pelos homens armados e com vestes coloridas), do senado e de funcionários civis (os três indivíduos togados, dois à esquerda e um à direita de Justiniano) e dos membros da Igreja cristã (demonstrado pelos personagens que carregam símbolos cristãos – a cruz, a Bíblia e o incensário).

Ao conferir às imagens um discurso de ordem e de poder, elas deveriam transmitir por meio de suas figuras, de suas cores e através dos gestos e símbolos que contivessem a proximidade desses elementos com o divino. Assim, a partir desse discurso a imagem do imperador deveria pelo olhar ser compreendida como o representante de Deus na Terra e que tinha o aval divino para governar – mas não era Deus.

Da mesma forma podemos perceber que o modelo representado pelos alunos da escola carrega em seu inconsciente a sobrevivência da *Pathosformel* das imagens do período bizantino, uma vez que as figuras dos alunos destacam um modelo, uma forma que lhes representa quanto crianças, ou seja, quanto humanos que possuem uma aproximação com o modelo do divino, tal como vimos no primeiro capítulo sobre a economia divina que apresenta Deus Trino, em que Jesus, sendo seu filho e tendo se sacrificado por nós para nos aproximarmos de Deus, constitui o modelo a ser seguido pelos homens comuns.

Podemos identificar a *Pathosformel* transpassando os dispositivos e exaltando aquilo que nelas se movimenta: o modelo. Como podemos exemplificar na figura 21 abaixo:

Figura 20 - A *Pathosformel* das imagens bizantinas nas imagens dos alunos da EMEB Faustina da Luz Patrício



Fonte: A autora, 2019.

A sobrevivência da potencialidade anacrônica da *Pathosformel* nessas imagens ocorre pela necessidade, de acordo aos pressupostos de Warburg, por se

[...] buscar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual desejam emergir na criação por sua mão (WARBURG, 2009, p. 126).

De acordo a essa afirmativa podemos perceber que a memória, ao ser reativada pelo sintomático das imagens, buscará não na atualidade o seu ponto de partida, mas capturará no passado as características necessárias para a elaboração de suas representações imagéticas.

Assim, é possível identificar na representação dos alunos tanto do 4.º quanto do 1.º ano da escola a constatação da sobrevivência do dispositivo representativo das imagens na contemporaneidade, uma vez que em ambas as representações (bizantino e contemporâneo) o dispositivo sobrevive com a mesma finalidade, de impor o seu modelo.

5.1.4 Representações que se repetem no coletivo dos alunos: anacronismo bizantino

As atividades realizadas pelas professoras com os alunos do 1º e 4º ano, analisadas anteriormente, nos foi essencial para estabelecer uma análise comparativa com as do período bizantino, e igualmente me possibilitaram quanto professora da instituição, durante esse período, perceber que esses modelos espectrais bizantinos se repetiam no inconsciente dos alunos, de diferentes séries, independente do momento em que fizessem essas representações.

Neste sentido, paralelamente as imagens selecionadas para esta pesquisa, observamos outras imagens que os alunos realizaram em uma atividade da disciplina de língua espanhola, e as que foram elaboradas de forma aleatória e me foram entregue em pedacinhos de papéis, como recordação.

Constatamos que, igualmente as que foram primeiramente analisadas por esta pesquisa, as imagens eram representadas com o mesmo formato: braços compridos, rostos de frente, olhos bem abertos e direcionados aos seus observadores. Como podemos verificar nas imagens da Figura 21, identificadas para perceber que são de séries distintas: as de número (1), (2), (3), (4) e (5) são dos alunos do 1º ano de 2018 e a (6) do 2º de 2019 do ensino fundamental; foram entregues pelos alunos como um presente, segundo seus autores, elas me representavam quanto professora,

Figura 21 Imagens anacrônicas – representações da professora (Pathosformel bizantina)



Fonte: A autora, 2019.

As imagens da figura 22, foram elaboradas como atividade de conclusão, pelos meus alunos do primeiro ano desse ano letivo (2019), de uma atividade de espanhol em que primeiramente os alunos aprenderam o vocabulário para caracterizar-se, posteriormente fizeram suas próprias representações e as apresentaram oralmente para seus colegas de sala descrevendo-se fisicamente na língua espanhola:

Figura 22 Imagens anacrônicas - atividade "Como sou" 2019 (Pathosformel bizantina).



Fonte: A autora, 2019.

