



**MIGRAÇÕES DO SUBLIME:
DO ESPAÇO LABIRÍNTICO AO TEMPO DO DESASTRE**

Biagio D'Angelo¹

**MIGRATIONS OF THE SUBLIME:
FROM THE LABYRINTHINE SPACE TO THE TIME OF DISASTER**

**MIGRATIONS DU SUBLIME:
DE L'ESPACE LABYRINTHIQUE AU TEMPS DU DÉSASTRE**

¹ Professor Adjunto IV, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Arte da Universidade de Brasília, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3121637693007790>, ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>. E-mail: biagiodangelo@gmail.com.

RESUMO

O artigo explora o sublime como categoria iconológica, acompanhando as migrações de suas fórmulas visuais e narrativas desde a angústia piranesiana até o sublime do desastre contemporâneo. Das *Carceri* de Piranesi — paradigma de vertigem e desorientação — às montagens de fraturas temporais na obra de Hanne Darboven (*Kulturgeschichte*) e às imagens catastróficas reelaboradas por Tacita Dean (*The Russian Ending*), o sublime se reconfigura como experiência estética e crítica do incomensurável histórico. Em diálogo com as reflexões de Warburg e Didi-Huberman, o artigo procura mostrar como as imagens do sublime, entre passado e presente, ainda hoje oferecem chaves interpretativas decisivas. Nessa perspectiva, a sobrevivência das imagens não se explica por uma continuidade formal ou simbólica, mas pela persistência de uma carga energética — uma verdadeira *Lebensenergie* — que atravessa os tempos e reaparece sob formas deslocadas e fragmentadas.

Palavras-chave: Sublime; Labirinto; Catástrofe; Sobrevivência; *Lebensenergie*.

ABSTRACT

This article explores the sublime as an iconological category, tracing the migrations of its visual and narrative formulas from Piranesi's anguish to the sublime of contemporary disaster. From Piranesi's *Carceri* — a paradigm of vertigo and disorientation — to the montages of temporal fractures in Hanne Darboven's work (*Kulturgeschichte*) and to the catastrophic images reworked by Tacita Dean (*The Russian Ending*), the sublime is reconfigured as an aesthetic and critical experience of the historical immeasurable. In dialogue with the reflections of Warburg and Didi-Huberman, this article seeks to show how images of the sublime, between past and present, still offer decisive interpretative keys today. From this perspective, the survival of images cannot be explained by formal or symbolic continuity, but rather by the persistence of an energetic charge — a true *Lebensenergie* — that traverses time and reappears in displaced and fragmented forms.

Keywords: Sublime; Labyrinth; Catastrophe; Survival; *Lebensenergie*.

RÉSUMÉ

Cet article explore le sublime en tant que catégorie iconologique, en suivant les migrations de ses formules visuelles et narratives depuis l'angoisse piranesienne jusqu'au sublime du désastre contemporain. Des *Carceri* de Piranesi — paradigme du vertige et de la désorientation — aux montages de fractures temporelles dans l'œuvre de Hanne Darboven (*Kulturgeschichte*) et aux images catastrophiques réélaborées par Tacita Dean (*The Russian Ending*), le sublime se reconfigure comme une expérience esthétique et critique de l'incommensurable historique. En dialogue avec les réflexions de Warburg et Didi-Huberman, l'article cherche à montrer comment les images du sublime, entre passé et présent, offrent encore aujourd'hui des clés d'interprétation décisives. Dans cette perspective, la survie des images ne s'explique pas par une continuité formelle ou symbolique, mais par la persistance d'une charge énergétique — une véritable *Lebensenergie* — qui traverse les âges et réapparaît sous des formes déplacées et fragmentées.

Mots clés: Sublime; Labyrinthe; Catastrophe; Survie; *Lebensenergie*.

Introdução

Em um artigo publicado recentemente, Márcio Seligmann-Silva (2025) analisa a reflexão de Georges Didi-Huberman sobre as imagens do sublime e a dimensão temporal da experiência traumática, contextualizando-as no diálogo com pensadores como Sigmund Freud, Aby Warburg e Walter Benjamin. Didi-Huberman reinterpreta essa categoria estética à luz do trauma: o sublime se torna um dispositivo que mergulha o espectador na interrupção do tempo, colocando-o diante da lembrança traumática. A estética do sublime transformar-se em dispositivo de denúncia histórica e memória traumática. Didi-Huberman implementa um método de arqueologia visual: ele analisa as imagens como fósseis que conservam camadas de história, violência e remoção. O filósofo francês rejeita narrativas harmoniosas: as imagens não tranquilizam, mas denunciam descontinuidades, rupturas, traços irreduzíveis da modernidade. Didi-Huberman, de certa forma, recusa o conceito de sublime, assim como transmitido pela tradição de Burke, Kant e Lyotard, que “entra raramente em suas considerações e, quando o faz, é de maneira pejorativa” (Seligmann-Silva, 2025, p. 10).

Remetendo a Lyotard ou a Adorno, a certo tabu místico da imagem, ele [Didi-Huberman] dissocia da vasta tradição da reflexão sobre o sublime esse filão que poderíamos chamar de mais místico-teológico, que de fato conecta Mendelssohn, Kant e Lyotard, mas que na verdade sempre vem assombrado por um outro aspecto do sublime, sua relação com a noção de natureza, com o recalcado, com o lado escuro e violento do ser humano e de sua história. Essa indisposição de Didi-Huberman com a tradição sublime, ou melhor, sua negativa em se situar nessa tradição, a si e a seus autores prediletos, merece uma reflexão (Seligmann-Silva, 2025, p. 10).

