

A imagem fora da História: o dispositivo do comentário em Giorgio Agamben e a herança de Warburg

Biagio D'Angelo ⁽¹⁾ e Leonardo Sá ⁽²⁾

Resumo: Este artigo estabelece uma relação entre o ensaio *Studiolo*, de Giorgio Agamben (2019), e o método iconológico de Aby Warburg. Argumenta-se que, embora o *Bilderatlas Mnemosyne* constitua a base epistemológica da prática agambeniana, o filósofo opera uma dissociação crítica: ele subtrai as imagens da historiografia tradicional da arte para fazer emergir o comentário como gesto criativo. Nesse sentido, o *Studiolo* é proposto como um correspondente conceitual do *Atlas*, onde a montagem se transforma em um dispositivo de pensamento visual. A partir da sobrevivência das formas (*Nachleben*), Agamben não busca uma classificação histórica, mas uma dimensão poética capaz de situar o sujeito no limiar entre a história e a vida, convertendo a herança do passado em pura potência de agir no presente.

Palavras-chave: Agamben - Warburg - Dispositivo - Imagem

[Resumos em espanhol e inglês na página 190]

⁽¹⁾ ⁽²⁾ Ver currículos de **Biagio D'Angelo** e **Leonardo Sá** na pág. 190

Introdução

Imersos em fluxos digitais contínuos, experimentamos uma relação cada vez mais simbiótica com as imagens, cuja circulação sem precedentes é hoje acelerada por plataformas algorítmicas e regimes de visibilidade pautados pela economia da atenção. Tal cenário impõe não apenas inflexões epistemológicas no campo das visualidades, mas profundas transformações estéticas e performativas. Diante do caráter fragmentar dessas dinâmicas, o presente artigo propõe tensionar o ensaio *Studiolo*, de Giorgio Agamben (2019), com o método iconológico de Aby Warburg. Longe de um pendor saudosista pela Antiguidade, tal aproximação visa identificar instrumentos atuais de resistência visual. Toma-se como eixo o pensamento visual e a montagem, compreendendo-os como dispositivos críticos que, na perspectiva de Agamben, são capazes de restituir a legibilidade das imagens na contemporaneidade.

A partir do diálogo com o legado de Aby Warburg, este artigo sustenta que tanto o ensaio *Studiolo* proposto por Giorgio Agamben (2019) quanto *Atlas Mnemosyne* (1929) recusam a linearidade histórica e a lógica narrativa em favor de um conhecimento que emerge das relações, dos intervalos e das sobrevivências (*Nachleben*) das formas. Ambos se configuram como dispositivos fundados na montagem e na fragmentação, posicionando o projeto agambeniano como desdobramento conceitual contemporâneo do método warburgiano. Como resposta à tensão entre a saturação de imagens e a velocidade de sua circulação, propõe-se o conceito de *studiolo* como modelo de pensamento situado entre o visível e o pensável, capaz de operacionalizar métodos críticos e poéticos na produção intelectual e artística atual.

Gênese de um dispositivo: o *studiolo* como arqueologia da introspecção

“Nos palácios renascentistas, *studiolo* era o nome dado ao pequeno quarto no qual o príncipe se retirava para meditar ou ler, rodeado pelos quadros que amava de modo especial. Para o autor, este livro é uma espécie de *studiolo*”: assim escreve Agamben (2021) na “Advertência” que abre seu ensaio. Etimologicamente derivado do latim *studium*, o termo em sua forma diminutiva designa um espaço físico de escala reduzida destinado ao estudo, à escrita e à contemplação de *naturalia* e *artificialia* (Ernout; Meillet, 2001, p. 1161). Consolidado entre os séculos XV e XVI como ambiente arquitetônico de caráter privado, o *studiolo* constituía-se como um lugar de recolhimento associado estritamente às atividades do intelecto (Thornton, 1998). Seus programas iconográficos, compostos por pinturas, *intarsia* e retratos de pessoas ilustres, não operavam como mera ornamentação, mas encenavam uma identidade intelectual fundada no conhecimento.

Como observa Agamben, “na parede do *studiolo* há sempre uma imagem: não é decoração, mas a presença muda do pensamento” (2021, p. 47). Funcionalmente, o *studiolo* renascentista deve ser compreendido como um microcosmo intelectual voltado à articulação das subjetividades, no qual o conhecimento era concebido como uma experiência indissociavelmente visual e reflexiva. Tratava-se de um espaço híbrido, ao mesmo tempo em que promovia o recolhimento individual, desempenhava uma função política e simbólica, servindo como palco de sociabilidade seletiva e de legitimação do poder por meio da erudição (Findlen, 1989)¹.

Embora seja tradicionalmente associado ao contexto europeu, seus princípios fundamentais, como a introspecção intelectual e a articulação entre imagem, objeto e saber, encontram ressonâncias em outros horizontes culturais. No mundo islâmico, por exemplo, os *majlis al-‘ilm* se configuravam como espaços de confluência entre livros, instrumentos científicos e práticas contemplativas. Seus registros se dão desde o século VIII (2º século islâmico) e se espalham por Kufa, Cairo, Nishapur, Isfahan, Medina, Basra e Damasco (Rusydziana, 2021), evidenciando que a organização privada do conhecimento possui raízes transculturais, e não se resume ao espaço privado da cultura italiana.

Para além de uma tipologia arquitetônica datada, a relevância do *studiolo* reside na sua natureza de espaço catalisador do pensamento visual. Ele antecipa, em escala seminal,

práticas modernas de musealização, arquivo e colecionismo, situando-se em uma zona de fronteira entre a biblioteca e o gabinete de curiosidades, o museu e a exposição.