É interessante perceber nas imagens elaboradas pelos alunos – sejam as que foram feitas e entregue como recordação ou as realizadas com fins educacionais – como a *pathosformel* se movimenta num constante anacronismo no inconsciente desses alunos, e que de forma surpreendente e em séries elas (re) surgem, nos contagiados por esse sintomático que desperta em nossas memórias, aquilo que transpassa essas representações, o modelo.

5.2 A PERSEGUIÇÃO DO ARTÍFICIO IMAGÉTICO DA ECONOMIA DIVINA: UMA POTÊNCIA ICÔNICA

Além das representações elaboradas pelos alunos também foi observado durante a realização da pesquisa que os ícones, como de santos, da Virgem Maria (Figura 20), crucifixos ou qualquer outro ícone que remetesse à religiosidade cristã, têm sua exposição estritamente proibida.

Sendo que a Virgem Maria (Figura 20) no Terceiro Concílio Ecumênico, realizado em Éfeso, em 431, foi proclamada a Mãe de Deus. E segundo o teólogo Natalino Ueda²⁵ essa proclamação foi necessária para que a Igreja confirmasse a doutrina de que Maria é verdadeiramente a Mãe de Deus encarnado, e não apenas da humanidade de Jesus Cristo.

Figura 23 – A virgem Maria e o Menino Jesus



Fonte: Deposit Photos.²⁶

A imagem da Virgem Maria começou a ser venerada pelos fiéis católicos de forma singular até o período do iconoclasmo, que ocorreu entre os séculos VI e VIII, sendo perseguida e proibida de ser exposta, uma vez que não era qualquer pintura de uma mãe com seu filho pequeno que poderia ser aceita como verdadeira imagem sacra ou ícone.

Na contemporaneidade essa supressão imagética nos remete a este período do iconoclasmo. Período em que os ícones cristãos eram julgados objetos vazios e que não mereciam culto. Contudo, esse discurso escondia por trás a insegurança dos líderes religiosos e políticos em perder a submissão de seus fiéis e a possível propagação de outros cultos religiosos.

²⁵ Formado em Filosofia e Teologia. É o autor do blog *Todo de Maria*, que tem como temas principais a devoção mariana e a consagração a Nossa Senhora segundo o método de São Luís Maria Grignon de Montfort.

²⁶ Disponível em: <<https://pt.depositphotos.com/29279743/stock-photo-ancient-mosaic-in-hagia-sophia.html>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

Aqueles que perseguiram os ícones também eram cristãos, e se temia que o culto aos santos, como a Virgem Maria, ganhasse mais fiéis e desestabilizasse o discurso de subjetivação dos cristãos às doutrinas estabelecidas pela patrística em acordo com o imperador bizantino.

No Brasil a Constituição federal garante que, por ser um país laico, todos os cultos religiosos sejam permitidos e respeitados, conforme o Art. 5.º: “é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias”.

Contudo, essa laicidade garantida na Constituição proíbe a exposição de qualquer imagem religiosa, afirmando que “se tais símbolos ofendem a liberdade de crença ou descrença de uma única pessoa, já se torna justificada a retirada destes objetos”²⁷.

Destacamos que essa supressão dos ícones religiosos na contemporaneidade faz ressurgir o sintomático do discurso econômico divino do período do iconoclasmo. Inicialmente afirmavam que nos ícones religiosos o humano encontraria um meio para estabelecer um elo entre o humano e o divino, devendo prestar-lhe culto, bem como aos seus representantes.

Ao perceberem que o ícone estava sendo replicado e cultuado ignorando os representantes divinos, precisaria ser destruído e proibido o seu culto.

Na contemporaneidade, essa perseguição e supressão icônica desaparecem quando os governantes necessitam impor seu poder supremo e afirmar que suas ações são em nome de Deus, tal como faziam os representantes bizantinos.

Podemos identificar essa ação no preâmbulo da Constituição brasileira, na qual o governo se apresenta como representante do povo que deverá aplicar tais normativas em nome da harmonia social e que se coloca sob a proteção de Deus para tal ação:

[...] Representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembleia Nacional Constituinte para instituir um Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte Constituição da República Federativa do Brasil (BRASIL, 1988, s. p.).