Também ao nosso ver, é curiosa essa indisposição de Didi-Huberman em relação ao sublime. A menos que o sublime não seja uma forma ulterior de ler as imagens contemporâneas, algo que não precisa ser enfatizado na tradição, mas que precisa ser superado ou que está tão inerente à morfologia reproduzida da imagem, que não precisaria de uma denominação adicional. Para Didi-Huberman (2002, p. 154), “o que sobrevive em uma cultura é *o mais recalcado*, o mais obscuro, o mais distante e o mais tenaz dessa cultura”. Mas será que o sublime é, essencialmente, hoje, no mundo das imagens contemporâneas, *o mais recalcado, o mais obscuro, o mais distante e o mais tenaz que sobrevive nas culturas?*

Neste artigo, portanto, gostaríamos de explorar o sublime como categoria iconológica, acompanhando as migrações de suas fórmulas visuais e narrativas desde a angústia piranesiana até o sublime do desastre contemporâneo. Das *Carceri*, de Piranesi — paradigma de vertigem e desorientação —, às montagens de fraturas temporais na obra de Hanne Darboven (*Kulturgeschichte*) e às imagens catastróficas reelaboradas por Tacita Dean (*The Russian Ending*), o sublime se reconfigura como experiência estética e crítica do incomensurável histórico. Em diálogo com as reflexões de Warburg e Didi-Huberman, procuramos mostrar como as imagens do sublime, entre passado e presente, ainda hoje oferecem chaves interpretativas decisivas. Nessa perspectiva, a sobrevivência das imagens não se explica por uma continuidade formal ou simbólica, mas pela persistência de uma carga energética — uma verdadeira *Lebensenergie* — que atravessa os tempos e reaparece sob formas deslocadas e fragmentadas.

O sublime raramente desaparece das culturas visuais; mais frequentemente, desloca-se. Em vez de se apresentar como categoria estável ou como experiência nomeável, ele migra entre formas, regimes de visibilidade e estruturas de sensibilidade, sobrevivendo de modo oblíquo e descontínuo. Partindo da releitura que Didi-Huberman propõe de

Warburg, segundo a qual o que sobrevive em uma cultura é, muitas vezes, aquilo que nela permanece deslocado ou não reconciliado, pensemos o sublime não como herança romântica, mas como uma forma de excesso que muda de lugar e de função ao longo do tempo. A partir de uma constelação deliberadamente heterogênea formada por Giovanni Battista Piranesi, Hanne Darboven e Tacita Dean, investigaremos uma série de migrações do sublime que vão do espaço labiríntico moderno à temporalidade repetitiva e enciclopédica, até alcançar o tempo histórico do desastre contemporâneo. Em cada um desses casos, o sublime já não se apresenta como experiência de elevação ou contemplação, mas como perturbação persistente: um distúrbio da forma, da medida e do sentido, que resiste à pacificação estética e à narração teleológica da história.

A etimologia do termo *sublime* é peculiar e muito sugestiva: do latim *sublīmis*, composto por *sub* (sob) e *līmen* (limiar), significa literalmente “que chega até abaixo do limiar mais alto” ou “ao limite”, mas também, mais poeticamente, “que se sustenta no ar”, no sentido de lugar elevado (Ernout-Meillet, 2001, p. 661). O sublime é ligado ao sentimento de inacessibilidade diante do incomensurável. Como tal, o sublime provoca espanto, inspirado pelo medo ou respeito. Como é notório, o uso do termo remonta ao século XVIII, para indicar uma nova categoria estética, que se distinguia do belo e do pitoresco, e que provocaria reações na qual a sensibilidade subjetiva se voltaria para aspectos extraordinários e grandiosos da natureza, considerada um ambiente hostil e misterioso, que deixa o indivíduo em um sentido de solidão abissal.

Em 1674, foi publicada a tradução francesa de Nicolas Boileau do *Tratado sobre o sublime*, um texto escrito no final do século I, por um anônimo designado pelos modernos como Pseudo Longino. No tratado, Longino descreve as coisas do mundo natural em termos de imensidão e violência. Em pleno classicismo, a estética do sublime, apoiada na ideia do temor reverencial à natureza, interpela os valores reinantes ligados à ordem, ao equilíbrio e à objetividade. O sublime se dirige ao

ilimitado, ao que ultrapassa o homem e todas as medidas ditadas pelos sentidos. Em *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757), Edmund Burke apresenta o sublime como uma modalidade da experiência estética mais ampla, encontrada não apenas na literatura. De acordo com sua definição, a natureza do sublime relaciona-se ao infinito e, sobretudo, ao sentimento do terror:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer (Burke, 1993, p. 48).

O sublime, segundo Burke, enfatiza o poder de sugestão como elemento fundamental para a imaginação, pois “as imagens escuras, confusas e incertas, mais do que aquelas claras e determinadas, têm sobre a fantasia um poder maior de formar as grandes paixões” (*Ibidem*, p. 70). Se o sublime é um sentimento misto de prazer e desprazer, então nele entra, como uma sombra, a ideia da razão. A razão projeta essa sombra no trabalho da imaginação. A imaginação, por sua vez, experimenta seu limite diante de objetos que a excedem por sua grandeza ou por sua força. Um terror, dizia Burke, mesclado de prazer. O prazer provém do fato de se usar a razão. A imaginação fracassa em sintetizar uma forma e apresentá-la em uma intuição porque, se existisse, essa forma excederia a medida de sua compreensão instantânea. Esse fracasso, porém, proporciona à razão a oportunidade de descobrir que ela tem o poder de conceber esse excesso, ou seja, o infinito como totalidade. A grandeza absoluta não passa de uma ideia da razão, mas o espírito sofre uma reviravolta pelo esforço vão que a imaginação faz para se igualar a essa ideia.