Portanto, ainda que em condições epistemológicas distintas e em outros contextos geográficos e culturais, práticas de coleção, escrita e visualidade dialogam com a lógica do *studiolo*, de tal modo que o dispositivo não deve ser compreendido como uma estrutura limitada ao Renascimento, mas como forma específica de organização do conhecimento operada por meio da visualidade, da materialidade e da experiência subjetiva. Sua permanência conceitual reside na centralidade como dispositivo mediador entre o visível e o pensável.

Uma epistemologia do limiar e do detalhe

Em *Studiolo* (2021), Agamben articula um espaço de inteligibilidade no qual as imagens operam como vetores de um pensamento que recusa a sistematização tradicional. Ao entrelaçar referências de artistas, filósofos e escritores, o autor constrói um atlas interior por meio de justaposições e ressonâncias, onde cada obra é convocada a manifestar-se em sua atualidade plena. Se Aby Warburg converte a história em um método de conhecimento visual, Agamben transmuta a contemplação em uma operação ontológica: nela, o tempo se dobra e a cronologia cede lugar a uma superfície de montagem em que a arte torna o invisível pensável.

Assim, o *studiolo* agambeniano transcende a tipologia arquitetônica para converter-se em figura filosófica e dispositivo conceitual. Valendo-se de uma lógica de montagem, o *studiolo* não se configura como acervo ou gabinete de curiosidades, mas como um campo de forças em que imagem e pensamento se entrelaçam. Trata-se de um modelo capaz de operacionalizar métodos críticos e poéticos, nos quais a disposição das imagens no espaço (físico ou mental) é o que permite a emergência de novos paradigmas de conhecimento. Essa articulação paradigmática permite-nos descrever a disposição das imagens no *studiolo* em paralelismo estrito com o método de Warburg. Tal estrutura configura-se, assim, como dispositivo mediador entre o visível e o pensável, capaz de engendrar relações entre imagens e outras formas de saber. Nesse espaço, a disposição dos elementos visuais não ilustra conceitos pré-estabelecidos, mas se torna a própria condição de emergência do pensamento.

Agamben articula fragmentos de um atlas interior onde obras de arte, textos e referências de naturezas diversas coexistem em uma rede de sentidos formada pela simultaneidade de temporalidades. Como observa, o olhar que habita o *studiolo* não visa a produzir, mas a suspender a eficácia das imagens, reconduzindo-as ao seu uso (Agamben, 2021, p. 22). Nesse exercício de montagem, a cronologia e a hierarquia cedem lugar ao tempo suspenso, um *aqui e agora* no qual as imagens são convocadas em sua presença plena, seguindo as palavras de Meister Eckhart, como um “instante eterno — *paradisus anime intelligentis*” (Agamben, p.12).

O *studiolo*, portanto, opera como uma superfície de montagem por ressonância, propondo uma ética da contemplação que resiste à captura das imagens pelo espetáculo e pela circulação incessante. Ao substituir a lógica produtiva pela suspensão, o pensamento

visual aqui exercido torna-se gesto de resistência política e intelectual diante da saturação da cultura visual contemporânea.

As obras selecionadas por Agamben, embora abranjam um arco cronológico de sete milênios (de 5000 a.C. à contemporaneidade), tornam-se presentes no *studiolo* enquanto componentes de um atlas privado da mente: um espaço onde ver significa pensar, e pensar significa habitar a imagem (Agamben, p. 12). Nesse atlas interior, o tempo se dobra, a linearidade cede lugar a uma experiência em que o invisível se torna pensável por meio da montagem. Essa estrutura de coexistência temporal permite entrelaçar referências de naturezas diversas (de filósofos, artistas e fenômenos da cultura digital, como os memes), tratando-os como fragmentos de um pensamento em ressonância, construído por montagem. Aqui, a experiência estética é indissociável de uma temporalidade heterogênea, marcada pela latência e pela sobrevivência das formas (*Nachleben*). Nesse sentido, o *studiolo* radicaliza a concepção warburguiana da história como campo de tensões, deslocando-a para o âmbito da experiência ontológica.

Agamben descreve esse espaço como uma “câmara de imagens” na qual o olhar torna-se inoperoso e o saber deixa de ser um instrumento de acumulação para converter-se em uso. A inoperosidade é definida pelo autor como o “estado supremo da arte” e constitui o princípio ético que sustenta o dispositivo (Agamben, 2021, p.29). No cenário contemporâneo dominado pelo fluxo algorítmico, o *studiolo* é o laboratório onde a contemplação desativa a lógica da produtividade. De tal modo potente, é capaz de reconfigurar o olhar como prática reflexiva e resistência estética.

A coleção de comentários de *Studiolo* (2021) não está estruturada como um livro com capítulos e obras rigidamente atribuídas, mas como uma sequência de textos curtos, cada um construído em torno de uma ou mais imagens, às vezes nomeadas, às vezes apenas evocadas. No primeiro texto, denominado *O velho e o nu*, Agamben reflete sobre a nudez como condição original da visibilidade a partir do quadro de Giovanni Bellini, *A embriaguez de Noé* (óleo sobre tela, 1515).