²⁷ RUSSAR, Andrea. Brasil: A Laicidade e a Liberdade Religiosa desde a Constituição da República Federativa de 1988. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/conteudo/brasil-laicidade-e-liberdade-religiosa-desde-constitui%C3%A7%C3%A3o-da-rep%C3%BAblica-federativa-de-1988>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

Nessa perspectiva o Estado se assegura nas diretrizes do Art. 5.º na defesa de um país laico, mas coloca em destaque o dispositivo representativo divino como um fator essencial para guiar suas ações, ou seja, que se utiliza do discurso laico para impor respeito às diferenças individuais e coletivas da sociedade, mas, quando lhe favorece, se utiliza do ícone divino para garantir a sua supremacia econômica.

Percebemos que quando é interessante aos líderes eles se utilizam do ícone, mas as suas exposições religiosas dentro de seus ambientes de poder, por entender que elas são dotadas de uma potência, e por isso se utilizam delas somente quando necessário, ou seja, propagam pelo discurso econômico a condução harmônica da sociedade, bem como no período bizantino; e para estabelecer suas diretrizes, restringem os ícones para que não perturbem ou questionem os governantes.

Neste sentido a escola, por estar sujeita às normas institucionais do Estado, que as determinam, afirmando em suas leis o que poderá ou não ser exposto dentro de suas instituições, nos permite identificar a sobrevivência da *Pathosformel*, nos ícones que ela proíbe. Haja vista que o que lhes perturba não é a matéria icônica, mas aquilo que habita e transpassa a sua matéria e que por isso a reconhece em sua potência: o dispositivo representativo.

5.2.1 Maculelê: o esvaziamento do discurso religioso

O maculelê é uma dança que é apresentada na EMEB Faustina da Luz Patrício como uma manifestação cultural. Essa dança nos chamou a atenção durante a observação de campo na escola, pois, seus elementos vestimentas e ritmos nos recordavam a religião afro-brasileira Candomblé²⁸.

Para tanto buscamos dados para que pudéssemos comprovar sua origem religiosa e como era possível a sua manifestação dentro de um ambiente escolar, uma vez que, quanto religiosidade ela é proibida pela constituição federal e os documentos que a regem.

²⁸ Segundo o censo de 2010 realizado pelo IBGE é uma religiosidade afro-brasileira com 167.363 integrantes. Disponível em: < <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/137#resultado> > acessado em 5 de nov. 2019.

Encontramos no documentário gravado em 2010, na cidade de Santo Amaro da Purificação, intitulado “A verdadeira História de Maculelê”²⁹, apresenta relatos de pessoas que conviveram com o responsável pela propagação no Brasil do Maculelê, como o relato de Zilda Paim, professora e historiadora.

Zilda Paim descreve que a origem do termo Maculelê surgiu da luta que era travada por uma tribo de africanos denominados *malés* e que aguardavam os outros guerreiros de tribos inimigas, chamados de macuas (tribo nagô da África Ocidental), juntamente com pedaços de paus, que eles chamavam de lelés (pau, porrete, cacete, na língua dos malés). Os malés eram inimigos dos macuas. Assim, eles esperavam os macuas com os lelés e, assim chegou ao Brasil, como Maculelê (pau, porrete nos macuas).

Figura 24 Maculelê



Fonte: Portal Bicho da Capoeira³⁰

No vídeo a historiadora destaca que o Mestre Popó buscou nos cantos do Candomblé fragmentos e ritmos para elaborar a música do maculelê e caracteriza-o como uma dança dramática.

A historiadora Zilda Paim, afirma que o Maculelê não era uma dança popular mais uma demonstração de agradecimento aos santos, hoje chamados de Orixás³¹.

Abaixo uma das músicas que são repetidas durante as apresentações do Maculelê:

Pai Oxála
 Maculelê é guerreiro / caboclo Marajuará / ele é filho de Ogun e de Oxossí / e de meu
 Pai Oxála
 Caboclo roxo da pele morena ele é Oxossí cacador lá da Jurema
 Caboclo roxo da pele morena ele é Oxossí cacador lá da Jurema
 Ele jurou tornou a jurar de seguir os conselhos que a Jurema mandou dar
 Ele jurou tornou a jurar de seguir os conselhos que a Jurema mandou dar
 Nao me mate a cobra nao me pise na coral Nao me mate a cobra nao me pise na coral

²⁹ Disponível em: <<https://youtu.be/dmC-YiUbfzo>>. Acessado em 5 de nov. 2019.