O impacto das ideias do sublime de Burke, como um fenômeno de grandeza incomensurável, se faz sentir por intermédio da filosofia kantiana, principalmente em suas *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime* (1764) e na *Crítica do Juízo* (1790). Para Kant, a transcendentalidade do sublime se revelaria através de uma experiência estética que decreta, por sua vez, a consciência da finitude humana e que, contudo, eleva a alma acima do nível do lugar-comum vulgar.

Somente dois séculos depois, deve-se, de modo especial, a Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe um retorno ao sublime como uma experiência que especifica os limites da razão e da representação. Mesmo partindo do conceito kantiano, Lyotard identifica o sublime com algo imanente, não transcendental, ampliando, assim, a noção de sublime do absolutamente grandioso, a todas as coisas que confundam a competência do sujeito de sintetizá-las em conhecimento. O sublime coloca o sujeito na presença de uma relação subjetiva direta entre a imaginação e a razão. Porém, esta relação é um desacordo, uma contradição vivida entre a exigência da razão e a potência da imaginação. É por isso que a imaginação parece perder a sua liberdade e o sentimento do sublime parece ser mais uma dor, ou um desprazer, do que um prazer. No limiar deste desacordo, surge um novo acordo, porque a dor ou o desprazer tornam possível uma experiência diferente de prazer. São fenômenos estéticos complementares. O sublime é sempre contraditório, uma vez que seria apresentação *inadequada* do infinito e do inapresentável.

Estamos, portanto, em termos kantianos (mas também pré-kantianos: desde Longino isso é dito de todas as maneiras), diante da definição canônica do sublime: é sublime toda apresentação do inapresentável ou, mais rigorosamente, para retomar a fórmula de Lyotard, a apresentação (disso) que há o inapresentável (Lacoue-Labarthe, 2000, p. 229).

No registro do inapresentável, as obras sublimes aparecem como entidades negativas. Mesmo reconhecendo que o objetivo do sublime é consentir uma experiência do absoluto através da insuficiência da forma, alcançar este objetivo será exclusivamente no terreno da imanência. A ressignificação do sublime passaria, portanto, por uma operação de presentificação. Estamos frente a um paradoxo: o sublime manifestaria sua imaterialidade por meio da matéria. Se o sublime kantiano consistia em distinguir através do sensível qualquer coisa que o sensível não pode apresentar sob o aspecto de formas e se a experiência estética excede a sensibilidade, esta experiência está totalmente concentrada na afirmação da presença de qualquer coisa de inominável que escapa à sensação, mas que não pode manifestar-se senão através de sensações.

Para Jean-François Lyotard, o sublime não é tanto uma elevação final, mas uma experiência do limite, do informe ou da ausência, uma ontologia negativa. Para ele, o entusiasmo que os espectadores experimentam é uma *modalidade do sentimento sublime*. Sentimento sublime e não sentimento *do* sublime. Pois a imaginação procura fornecer uma apresentação para a razão, mas não o consegue. Daí experimenta sua impotência. O que mais determina o sublime é o indeterminado, o informe. O sublime compreende a finalidade de uma não finalidade e o prazer de um desprazer.

O sentimento sublime só é, quanto a isso, irrupção, no e pelo pensamento, desse surdo desejo do ilimitado. O pensamento 'passa ao ato', 'atua' o impossível, 'realiza', subjetivamente, sua onipotência. Goza o Real (Lyotard, 1993, p. 58).

Se, em Lyotard, o sublime se manifesta como um acontecimento do pensamento — uma irrupção do impossível no âmbito da razão —, formulamos agora outra questão: como pensar esse excesso quando ele já não se apresenta apenas como sentimento, mas como forma histórica, imagem, sobrevivência? Ao lado de uma experiência subjetiva do sublime,

propomos deslocar a questão para o campo das imagens, interrogando a maneira pela qual o indeterminado, o informe e o excesso se inscrevem em configurações visuais que atravessam os tempos. Nesse sentido, a leitura warburguiana da imagem como portadora de uma energia sobrevivente (*Nachleben e Lebensenergie*) permite pensar o sublime não mais como experiência momentânea, mas como tensão durável, inscrita nas formas e nas suas migrações históricas.

É a partir desse deslocamento, do sublime como sentimento ao sublime como forma sobrevivente, que se torna possível ler, em momentos históricos distintos, obras tão distantes quanto as de Giovanni Battista Piranesi, Hanne Darboven e Tacita Dean. Longe de constituírem um percurso linear ou evolutivo, esses três casos configuram pontos de condensação, nos quais o sublime reaparece como tensão espacial, temporal e histórica. Cada um deles será abordado separadamente como campo específico de inscrição dessa energia sobrevivente.

1 Piranesi: labirintos e ruínas

“Penso no que se tornaria esta água-forte se também ela fosse iniciada no êxtase, se saísse de si mesma” (Eisenstein, 2001, p. 141)². Assim se expressava Serguei Eisenstein, então estudante de engenharia e estudioso de arquitetura italiana, apaixonado pelas gravuras das *Carceri*, de Piranesi. Continua Eisenstein:

Aqui, nesta aquarela, mesmo que haja uma certa saída de si, ela não se realiza como uma explosão, mas como... uma diluição. E não das formas, mas apenas do sistema dos meios expressivos. Por isso, em vez da frenesia, do impressionante furor da série seguinte, temos o lirismo fluido do estado de espírito (*Ibidem*, p. 142).