O corpo do velho, despojado de função e beleza, está exposto. A imagem não idealiza, mostra o ser humano em sua pura presença, em que ver coincide com ser visto. Noé, velho e bêbado, está sendo coberto por seus filhos. O tema do quadro, não seria então a nudez em si, mas uma nudez que deve ser coberta. A nudez que o pintor mostra é a sua própria, ou seja, a de um velho que se desnudou em sua obra e, agora, quer apenas ser coberto, com um gesto discreto, por uma tira de pano vermelho, que poderia ser, em breve, um sudário (Agamben, 2021, p. 17).

O dado de que Bellini jamais havia pintado uma cena do Antigo Testamento até então é decisivo para a leitura de Agamben. Longe de um interesse teológico, o pintor parece mobilizado por um problema estritamente pictórico: como tornar visível a nudez do corpo envelhecido sem recorrer à idealização nem ao pathos. O episódio bíblico funciona como pretexto técnico e visual, um dispositivo que autoriza a exposição do corpo que escapa às convenções da beleza clássica e da representação simbólica. Seu objetivo seria, portanto, representar a nudez do corpo envelhecido.

O pintor representaria ali a si mesmo? Não se sabe. A imagem não pede decifração, ela exige um olhar que suporte a coincidência entre ver e ser visto. O gesto dos filhos que cobrem o pai não neutraliza a exposição, mas a torna ainda mais evidente. A tentativa de

velar o corpo assinala precisamente aquilo que não pode ser inteiramente ocultado: o fato humano enquanto tal.

Nesse sentido, a pintura de Bellini se inscreve no *studiolo* como uma imagem que revela a nudez como aquilo que resta quando as funções e narrativas estão suspensas. O ancião nu não figura a decadência, mas a autenticidade sem mediação, em que o ser humano aparece não como imagem do divino ou do ideal, mas como presença exposta ao olhar do outro. É a vez da grisaille de Jan Van Eyck, que narra a lenda de Santa Bárbara (1437). Aqui Agamben nos convida a perceber que as *cogitationes divinae* da santa retratada não estão representadas no livro aberto que ela segura. O livro, longe de funcionar como suporte do pensamento, permanece esvaziado de centralidade. O olhar oblíquo da santa tampouco se dirige a um objeto preciso. Ele parece capturado pelo entrelaçamento volumétrico do grande manto que a envolve, o qual se oferece como metáfora da imensidão do mundo em que seu Deus está presente.

Segundo a tradição hagiográfica, Bárbara é enclausurada pelo pai em uma torre rigorosamente vigiada. No entanto, esse espaço de confinamento não produz submissão, mas uma forma de resistência silenciosa. A reclusão torna-se o lugar onde a santa afirma sua fé e recusa a autoridade paterna. A torre, símbolo de separação, converte-se em um dispositivo paradoxal de abertura de liberdade espiritual.

É nesse ponto que a imagem desloca a fé e o pensamento da esfera da interioridade para o plano da materialidade. O divino não se manifesta por transcendência ou ruptura, mas por imanência, inscrito nas superfícies, nos volumes e nas articulações do visível. O gesto contido da santa corresponde a sua forma de devoção silenciosa ao mundo, na qual o pensamento não se separa daquilo que o sustém.

Nesse sentido, a obra de van Eyck antecipa uma concepção central ao *studiolo*: a imagem como lugar onde pensamento e mundo permanecem indissociáveis. Não há oposição entre matéria e espírito, nem entre leitura e visão. Como afirma o próprio Agamben, Deus aparece aqui “preso e envolvido nas inumeráveis implicações do mundo, nas dóceis dobras do ser cujo desdobramento infinito representa” (Agamben, 2021, p. 24). Assim, o grande manto de Santa Bárbara pode ser lido como uma transposição visual de sua fé. Não é um véu que cobre e isola, mas uma superfície contínua que corresponde a sua devoção. Em seguida, Agamben detém-se à *Alegoria da pintura*, atribuído ao círculo de Artemisia Gentileschi. O aspecto incomum da obra é que a pintura na alegoria é representada por uma mulher voluptuosa adormecida no chão entre paleta e pincéis. O sono, longe de indicar inércia ou abandono, é interpretado à luz do *De Anima*, de Aristóteles, como a condição em que a alma possui plenamente sua ciência antes e independentemente de seu exercício. A potência não se define pelo ato, mas pela possibilidade de não atuar, de permanecer suspensa, dormente, sem se perder.

Ao contrário do estado de vigília, o sono coincide com a situação em que a alma possui a ciência antes e independentemente de seu exercício. “A potência — essa é a tese genial, mesmo que pareça óbvia, de Aristóteles — é definida essencialmente pela possibilidade de seu não exercício — isto é, segundo a imagem do *De anima*, por seu poder permanecer no estado dormente” (Agamben, 2021, p. 28). Em outras palavras, no sono, a artista experimenta a plenitude de seu ser artista, justamente porque o dom recebido é livre da intencionalidade e do cálculo inevitavelmente ligados à atenção.

A mulher adormecida não representa a arte em repouso ou esgotada, mas a plenitude da potência artística. Ao dormir, a alegoria se liberta da intencionalidade, do cálculo e da finalidade que acompanham a ação produtiva. A artista, na imagem, é mais plenamente artista quando não produz, quando não executa, quando conserva sua capacidade em estado puro. Assim, articula-se a contemplação silenciosa a uma potência que se mantém fiel a si mesma ao não se esgotar no ato. Tanto nessa pintura quanto na Santa Bárbara de van Eyck, o fazer artístico não se encontra no fazer em si, mas na suspensão do gesto.