³⁰ Disponível em: <https://bichodacapoeira.com/2015/12/16/grande-mestre-popo-do-maculele/> acesso em: 06 de nov. de 2019.

³¹ Os orixás são os espíritos que incorporam nos médiuns no dia das festas. (AZORLI, 2016, p. 25).

Fonte: Mestre Macaco Apollones³²

Nessas canções podemos perceber agradecimentos a diferentes personagens do candomblé como: Ogum, Oxossi, Oxála. É uma letra simples e que se repete durante a dança.

A partir desses relatos e das letras das canções percebemos que essa manifestação cultural que está inserida no contexto escolar, é de origem e cunho religioso.

Contudo, para que possa se manifeste no ambiente escolar é necessário que haja um esvaziamento do discurso religioso em detrimento da dança e da sua significância quanto um dispositivo.

Assim, ao perder a sua capacitação simbólica, tal qual, o objetivo dos iconoclastas bizantinos, o de suprimir e a potência do ícone religioso; percebemos que, pra que seja possível a manifestação do maculelê no ambiente escolar, nele deve prevalecer, apenas os gestos interpretados pelo movimento de seus dançarinos e de seus instrumentos.

³² Disponível em: < <http://www.capoeirassa.de/03c1989b350d3920c.php>> Acessado em: 7 de nov. 2019.

6 CONSIDERAÇÕES REFLEXIVAS

De acordo com a pesquisa realizada percebemos que no período bizantino (século VIII e IX) o ícone foi uma estratégia fundamental para que o discurso econômico desse período pudesse ter total domínio na condução do pensamento e das ações da sociedade, ao unir ao seu discurso a propagação de um elo entre o humano e o divino, fazendo com que a gestão desse período ganhasse ainda mais autonomia.

Durante a análise das imagens desse período, percebemos que os líderes religiosos e políticos, para alcançar a gestão completa da sociedade, ordenavam que suas representações deveriam ser elaboradas bem próximas dos ícones divinos, pelo fato de que tal posição lhes garantiria um lugar de destaque e faria do seu discurso de “representantes divinos” algo ainda mais convincente a seus seguidores.

O discurso unido ao ícone transpassava o olhar físico dos fiéis, afetava o ser por completo: a sua alma, seus pensamentos, suas ações. Fazendo com que as pessoas temessem não estar vivendo ou agindo em conformidade ao que o ícone representava: o Deus Trino, o modelo a ser seguido.

No entanto, vimos que essa potência icônica só foi interessante para os líderes político-religiosos até o momento em que os fiéis os cultuavam, veneravam e iam até seus representantes terrenos para prestar-lhes conta sobre todas as suas ações. Mas, ao perceberem que não havia a necessidade de prestar-lhes contas de suas ações e que poderiam elaborar e cultivar os ícones em diferentes lugares, provoca uma grande oposição e supressão icônica, instaurada pelos mesmos políticos e religiosos que inicialmente as elaboraram, e que resultou no iconoclasmo.

Na contemporaneidade encontramos esses mesmos princípios da economia bizantina no *dispositivo* de Agamben (2009a), por ter quanto objetivo a subjetivação do ser, tornando-o seu produto e assim lhes impor seu poder.

Esses *dispositivos* foram observados nas imagens da EMEB Faustina da Luz Patrício em 2018, propostas pelas atividades e aprovadas pelas diretrizes estabelecidas no projeto político-pedagógico, na LDB, na BNCC e na Constituição.

Dado que estes documentos justificam as ações de exposição ou supressão imagética nas instituições escolares, para garantir o equilíbrio e a harmonia social, bem como para atender às expectativas de seus governantes sobre aquilo que se deve expor, ensinar,

ocultar, ou seja, tentam igualmente ao período bizantino suprimir a imagem por sua potência, ao impor as suas normativas em nome de um equilíbrio social.

Para realizar essa análise comparativa e estabelecer a relação entre o período bizantino e o contemporâneo da EMEB Faustina da Luz Patrício, encontramos em Aby Warburg e na sua metodologia pressupostos que buscam nas imagens identificar aquilo que nelas surge e ressurgem como um sintoma, sobrevivendo pelo que ele denominou *Pathosformel*, ou fórmulas de “*páthos*”, a qual corresponde ao que pulsa em uma imagem e que pode ser encontrado em diversos materiais, como texto, gravura, imagens.