² Todas as citações de obras em língua estrangeira que constam da bibliografia são de minha autoria, salvo quando diversamente indicadas.



FIGURA 1.

G. B. Piranesi (1720-1778), *Carcere oscura con Antenna pel suplicio de malfatori*, da “Prima Parte di Architettura, e Prospettive”, ca. 1750. Gravura, 36.5 x 23.7 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/365474>. Acesso em: 2 jan. 2026.

Ainda segundo o teórico e cineasta soviético, em *Carcere oscura* (Figura 1),

[...] a objetividade foi mantida, enquanto os meios expressivos se *fragmentaram*: a linha se dividiu em uma cascata de minúsculos segmentos, a compactação da forma, suavizada pela luz, se dissolve no espaço, a precisão dos contornos é absorvida pelos contornos fluidos da forma” (*Ibidem*, p. 152).

Mesmo que esse termo seja enunciado em suas páginas somente duas vezes, uma a partir de uma citação de William Wordsworth (*Ibidem*, p. 161) e outra, afirmando que tudo em Piranesi é “ritmo frenético de penetração profunda e interior, aqui temos uma ascensão serena e solene em direção a alturas sublimes” (*Ibidem*, p. 168). Para Eisenstein, poderia se tratar de um sublime, um sublime *da loucura*, assim como ele mesmo explica:

A loucura está apenas na confusão, nas combinações, que destroem a própria base da sua “possibilidade” de existir: uma loucura que agrupa os objetos num sistema de arcos que “saem de si mesmos” um após o outro, que extraem das suas entranhas arcos sempre novos; de escadas que explodem na decolagem de novos degraus: de abóbadas que continuam seus saltos, uma após a outra, em direção ao infinito. [...] A pedra não é mais uma pedra, mas um sistema de ângulos e superfícies que se cruzam, em cujo jogo se dissolve a base geométrica de suas formas (Eisenstein, 2001, p. 153).

Não é por acaso que algumas cenas do filme *Outubro*, de Eisenstein, parecem ter saído da obra de Piranesi; quem sabe, talvez até mesmo as escadas, que sobem em direção ao céu ou caem em direção ao chão, na famosa cena da carruagem em *O Encouraçado Potemkin* possam ser uma reminiscência da predileção do diretor soviético pelo gravurista italiano, como o próprio Eisenstein declara pouco mais adiante:

A natureza das próprias fantasias arquitetônicas, nas quais um sistema de visões se desenvolve em outros; onde os planos, revelando-se infinitamente uns após os outros, levam o olhar para distâncias desconhecidas, enquanto as escadas, um degrau após o outro, sobem em direção ao ciclo ou, com o precipitar inverso dos mesmos degraus, afundam cada vez mais. Afinal, a imagem extática da escada lançada de um mundo para outro, do céu para a terra, já nos é conhecida através da lenda bíblica do sonho de Jacó, enquanto a imagem patética da descida precipitada e espontânea de uma massa humana por uma escada de Odessa com raízes no ciclo nos é conhecida pela nossa própria obra (Eisenstein, 2001, p. 148).

A série das *Carceri*, em que predominam fortes sensações de desconforto, solidão, silêncio, inquietação e repulsa, não representa lugares reais, mas estruturas fantásticas e opressivas, com escadas vertiginosas, pontes suspensas, máquinas inquietantes e, por vezes, figuras humanas ínfimas. A ausência de uma ordem lógica ou de um ponto focal racional cria uma sensação de desorientação, angústia e terror. Salas infinitas, abóbadas distantes, espaços imensos e, no entanto, claustrofóbicos, inibidores, nos quais a repetição infinita de passagens, espaços e degraus, o emaranhado de volumes, o labirinto, evocam uma prisão psicológica mais do que física.

A prisão, como lugar do qual não se pode fugir, não é representada por muros, grades e correntes. Todos esses elementos estão presentes nas gravuras de Piranesi, e são mesmo maciços, mas, paradoxalmente, não constituem um encarceramento, um obstáculo à liberdade. Pelo contrário, as correntes encontram-se espalhadas aleatoriamente por todo o lado, as paredes têm mil aberturas e as grades são mais decorativas do que outra coisa. A verdadeira impossibilidade de fugir, de sair delas, é dada pela sua essência labiríntica, pelo cruzamento de escadas que não levam a lugar nenhum, pelo desaparecimento na escuridão (ou no ar) de qualquer fuga.

Marguerite Yourcenar, que dedicou a Piranesi um ensaio poético e iluminador, “Le cerveau noir de Piranesi” (“A mente preta de Piranesi”, 1962), um título emprestado de uma expressão de Victor Hugo, define a obra dele como aquela de um “poeta trágico da arquitetura” (Yourcenar, 1985, e-book), que se conclui numa “serenidade extática” (*Ibidem*): é um sublime das ruínas, não apenas como um mundo definitivamente perdido ou um mundo dominado por um delírio de confusão mental, mas sim de “um reino interior perigosamente mais vasto e complexo” (*Ibidem*):

Sem as *Antiguidades* e as *Vedute*, o universo fantasmagórico das *Carceri* nos pareceria demasiado concertado ou demasiado artificial; não distinguiríamos os materiais autênticos que ressurgem obsessivamente em pleno sonho. Sem as ousadias quase demoníacas das *Carceri*, hesitaríamos em reconhecer, sob o aparente classicismo das *Vistas* e das *Antiguidades Romanas*, o canto profundo de uma meditação ao mesmo tempo visual e metafísica sobre a vida e a morte das formas (*Ibidem*).