O pensamento e a arte aparecem, assim, não como funções ou *performances*, mas em estado de latência. Agamben oferece ao leitor um exercício do olhar. Cada capítulo evidencia uma fulguração, uma iluminação poético-filosófica que subverte a leitura canônica de uma obra de arte. O filósofo não as interpreta a partir de seus contextos históricos ou de seus significados simbólicos estabilizados, mas as reconduz a um limiar em que ver se torna pensar.

Um dos seus últimos comentários é direcionado ao óleo sobre tela *O Esfolamento de Marsias*, em que Ticiano se retrata sob as vestes do personagem do rei Midas. O pintor veneziano, que retornará aos comentários de Agamben em *Ninfa e pastor* (1570), parece impassível diante da cena sangrenta que observa com olhar pensativo e a mão apoiada sob o queixo. Nas interpretações tradicionais, Marsias sofre o suplício desumano por causa de sua *hybris*, que o levou a desafiar Apolo em uma disputa musical, na qual ele nunca poderia vencer. Ticiano-Midas parece então meditar não tanto sobre a crueldade do espetáculo do massacre infligido ao corpo de Marsias ainda vivo, mas sobre algo muito íntimo e pessoal: seu pensamento.

O pintor veneziano se autorretrata na cena com uma impassibilidade reflexiva, quase meditativa. Atraído por um sentido que transcende a anedótica do evento, Agamben traduz brilhantemente a imagem como uma metáfora ou uma alegoria da inspiração. Para o filósofo, Ticiano transpõe na tela uma referência explícita do início do *Paraíso* da *Divina Comédia* (I, 13-21):

*Ó grande Apolo, pra o labor vindouro,
de tua virtude faz de mim tal vaso
como exiges pra dar o amado louro.
Até aqui um só dos cumes do Parnaso
bastou, mas ora còos dois apogeus,
devo na nova arena achar meu azo.
Entra em meu peito e exala os cantos teus,
tal como, quando vivo, recolheste
da bainha Mársias dos membros seus.*
(Alighieri, 1998, pp. 13-14)

Dante invoca Apolo para que lhe dê inspiração para completar sua obra. O verso em que o poeta pede ao deus que entre em seu peito fornece a chave da transposição operada por Ticiano. Assim como Dante desloca o episódio mítico da música para a poesia, Ticiano o reinscreve no domínio da pintura, o esfolamento se torna uma metáfora do processo criativo levado ao seu limite.

Nessa leitura, a inspiração não aparece como dom harmonioso ou iluminação serena de outros comentários, mas como experiência dolorosa, situada em uma zona liminar “entre o inumano e o humano e entre o animal e o divino” (Agamben, 2021, p. 42). O artista é aquele que se expõe a essa região obscura, na qual criar implica ser atravessado, despojado e, de certo modo, esfolado. Ao identificar-se com Midas, Ticiano não celebra a violência do mito, mas reflete sobre o desafio da produção artística nela mesma.

O massacre do corpo ainda vivo de Marsias torna-se menos um espetáculo de crueldade do que uma figuração extrema de um problema interior ao próprio fazer artístico. Assim, Agamben encerra sua reflexão em Ticiano mostrando que *O esfolamento de Marsias* não representa apenas um episódio mitológico, mas encena um ponto extremo da arte. A inspiração, longe de coincidir com a facilidade do talento, emerge de uma experiência de exposição radical, na qual o artista se mantém suspenso entre a potência de criar e o risco de se perder no próprio ato. É nessa suspensão, fiel à lógica do *studiolo*, que a pintura de Ticiano se torna ao mesmo tempo pensamento, confissão e exercício do olhar.

Um dos comentários mais iluminantes de Agamben é a leitura da *Lebre morta com saco de pólvora para a arma e bolsa para a presa* (1730) pintada por Jean-Baptiste-Siméon Chardin. À primeira vista, trata-se de um arranjo de objetos ligados à caça. A lebre abatida, os instrumentos, a cena de uma ação já concluída. A pintura não narra o evento da caça nem celebra sua violência. O artista decidiu fixar o instante posterior ao gesto, quando a ação cessou e restaram apenas o corpo do animal, os utensílios recolhidos e a quietude.

Para Agamben, a imagem não se reduz à representação de “uma pintura histórica, nem uma pintura de gênero”, mas aparece como uma pintura sacra, “talvez a mais comovente crucificação da pintura francesa do século XVIII” (Agamben, 2021, p. 71).

No detalhe da abertura das patas traseiras da lebre, inscreve-se na composição uma estrutura em forma de “x”, cujo símbolo é conhecido como instrumento do martírio do apóstolo André, aquele que pediu para ser crucificado de maneira diferente de Jesus. Agamben não trata esse signo como um emblema iconográfico a ser decifrado, mas como um detalhe que emerge do próprio arranjo material da cena. Na tradição cristã, “a cruz não é mais uma marca de infâmia, mas a expressão visível da íntima ligação entre Deus e o mundo” (Agamben, 2021, p. 72).