Percebemos, com a aplicação do método warburguiano, nas imagens elaboradas pelos alunos da EMEB Faustina da Luz Patrício em 2018 e a sua disposição no mural da escola uma relação com as do imperador Justiniano, sua imperatriz e seus respectivos séquitos e os divinos, a sobrevivência no inconsciente da escola da *Pathosformel* dos dispositivos representativos bizantinos do auge da sua economia divina. Bem como nas outras imagens elaboradas pelos alunos e que foram analisadas paralelamente à realização dessas atividades realizadas pelas professoras do 1º e 4º ano.

Dado que, nas imagens elaboradas pelos alunos, o sintoma desse período bizantino se sobrepõe ao traço, exalta o retorno ao modelo, a determinação do lugar de cada um, o olhar que se lança e que acompanha aquele que o observa.

Da mesma maneira identificamos o sintomático do auge do período do iconoclasmo (século VIII e IX) sobrevivendo nas imagens que não podem ser expostas na EMEB Faustina da Luz Patrício em 2018, como a dos ícones sagrados, ou de cunho religioso; por serem vistos tal como pelos iconoclastas: dotados de uma potência que corrobora para desestabilizar a gestão completa do ser. E que quando manifestadas, são esvaziadas de seu discurso simbólico e assim não perturbem a harmonia entre seus participantes e não afrontem os documentos de doutrinação de seus líderes.

Evidenciamos assim que, por meio do método warburguiano, nas imagens dos períodos elencados, o que se movimenta entre elas é o sintomático que nos toca e desperta em nossa memória de forma inconsciente um retorno ao passado por aquilo que nelas pulsa e lhes atravessa.

Dessa maneira esperamos com essa pesquisa, e com as análises imagéticas realizadas, contribuir com os pressupostos de Warburg ao comprovarmos que a *Pathosformel* sobrevive em ambos os contextos e que não a identificamos unicamente na matéria, no traçado, mas naquilo que transpassa a forma.

Corroborando assim com a perspectiva e aos estudos warburgianos que afirmam e defendem a desterritorialização das imagens, as quais não podem ser concebidas como estáticas, mas que, por serem potência, são anacrônicas e podem vagar e se movimentar por entre outras imagens de diversos contextos históricos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 125-131, 2009b.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. 4. ed. Chapecó: Argos, 2009a.

ARISTÓTELES. *A política*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZORLI, Diego Fernando Rodrigues, *Ecos da África Ocidental: o que a mitologia dos orixás nos diz sobre as mulheres africanas do século XIX*, 2016. 165f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, – Universidade Estadual Paulista, 2016.

BARTHOLOMEU, Cezar (Org.). Dossiê Warburg. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 118-124, 2009.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Edição Pastoral. Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus: 1990.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular: Educação Infantil e Ensino Fundamental. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2017. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/a-base>>. Acesso em 4 de jun. 2018.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997.

BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CRAVEIRO, Clélia Brandão Alvarenga; MEDEIROS, Simone. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Básica: diversidade e inclusão. Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Tradução: Juan Calatrava. Madri: Abada editores, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FRITZ, Baumgart. *Breve história da arte*. Tradução de Marcos Holler. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MEDEIROS, Adriana. "Laocoonte e seus filhos" – interpretação, **Principia**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 9-18, 2008.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, sujeito, poder*. Entrevista. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 22, p. 175-192, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p175/34653>>. Acesso em: 5 nov. 2019.

MONTEIRO, João Gouveia. *O sangue de bizâncio: ascensão e queda do império romano do oriente*. Universidade de Coimbra: 2016.

MOREIRA, Antônio Flavio Barbosa; SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Currículo, cultura e sociedade*. São Paulo: Cortez, 1994.

PIRES, J. Herculano. *Obsessão, o passe, a doutrinação*. 10. ed. São Paulo: Editora Paidéia, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RAUEN, Fábio José. *Roteiros de iniciação científica: os primeiros passos da pesquisa científica desde a concepção até a produção*, Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

TALBOLT, Alice-Mary. A mulher. In: CAVALLO, Guglielmo (Dir.). *O homem bizantino*. Tradução de Maria Bragança. Lisboa: Ed. Presença, 1998.

TAMANINI, Paulo Augusto et al. O Basileos, o Imperador e o Patriarca: a sinfonia bizantina na configuração dos ritos. In: Simpósio Nacional de História, 29, Brasília, 2017. *Anais...* Brasília, 2017.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 125-131, 2009.

XENOFONTE. *Econômico*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.