A grandiosidade visionária e a sensação de terror e consternação que suas gravuras suscitam no observador manifestam um sublime alimentado ao mistério, a sensações de sufocamento e excesso, à impossibilidade de que a gravura contenha a visão que, pelo contrário, parece extrapolar os limites da obra. Trata-se de um mundo “fechado em si mesmo... matematicamente infinito” (*Ibidem*). “O que mais impressiona nas *Carceri* é que elas têm muito pouco a ver com a imagem tradicional de uma prisão”, escreve Yourcenar (*Ibidem*). Nas *Carceri d'invenzione*, seus caprichos, suas obsessões, seus fantasmas, como ele mesmo as denominava, Piranesi não representa o espaço, mas o submete a um regime de tensão no qual a arquitetura deixa de ser medida e passa a operar como força. Escadas que não conduzem a lugar algum, pontes interrompidas e planos sobrepostos produzem um espaço sem centro e sem horizonte, no qual a orientação se dissolve em vertigem.

O labirinto piranesiano não funciona como metáfora, mas como dis-positivo: ele não encena a perda, ele a produz. Nessa arquitetura sem finalidade, o sublime já não se manifesta como elevação ou grandeza, mas como excesso estrutural, como impossibilidade de totalização do espaço. O que sobrevive nessas imagens não é uma forma estável, mas uma energia espacial irreduzível, cuja persistência antecipa, de maneira surpreendentemente moderna, as migrações futuras do sublime.

Em primeiro lugar, trata-se de um sonho. Nenhum especia-lista em matéria onírica hesitará um momento sequer dian-te dessas páginas marcadas pelas principais características do estado de sonho: a negação do tempo, o deslocamento do espaço, a levitação sugerida, a euforia do impossível al-cançado ou superado, um terror mais próximo do êxtase do que pensam aqueles que, de fora, analisam os produtos do visionário, a ausência de ligação ou contato visível entre as partes ou personagens do sonho e, finalmente, a beleza fat-al e inevitável. Depois, e para dar à fórmula baudelairiana o seu sentido mais concreto, é um sonho de pedra (Yourcenar, 1985, n.p.).

Para Yourcenar, “o grande protagonista das *Antiguidades* é o Tem-po; o herói do drama das *Carceri* é o Espaço” (*Ibidem*). O espaço e o tem-po que as *Carceri* evocam são:

Formas pelas quais o diferente e o contraditório vêm à luz, formas da contradição, ou seja, do absurdo” (Ren-si). No entanto, esse absurdo é o reflexo de uma ideia de ordem, como Yourcenar compreendeu: a ordem é represen-tada como perda e, por essa razão, é ainda mais evidente e presente. Isso explica o caráter intimamente transgres-sivo das *Carceri* e, conseqüentemente, as dificuldades em oferecer interpretações aderentes às visões políticas da época (Dal Co, 2001, p. 20).

Em suas famosas vistas da Roma antiga, Piranesi enfatiza as dimensões colossais dos edifícios e ruínas, muitas vezes reduzindo as figuras humanas a proporções minúsculas. Essa sensação de imensidão oprime o observador, gerando aquele sentimento de impotência e espanto, que está acentuado também pelo uso magistral do claro-escuro, dos efeitos dramáticos produzidos pelas sombras profundas e pelas luzes repentinas, que contribuem para uma atmosfera tensa e carregada de pathos: estamos além da simples representação topográfica ou neoclássica. Ao representar a magnificência da Roma antiga em ruínas, Piranesi evoca uma sensação melancólica e poderosa da caducidade das civilizações e do tempo inexorável. Essa reflexão sobre a vastidão da história e a fragilidade humana diante de sua grandeza contribui para um sublime labiríntico, distorcido, sem possibilidade de maravilhamento, mas modernamente metalinguístico: a obra de arte mostra o sublime e, ao mesmo tempo, evidencia o limite de sua própria manifestação, como se não pudesse plenamente sustentá-lo. Um sublime *melancólico*? (no sentido de um sublime que coincide com a dissolução definitiva do valor e dos significados do clássico?). Muito interessante é, a esse propósito, assimilar a obra de Piranesi à evocação do mito de Jano Bifronte:

A profundidade do tempo, que as ruínas anunciam e ao mesmo tempo ocultam, a casualidade como imagem de uma ideia de ordem representada, precisamente, como perda, são alguns dos temas que recorrem quase obsessivamente nas gravuras. Dessa reflexão originam-se tanto a angústia quanto a audácia da invenção como única maneira possível de agir, sob o signo, porém, da arbitrariedade. Muito moderna e “mórbida” para ser compreendida por seus contemporâneos, a melancolia de Piranesi atraiu muitos artistas dos séculos XIX e XX, que em suas visões reencontraram sua própria “mente negra” (Dal Co, 2001, p. 13).

Trata-se de uma alegoria onde a natureza melancólica age, por assim dizer, antiromanticamente, e a imagem do inacabado e do provisório parece estar onipresente e combinada em forma dramática.

Por um lado, ela leva a consequências extremas a dissolução da concepção clássica, segundo a qual a estabilidade das normas permite que a arquitetura se renove continuamente como verdade e, por outro, transforma a arquitetura em uma prática que nada mais pode provar senão a incompatibilidade entre o sujeito, que dispõe de uma linguagem capaz de nomear as coisas, e o objeto, ou seja, as coisas que não respondem mais a essas denominações (Dal Co, 2001, p. 14).