Na tradição cristã evocada a cruz é a expressão da ligação entre o divino e o mundo. É essa continuidade que Agamben identifica na pintura de Chardin. A sacralidade manifesta não por meio de temas religiosos declarados mas na disposição dos elementos na imagem. Diferentemente das naturezas-mortas barrocas carregadas de símbolos morais, aqui não há advertência explícita sobre a morte ou a transitoriedade. A lebre morta, os utensílios da caça e o espaço silencioso da composição não remetem a uma transcendência exterior. É nesse ponto que o filósofo nos leva a pensar em Chardin como “um spinozista, que vê todas as coisas em Deus” (Agamben, p. 73). Ver todas as coisas em Deus significa recusar a hierarquia entre o sagrado e o profano, entre o extraordinário e o banal. A cruz não se impõe como símbolo; ela se deixa entrever no detalhe, na própria disposição da caça abatida. Ocorre que a morte é elemento do sacrifício, condição da religiosidade, sua presença torna a natureza-morta de Chardin um espaço teológico de imanência. Ao afirmar que ele é “o único grande pintor sacro do século XVIII — e, talvez, de toda a modernidade”, Agamben propõe uma redefinição do sagrado. O sacro, aqui, não coincide com a representação do

divino, mas com a capacidade de fazer ver o mundo como já habitado por ele. A lebre morta atravessada pela forma da cruz quase imperceptível não seria uma alegoria redentora, seria apenas o ponto em que a imagem torna visível a relação entre finitude e presença. O mundo, tal como aparece, é o lugar da relação com o divino. E é nessa fidelidade ao visível que a pintura de Chardin alcança sua dimensão mais profundamente sacra. Na sequência, a obra *Sem título* (1984), de Cy Twombly, traz em sua base a inscrição de quatro versos da *Elegia X* de Rainer Maria Rilke:

E nós que pensamos a felicidade
como uma *ascensão*, sentimos uma emoção
que nos deixa como consternados,
quando uma coisa feliz *cai*.

A partir deles a escultura de Twombly seria algo como uma *icono-grafia*, por meio da qual o artista nos elevaria a uma dimensão estética transcendente entre a sensibilidade e o intelecto. A inscrição manuscrita dos versos opera como limiar em que escrita, imagem e pensamento se tornam indiscerníveis. As palavras ali não explicam a imagem, tampouco a imagem ilustra a palavra: ambas permanecem suspensas em um regime de coabitação. A inscrição dos versos no espaço pictórico não comunica o *pathos* melancólico elegíaco, mas coloca-o em uso. Um uso que está presente e que não se consuma em si. Tal encaminhamento é exemplar daquilo que se identifica em *studiolo* como uma zona de vizinhança entre ver e ler, na qual a obra de arte não se oferece à interpretação histórica ou simbólica, mas à experiência da presença.

A elegia não é apenas um gênero poético, mas uma forma de relação com o tempo: um modo de manter algo em estado de sobrevivência, sem reconduzi-lo à funcionalidade do sentido. Desse modo, Agamben intensifica o caráter da pintura sem jamais tematizá-lo de forma direta. A escultura *iconográfica* é interpretada como uma “beleza que cai”, o “tornar visível uma beleza quebrada e em queda”. Seria, assim, a exposição do núcleo inoperoso da arte, instante entre a queda e o ressurgimento, “ponto da des-criação, quando o artista em sua maneira suprema não cria mais, mas descreia” (Agamben, 2021, p. 84).

A “des-criação” faz do *studiolo* um espaço em que a contemplação não é sinônimo de tranquilidade ou meditação, é um espaço de intenso exercício da inoperosidade. O que emerge é um campo de forças em que a obra não se encerra em si mesma, ela se retira e deixa à vista o próprio ato de pensar.

Já no afresco *Aquiles renuncia a Briseida*, proveniente de Pompeia e conservado no Museu de Nápoles, a cena homérica é subtraída de sua função narrativa e épica para se apresentar como um gesto suspenso, quase imóvel, no qual a ação decisiva ocorrera ou ainda não se consumou em sua plenitude.

É precisamente esse estado intermediário que interessa em *studiolo*: a imagem fixa um limiar em que vontade, tempo e gestos entram em tensão sem se resolver. Não se trata de ilustrar um episódio da *Ilíada*. Aquiles, herói do excesso e da cólera, aparece aqui não no auge da violência, mas no momento de renúncia, quando o poder de agir é paradoxalmente afirmado por meio da recusa.

O filósofo descreve o olhar do “homem antigo” (seria Aquiles ou Teseu?) retratado na cena pompeiana como uma sensação de atordoamento, que não exprime nenhum estado de espírito. Porém, a intensidade dos olhos constitui:

O único princípio de movimento na fixidez geral, quase no rigor das formas (...). Os personagens olham para longe, às vezes de soslaio, com um leve estrabismo – mas, em todo caso, quase não veem um ao outro. E, segundo um artifício ao qual a história da pintura nos acostumou, sequer olham para o espectador (Agamben, 2021, pp. 86-87).

A noção de “fixidez geral” designa um estado paradoxal em que as imagens, os gestos e as figuras parecem imobilizados sem, contudo, estarem mortos ou esgotados de sentido. Trata-se de uma de uma suspensão ativa do movimento e da finalidade.

Essa fixidez é aquilo que torna a imagem pensável. Ao interromper o fluxo causal e o encadeamento narrativo, o gesto do olhar na obra se instala em um tempo próprio e não cronológico. As figuras não avançam nem retrocedem; permanecem. É nesse permanecer que se abre o espaço no qual ver não significa reconhecer ou interpretar, mas habitar um limiar. Ligada à inoperosidade, a fixidez é o ato de não servir a uma função narrativa mas simbólica, disponível a um uso outro, sempre por vir. No *studiolo*, é o que permite que a imagem enquanto experiência estética continue a nos interpelar. Se eles não se veem e cada um olha para longe, para um lugar desconhecido, é porque a distância que seus olhos invocam e evocam é tão próxima que poderia deixar cegos.

Se seu olhar — se o olhar do homem antigo — nos parece tão atônito é porque ele ultrapassa decididamente os limites da pintura, indo mais longe, além de tudo, em direção a não se sabe onde. E não porque fora da superfície pintada os olhos veem algo mais alto e divino: antes, ao contrário de seus modelos gregos — há uma história até mesmo para o olhar —, eles, que são essencialmente visão e *theoria*, não têm nada para ver (Agamben, p. 87). Mais adiante, resistindo “à tentação da alegoria”, Agamben comenta *As fiandeiras* (1657), de Velázquez e reafirma um dos eixos centrais do *studiolo*: a recusa de submeter a imagem a um regime de decifração simbólica que a estabilize em um significado último. Em vez de ler a pintura como simples ilustração do mito de Aracne, o filósofo propõe vê-la como a formulação visual de uma lição derradeira, na qual Velázquez afirma a indistinção entre o divino e o cotidiano. O sagrado não se manifesta por exceção ou elevação, mas por adesão radical ao ordinário.

“O divino é o cotidiano e o cotidiano é o divino”, pois “o cotidiano — parece sugerir o pintor — é tão misterioso e distante quanto o mítico” (Agamben, 2021, p. 98). Essa operação encontra um claro paralelo metodológico nas pranchas do *Mnemosyne*, onde Warburg suspende as hierarquias iconográficas e coloca lado a lado imagens de naturezas distintas, como um selo, um mapa astrológico, um recorte fotográfico ou uma folha de jornal. O que é *pequeno* ou *cotidiano* compartilha o mesmo *status* do mítico ou do clássico.

Ou seja, nas pranchas, o que é “pequeno”, marginal ou cotidiano não aparece como detalhe secundário, mas como portador de uma intensidade de valor próprio. Tanto em Warburg, Benjamin e Agamben, o detalhe, o fragmento e a ruína implicam na recusa da ideia de uma hierarquia iconográfica.

É nesse ponto que o detalhe se torna decisivo, é o que condensa forças que escapam às grandes narrativas. O pequeno não vale por representar algo maior ou por ser desprezível, mas por atuar como sintoma, sobrevivência e vestígio. No *studiolo*, essa equivalência se

manifesta na atenção aos gestos suspensos, aos objetos silenciosos e às imagens que parecem quase nada dizer.

Assim, Agamben está atento ao que insiste nas margens. Seu comentário sobre *As fiandeiras* (1657) concentra-se menos na leitura iconográfica tradicional do mito de Aracne do que na estrutura interna dos elementos da imagem enquanto dispositivo de pensamento. A cena se organiza em camadas espaciais e temporais que não se subordinam a uma narrativa linear: o primeiro plano, ocupado pelas mulheres que trabalham, não conduz naturalmente ao segundo, onde se entrevê a cena mitológica, mas estabelece com ele uma relação de suspensão e descontinuidade.

Essa coexistência produz aquilo que Agamben identifica como uma forma de fixidez paradoxal. As fiandeiras parecem ativas, imersas no fazer manual, mas o movimento não progride nem se resolve. O trabalho não culmina em um produto visível, a fiação permanece como gesto reiterado, quase imóvel em sua repetição. Nesse sentido, Velázquez torna visível uma inoperosidade interna ao próprio trabalho: um fazer que não se esgota na obra, mas se expõe como pura medialidade.

O fundo mitológico, frequentemente interpretado como chave explicativa da cena, não esclarece o primeiro plano, mas o torna ainda mais enigmático. Vemos aí uma imagem exemplar do *studiolo*: um espaço em que arte e pensamento se dobram um sobre o outro sem hierarquia. O mito não fundamenta o trabalho, assim como o trabalho não ilustra o mito. Ambos permanecem em uma relação de vizinhança, fixados em um tempo suspenso pela imagem.

A Sobrevivência como gesto crítico: do *Atlas* à potência do comentário

Uma das contribuições decisivas de Aby Warburg reside no deslocamento do estatuto epistemológico da imagem. Ela deixa de ser compreendida sob a função meramente representativa ou ornamental para se tornar protagonista ativa da memória e do pensamento. Se o seu *Atlas Mnemosyne* representa a explosão da montagem como instrumento de investigação da memória coletiva, o *Studiolo* de Giorgio Agamben constitui a sua implosão necessária: o dobramento do método da montagem sobre uma dimensão íntima e ontológica. Aqui, a prancha warburgiana transmuta-se em paredes domésticas, e a iconologia dos intervalos converte-se em uma política da pausa. Habitar o *studiolo* significa, portanto, opor à fúria da circulação das imagens à resistência da demora.

Nesse sentido, a imagem articula temporalidades distintas, configura-se como dispositivo de latência no qual o passado tensiona o presente de maneira anacrônica e não linear. Essa perspectiva funda a *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura), denominação utilizada por Warburg para definir uma disciplina própria e sem nome fixo, que busca compreender a humanidade através da história das imagens e de sua função simbólica, e que Agamben (2017), em um célebre ensaio de 1984, celebrou como “ciência sem nome”.

Na perspectiva da *Kulturwissenschaft* o conhecimento histórico não se organiza por sucessão cronológica, mas por montagens que visibilizam tramas de sentido. Esse horizonte teórico consolidou o que se convencionou chamar de “pensamento anacrônico”, que

situa a imagem no centro de uma prática histórica e da teoria da historicidade; por isso, deduziram uma concepção do tempo animada pela noção operatória de anacronismo (Didi-Huberman, 2015, p. 51). Assim, a imagem atua como mediadora ontológica entre o ver e o pensar. Em um espaço intervalar, uma espécie de *in-between* warburguiano, o sentido emerge das relações dialéticas entre fragmentos, que deslocam o saber do domínio da representação para o da presença.