O catálogo de *Antiguidades* proposto por Piranesi tem como objetivo “sacudir o esquecimento, reconfirmar o poder de advertência que o antigo possui e, acima de tudo, preservar [...] O trabalho realizado por Piranesi é o resultado da síntese de diferentes abordagens ao antigo” (Dal Co, 2001, p. 24). Um sublime melancólico e vertiginoso: “Nossa vertigem diante do mundo irracional das *Carceri* não é provocada pela falta de medidas (pois Piranesi nunca foi tão geômetra), mas pela multiplicidade de cálculos que sabemos serem exatos e que conduzem a proporções que sabemos serem erradas” (Yourcenar, 1985, n.p).

Piranesi é uma explosão retórica sobre a grandeza e a decadência dos impérios e sobre a instabilidade dos acontecimentos humanos, mas uma meditação sobre a duração das coisas ou o seu lento desgaste, sobre a identidade obscura do bloco que continua dentro do monumento a sua longa existência de pedra. (...) O edifício basta a si mesmo; ele é ao mesmo tempo o drama e o pano de fundo do drama, o local de um diálogo entre a vontade humana, ainda presente naquelas enormes paredes, a energia mineral inerte e o Tempo que não retorna (*Ibidem*).

2 *Kulturgeschichte*: onipotência do sublime

Se, em uma acepção mais tradicional, o sublime se associa ao excesso afetivo, ao terror ou ao arrebatamento, a obra de Hanne Darboven parece, à primeira vista, excluir essa dimensão. No entanto, é precisamente nessa recusa (na serialidade rigorosa, na estrutura em *grid* e na repetição quase exaustiva) que se delineia uma outra forma de sublime: não mais fundada no impacto emocional, mas na experiência de uma ordem que excede o sentido e tende à sua própria dissolução. Trata-se, portanto, de uma forma de sublime que já não se dá como comoção ou terror, mas como confronto com uma estrutura que, ao insistir e se repetir, esvazia o sentido e expõe o seu limite.

Vasta, monumental, que transcende a compreensão humana imediata, abordagem enciclopédica da imensidão do tempo e da história, a obra *Kulturgeschichte 1880–1983*, de Hanne Darboven (Figura 2), é composta por milhares de folhas contendo cálculos, escritos à mão, fotografias, cartões postais e outros objetos. Sua dimensão física é tal que excede a capacidade de um único indivíduo observá-la ou assimilá-la inteiramente de uma só vez. Essa magnitude avassaladora evoca uma sensação de espanto e opressão, que denominamos onipotência estética do sublime. O observador não está frente a uma paisagem majestosa e aterrorizante, mas, sim, na sua capacidade de gerar uma experiência de desorientação intelectual e emocional diante da imensidão da história, do tempo e do conhecimento humano. A obra tenta documentar um século inteiro de história cultural (de 1880 a 1983) por meio de um sistema de notação subjetivo e meticuloso. Darboven transforma o fluxo linear e objetivo do tempo em uma representação visual que destaca sua natureza indescritível e subjetiva. Nessa titânica confrontação com a totalização do tempo, gera-se um sentimento de consternação diante do fluxo infinito dos eventos. A densidade e a repetitividade obsessiva dos gestos (a escrita e os cálculos manuais) criam uma sobrecarga sensorial



FIGURA 2.

Hanne Darboven, *Kulturgeschichte 1880-1983, 1980-1983*. Instalação. Dia Art Foundation, New York.
Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1115. Acesso em: 2 jan. 2026.

e conceitual. A impossibilidade de decifrar ou compreender plenamente cada anotação leva o espectador a confrontar-se com os limites da sua percepção e intelecto diante de uma quantidade aparentemente infinita de dados. A obra sugere uma reflexão sobre o infinito, tanto em termos de tempo histórico quanto de produção artística. A serialidade e a natureza quase mecânica do trabalho de Darboven levam o observador a meditar sobre a totalidade da história humana, uma experiência que vai além do simples belo e se aproxima de uma experiência estética mais profunda e inquietante.

Interpretada como um cruzamento entre um atlas visual, um código iluminado, uma enciclopédia e uma *Wunderkammer* contemporânea (Baldacci, 2012, p. 27) a instalação de Darboven compreende 1590 folhas (colagem de centenas de fotografias, textos, cálculos numéricos) e 19 objetos tridimensionais (bugigangas ou quinquilharias votivas). Entre os materiais variados, fotografias da própria vida, imagens históricas (por exemplo, inauguração em Paris, Segunda Guerra Mundial), além de reproduções da vanguarda artística e cartões postais folclóricos. Cada fragmento dialoga com os outros, construindo um tecido de memórias privadas e coletivas. Por meio de uma montagem rigorosa em grade, que “produz quase um choque visual” (*Ibidem*, p. 29), a disposição de *Kulturgeschichte* transmite ordem e uniformidade:

De longe, parece um mosaico feito de muitas peças coloridas e multiformes. O olho não consegue distinguir os detalhes e é obrigado a percorrer o tabuleiro sem encontrar um ponto preciso em que se deter. De perto, o olhar examina com curiosidade cada pequeno detalhe. Procura correlações e referências que o ajudem a decifrar esta “história cultural” enigmática, que do particular se torna universal e vice-versa, permitindo-nos vislumbrar também o espaço imaginário ou abstrato da nossa existência (*Ibidem*).