Também Walter Benjamin (2021) situa a imagem sob o prisma da condensação de tempos heterogêneos, integrando-a ao cerne de uma ciência da cultura. Para Benjamin, a imagem não se oferece como exposição contínua do passado, mas como fulguração: um instante de legibilidade e de interrupção do fluxo histórico em que passado e presente colidem. Nesse modelo, a história prescinde da narração linear para se estruturar por meio da montagem. Procedimento que Georges Didi-Huberman adensa ao situar a imagem como lugar em que o tempo se dobra. Nele, o visível transita ao pensável e converte a história em um campo de tensões incessantes.

É nesse contexto que o *Atlas Mnemosyne*, concebido entre 1924 e 1929, materializa uma das experiências mais radicais de pensamento visual do século XX. Organizado em pranchas suspensas em fundo preto, o *Atlas* não propõe uma narrativa histórica, mas uma superfície de montagem em que imagens de diferentes épocas e contextos são justapostas por afinidades e contrastes. Mais do que uma coleção, ele é o esforço em se mapear a assimilação de valores expressivos na representação da vida em movimento (*Pathosformel*), operando como ferramenta prática dessa virada epistemológica:

Por meio de seus materiais imagéticos, o *Bilderatlas Mnemosyne* pretende ilustrar o processo que se poderia definir como o esforço de assimilar valores expressivos preestabelecidos intelectualmente na representação da vida em movimento (Warburg, 2020, p. 20)².

Nele, a montagem deixa de ser um procedimento ilustrativo para se tornar método de investigação. As imagens, ao serem colocadas em relação, produzem configurações que tornam visíveis as dinâmicas da “vida em movimento” (*Pathosformel*) que escapam à linearidade discursiva da historiografia tradicional. Nesse modelo, os termos *montagem* e *universo* operam como ferramentas conceituais para compreender como a memória assimila as imagens e se orienta no âmbito da cultura. O conhecimento que emerge desse processo é inerentemente aberto e fragmentário, habitando o «entre», isto é, o espaço de latência entre a presença e a memória visual. Esse saber não é discursivo, mas puramente visual, surge das relações heterogêneas e das ausências que compõem o espaço intervalar.

Na sala de leitura da biblioteca que faz construir no início dos anos 1920, utilizando as propriedades da montagem-colisão associadas à metáfora da energia elétrica, Warburg organiza, como historiador nietzscheano, um “polipsesto” de imagens. A sala de leitura da KBW é o lugar de *Mnemosyne*, e *Mnemosyne*, uma máquina cinematográfica sem aparelho: o *Denkraum* [espaço de pensamento], ele mesmo inspirado do *Andachtsraum* [espaço de culto] das casas hopi se transforma em *Projektionsraum* [espaço de projeção] no qual o saber

não coincide mais com a interpretação do passado, mas com sua reprodução.
(Michaud, 2020, p. 354)

Definida como iconologia do(s) intervalo(s) (*eine Ikonologie des Zwischenraumes*), tal metodologia desloca o sentido do conteúdo isolado da figura para a tensão gerada pela sua vizinhança. Warburg compreendia essa “máquina cinematográfica sem aparelho” como uma estação de despolarização e repolarização. Nela o intervalo funciona como um vácuo ativo em que se gera o sentido por meio da colisão entre elementos.

A iconologia do(s) intervalo(s) é uma metodologia decisiva na montagem do *Atlas*. Para Warburg, a iconologia tradicional, centrada na identificação de temas e estilos, revelava-se insuficiente. Sob uma perspectiva topológica, o foco desloca-se da significação individual da figura para a potência dos intervalos. Com efeito, essa lógica da montagem expande-se para além das pranchas do *Mnemosyne*, e encontra ressonância em outras superfícies contemporâneas de exibição, da parede da galeria à tela do *smartphone*, onde a disposição autônoma das imagens continua a desafiar a percepção linear em favor de uma rede de tensões permanentes.

Diante da saturação imagética contemporânea, o *studiolo* reaparece não como uma nostalgia erudita, mas como uma proposição radical para desestabilizar os regimes do olhar e do tempo. Ao longo deste trabalho, buscou-se elucidar como o dispositivo elaborado por Giorgio Agamben contemporiza e radicaliza o método da montagem inaugurado por Aby Warburg. Demonstrou-se que o *studiolo* transcende sua herança histórica para firmar-se como um dispositivo epistemológico crítico que opera na zona de tensão entre o visível e o pensável, um verdadeiro instrumento de resistência às dinâmicas de consumo e exaustão visual.

A contribuição de Warburg revela-se, portanto, o alicerce da lógica que privilegia a montagem, a contemplação e a densidade material das imagens. Como microcosmos intelectuais, tanto o *Studiolo* quanto o *Bilderatlas* deslocam o estatuto da imagem do campo da representação para o da presença em favor de uma materialidade marcada pela potência dos intervalos e pela coexistência de tempos heterogêneos.

Mais do que um lugar físico, o *studiolo* afirma-se como um dispositivo do pensamento visual, um modo de habitar as imagens que resiste à lógica do espetáculo e reivindica o direito ao anacronismo e à reflexão. Realiza-se, assim, aquele gesto já traçado pelo *Mnemosyne*, mas aqui radicalizado: o de dissociar a imagem da historiografia tradicional para convertê-la num campo de tensões polares. Nele, a herança do passado deixa de ser um vestígio fossilizado para se tornar, através do comentário filosófico, pura potência de agir no presente.

Nesse horizonte, o *studiolo* configura-se como desdobramento ontológico do método warburgiano: um espaço de suspensão que recusa os automatismos museológicos em favor de uma superfície de montagem regida por afinidades, ressonâncias e, fundamentalmente, pelos usos. Sob esse prisma, a potência do *studiolo* emerge como uma heterotopia necessária. Em um cenário mediado por algoritmos e pela economia da atenção, constitui-se como um ateliê do pensamento, onde a contemplação desativa a eficácia produtiva para restituir a imagem à sua dimensão poética, situando o sujeito no limiar entre a História e a vida.

Notas

1. Um dos exemplos mais destacados é o *Studiolo* de Federico da Montefeltro, no Gabinete do Duque, do Palácio Ducal de Urbino (https://it.wikipedia.org/wiki/File:Studiolo_del_Duca_00.jpg)
2. Quando não indicado diversamente, as traduções são de nossa autoria: “Through its image materials the Bilderatlas Mnemosyne intend to illustrate this process, which one could define as the endeavour to assimilate intellectually preformed expressive values in the depiction of life in motion”. Cabe frisar que o trecho que apresentamos aqui foi escrito originalmente em alemão. Trata-se da versão final da última tentativa de Aby Warburg de escrever uma introdução ao seu *Bilderatlas Mnemosyne*, após duas abordagens consecutivas que resultaram em textos independentes. Warburg ditou o presente texto em 11 de junho de 1929. É possível ver a reprodução de algumas pranchas do *Atlas Mnemosyne* na instalação realizada pela Haus der Kulturen der Welt em Berlim, 2020. Ver: <https://kunst-kritikk.com/mnemosyne-lost/>.

Referências

- Agamben, G. (2017). Aby Warburg e a ciência sem nome. In G. Agamben, *A potência do pensamento*. Autêntica.
- Agamben, G. (2021). *Studiolo* (V. N. Honesko, Trad.). Âyiné.
- Alighieri, D. (1998). *A divina comédia: Paraíso* (I. E. Mauro, Trad.; ed. bilingue). Editora 34.
- Benjamin, W. (2021). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (G. Valladolid Silva, Trad.). L&PM.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante da imagem* (V. Casa Nova & M. Arbex, Trads.). Editora UFMG.
- Ernout, A., & Meillet, A. (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (4ª ed.). Klincksieck. <https://archive.org/details/ernout-a.-meillet-a.-dictionnaire-etymologique-de-langue-latine/page/1161/mode/2up>
- Findlen, P. (1989). The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. *Journal of the History of Collections*, 1(1), 59–78. <https://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cogn150s12/reading/FINDLEN-the-Museum.pdf>
- Michaud, P.-A. (2020). Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho (V. Pugliese, Trad.). *MODOS. Revista de História da Arte*, 4(3), 341–357. <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4719>
- Rusydiana, A. S., As-Salafiyah, A., & Rahmi, D. (2021). History of Libraries in the Islamic Period. *Library Philosophy and Practice*. https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/libphilprac/article/12594/&path_info=auto_convert.pdf
- Thornton, D. (1998). *The Scholar in his Study: Ownership and Experience in Renaissance Italy*. Yale University Press.
- Warburg, A. (2020). *Bilderatlas Mnemosyne: The original* (R. Ohrt & A. Heil, Eds.). Hatje Cantz.

Resumen: Este artículo establece una relación entre el ensayo *Studiolo*, de Giorgio Agamben (2019), y el método iconológico de Aby Warburg. Se argumenta que, aunque el Bilderatlas Mnemosyne constituye la base epistemológica de la práctica agambeniana, el filósofo opera una disociación crítica: sustrae las imágenes de la historiografía tradicional del arte para hacer emerger el comentario como gesto creativo. En este sentido, *Studiolo* se propone como un equivalente conceptual del Atlas, donde el montaje se transforma en un dispositivo de pensamiento visual. A partir de la supervivencia de las formas (Nachleben), Agamben no busca una clasificación histórica, sino una dimensión poética capaz de situar al sujeto en el umbral entre la historia y la vida, convirtiendo la herencia del pasado en pura potencia de actuar en el presente.

Palabras clave: Agamben - Warburg - imagen - dispositivos

Abstract: This article establishes a connection between Giorgio Agamben's essay *Studiolo* (2019) and Aby Warburg's iconological method. It is argued that, although the Bilderatlas Mnemosyne constitutes the epistemological basis of Agamben's practice, the philosopher operates a critical dissociation: he removes images from traditional art historiography to bring commentary to the fore as a creative gesture. In this sense, *Studiolo* is proposed as a conceptual counterpart to the Atlas, where montage becomes a device for visual thought. Drawing on the survival of forms (Nachleben), Agamben does not seek a historical classification, but a poetic dimension capable to situate the subject on the threshold between history and life, converting the legacy of the past into pure potential for action in the present.

Keywords: Agamben - Warburg - Image - Device

[As traduções dos resumos foram supervisionadas pelo autor de cada artigo.]

Biagio D'Angelo. Professor Adjunto IV. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Instituto de Arte. Universidade de Brasília. Brasília - Distrito Federal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>

Leonardo Sá. Doutorando em Teoria e História da Arte. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Instituto de Arte. Universidade de Brasília. Brasília - Distrito Federal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9230-9237>.