Oscilando entre informação e ficção, razão e sentimento, trajetória privada (quase mitológica) e história coletiva, a grade funciona como um dispositivo estético e cognitivo, equilibrando o distanciamento e a imersão no material visual. Não há nenhuma hierarquia entre os elementos: tudo (mesmo os objetos marginais) reflete o reverso moderno-contemporâneo, segundo uma lógica de “andança esquizofrênica” (*Ibidem*, p. 28). A imagem é, por assim dizer, democratizada. Como atlas visual-cultural, a instalação não apresenta apenas uma narrativa cronológica, mas uma cartografia fragmentária, onde a totalidade emerge da comparação entre as peças. Ao mesmo tempo a montagem permite, metaforicamente, uma leitura simultânea e multiperspectiva da realidade; gera tensão entre o centrífugo (em direção à realidade externa) e o centrípeto (autonomia interna). Com efeito, sua experiência perceptiva se resume, de longe, a um mosaico indistinto; de perto, a um caleidoscópio vertiginoso e perturbador de detalhes que sugere reflexão sobre as narrativas da memória.

Em uma espécie de releitura do conceito foucaultiano de heterotopia, Darboven transforma o espaço da obra em um lugar onde convivem o arquétipo e o anônimo, o próximo e o distante, criticando e rejeitando modelos históricos unívocos, preferindo uma pluralidade de vozes e memórias que permanecem abertas ao diálogo. Darboven não pretende contar feitos heróicos, mas tecer sua geografia existencial, entrelaçando história pessoal e coletiva.

Se a obra é um dispositivo cognitivo e narrativo que reflete ao mesmo tempo o artista e a cultura que o rodeia, *Kulturgeschichte* cria um atlas de cultura e memória, combinando visão e tempo com um método análogo àquele proposto por Warburg em seu *Bilderatlas Mnemosyne*. Usando uma abordagem não linear, um atlas que não narra, mas evoca, *Kulturgeschichte* funciona como objeto de negociação entre o indivíduo e a memória histórica, na aceitação da impossibilidade de totalizar a história, e na vontade constante de narrá-la por meio de um dispositivo aberto e pluralista. *Kulturgeschichte* pode ser justamente considerada como uma obra aberta.

Um sistema rizomático com o qual o artista tenta relacionar uma memória íntima feita de gestos rituais e repetitivos com a grande história; reativar o vínculo, iniciado na era moderna, entre arte e história cultural; elaborar um modelo estético capaz de repensar e mostrar, através da montagem, o processo cognitivo na era do bombardeio midiático de informações. *Kulturgeschichte* é, portanto, uma sala da memória “esquizofrênica” onde o passado não é nem contado, nem representado, mas evocado de forma às vezes desbotada e distanciada, às vezes subjetiva e detalhada, às vezes metafórica e universal (Baldacci, 2012, p. 29).

Uma produção como *Kulturgeschichte* evidencia o desejo utópico de alcançar o Todo, mesmo se em uma combinação magmática e não teleológica ou reveladora de segretos universais. Nesse sentido, a proposta de Darboven empurra o sublime a uma condição renovada, em que, abolidos toda ordem hierárquica e todo maravilhamento de ordem romântica, o sublime se expande para uma onipotência dada pela tentativa da própria Obra de Arte. Em *Kulturgeschichte*, em vez da imensidão ou do infinitamente Outro, “o infinitamente pequeno se carrega de uma qualidade estética-conceitual inesperada” (Baldacci, 2012, p. 28). A onipotência do sublime é possível graças à montagem e à sua combinação de elementos heterogêneos que, porém, permite apenas uma reconstrução fragmentária da realidade. A montagem é estratégia necessária à permanência e revelação do sublime.

A estrutura em grade torna-se então uma estratégia estética indispensável, além de manter juntos os traços do real, para apagar as diversidades e ter uma visão uniforme das coisas. A metáfora do atlas é, neste caso, mais do que apropriada, uma vez que nos encontramos perante um processo cognitivo e figurativo comparável ao costume de reduzir a Terra, na sua amplitude e diversidade, a uma representação gráfica numa superfície plana (Baldacci, 2012, p. 28).



FIGURA 3.

Tacita Dean. *The Russian Ending. The Sinking of the SS Plympton*. Fotogravura sobre papel, 45 x 68,5 cm.
Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-russian-ending-75361/20>. Acesso em: 2 jan. 2026.

3 Tacita Dean: o sublime banal, negativo, invertido

Se é adotada uma concepção do sublime como experiência necessariamente grandiosa, desmedida e afetivamente avassaladora, como na tradição clássica, obras como as de Tacita Dean podem parecer afastar-se dessa categoria. No entanto, é precisamente na recusa do espetacular e na mediação, muitas vezes indireta, com acontecimentos históricos e catastróficos que se delineia uma outra possibilidade do sublime: não mais fundada no impacto imediato, mas na distância, no adiamento e na elaboração. O sublime não se dá aqui como excesso sensível, mas como tensão entre o visível e o que permanece irrepresentável. O sublime é aqui deslocado do domínio do extraordinário para o do aparentemente banal, entendido não como seu oposto, mas como o lugar onde o excesso já não pode manifestar-se senão de forma mediada e diferida.

O título da obra da artista britânica Tacita Dean, *The Russian Ending* (2001, Figura 3), refere-se a uma prática cinematográfica dinamarquesa em que se criavam finais alternativos e muitas vezes trágicos para os filmes. No início do século XX, na indústria cinematográfica europeia (especialmente no estúdio dinamarquês Nordisk Film), era comum produzir dois finais alternativos para os filmes: o final americano era um final feliz em que os protagonistas sobrevivem ou encontram o amor, feito sob medida para o mercado dos EUA; o final russo, pelo contrário, apresentava curiosamente um final trágico com mortes ou desastres, que se acreditava ser mais popular e comercialmente bem-sucedido entre o público russo da época.

Dean adiciona notas manuscritas, etiquetas e legendas que alteram ou dramatizam ainda mais a história original da imagem, como rotular a água como *Estige* ou adicionar a palavra *Hades* com uma seta. Isso cria uma narrativa de fatalidade e destino inevitável, que contribui para a sensação de melancolia e grandeza trágica da obra.

The Russian Ending evoca a fragilidade humana diante de forças imensas e incontroláveis, como a natureza e a história. A obra é uma série de vinte fotogravuras baseadas em cartões postais antigos, que retratam desastres, naufrágios, erupções vulcânicas e destruições urbanas, que a artista colecionou em feiras de antiguidades.

The Russian Ending apresenta uma reconfiguração polêmica da ideia romântica do sublime. Dean registra fotografias onde emerge principalmente a representação de um desastre e de seu poder incomensurável: as imagens mostram eventos catastróficos (como o naufrágio do SS Plympton ou a erupção do Vesúvio) que excedem a capacidade humana de controle ou compreensão racional. Essa sensação de imensidão e poder destrutivo da natureza ou dos eventos históricos é um elemento-chave do sublime, que gera um sentimento misto de prazer e terror, ou reverência, no observador.

As figuras humanas nas imagens são frequentemente minúsculas, quase insignificantes, em comparação com a vastidão do evento retratado (marinheiros em um naufrágio, grupos de pessoas observando um desastre à distância). Essa desproporção visual, que enfatiza a impotência humana, se une a uma estética da ruína e da memória, em que as narrativas e o destino são habilmente manipulados. Com efeito, o uso de cartões postais antigos e da técnica da fotogravura, que confere uma aparência granulada e antiquada, evoca a memória histórica e a transitoriedade do tempo. As ruínas e os destroços são temas tradicionalmente ligados ao romantismo e ao pitoresco, mas em Dean assumem uma conotação mais próxima do sublime, como vestígios silenciosos de uma grandeza perdida ou destruída. Tacita Dean utiliza imagens de destruição e narrativas trágicas para estimular uma reflexão sobre a vastidão e a imprevisibilidade do mundo e da história.

Se o sublime aqui parece ser oferecido ao observador como uma experiência estética pós-romântica, *The Russian Ending* manipula a ideia tradicional de sublime, para reduzi-la ao espetáculo e à banalidade. Dean

retoma a categoria estética de sublime catastrófico, aquele sublime de grandeza aterrorizante (conforme os critérios ditados por Burke e Kant) em que é indicada a experiência subjetiva diante de eventos destrutivos ou apocalípticos que suscitam ao mesmo tempo terror e fascínio. É o sentimento diante de forças desmedidas, naturais ou históricas, que ultrapassam nossa capacidade de controle. Ao retomar essa ideia, Tacita Dean desmonta a ideia de que o mal é sublime no sentido romântico. O mal não é titânico, mas banal, burocrático, sem profundidade. Isso contrasta com a tentação estética de ver a catástrofe como grandiosa. Não há grandeza heróica em catástrofes, especialmente quando registradas em imagens.

Em *The Russian Ending*, o sublime é, por assim dizer, invertido: se o sublime tradicional nasce do confronto com forças naturais ou cósmicas, aqui a catástrofe é produzida por elementos banais. É um sublime negativo: a desproporção não é entre o homem e a natureza, mas entre a banalidade dos meios e a imensidão das consequências. Em seu uso do sublime catastrófico, Dean desmascara a sedução estética e imagética da destruição. Não há nada de heróico nas imagens de um genocídio ou em um naufrágio ou em uma erupção vulcânica: isso gera um sublime inquietante, porque a grandeza do horror nasce de pequenas ações cotidianas. O sublime catastrófico de Tacita Dean torna-se uma categoria crítica, que denuncia a distância entre a percepção estética da catástrofe (muitas vezes espetacularizada) e sua origem banal. É um sublime que não eleva, mas abala: nos faz perceber a vertigem de um mal sem profundidade, nascido da normalidade. O sublime que emerge da obra de Tacita Dean denuncia como as imagens podem se tornar instrumentos de memória traumática, congelando o tempo e revelando violências históricas.

Com *The Russian Ending*, estamos na frente de outro paradoxo do sublime: a arte permite domesticar o horror em vez de neutralizá-lo; mas se ela, de certo modo, o psychologiza, não o suaviza. Esse processo não

estetiza a violência, mas coloca o espectador diante da materialidade concreta do sofrimento, insistindo em seus sinais e no tempo que ele deixa, um tempo quebrado, fragmentado, traumático.

A arte, por meio dessas imagens *sublimes*, desempenha uma função político-ética: ela nos obriga a confrontar-nos com um tipo de horror reprimido historicamente, tornando-se um instrumento de resistência mnemônica. Tais imagens operam uma fricção temporal: elas congelam eventos históricos, fazendo emergir a memória refratária, aquela que não é reelaborada, que resiste ao devir linear do tempo. Cria-se uma contraposição entre a temporalidade cronológica e a temporalidade do trauma, que bloqueia e se impõe como uma presença inquietante no presente.

Conclusões

No começo dessas páginas nos perguntávamos, seguindo o rastro das reflexões de Seligmann-Silva, se o sublime é hoje o que sobrevive nas imagens. Atrevemo-nos a sugerir que, nas imagens, o sublime hoje está subjacente ao conceito de *Lebensenergie* (*energia vital*) de Aby Warburg (1990, p. 110)³. Como aponta Serzenando Vieira Neto (2022, p. 29), o conceito de “energia” aparece frequentemente em fragmentos de Warburg, segundo diversas formulações, como “energia sensorial”, [*Sinnesenergie*] (Warburg, 2015; 2011, fr.137), “energia da memória” [*Energie der Erinnerung*] (*Ibidem*, fr.140), “descarga de energia” [*Ausladung der Energie*] (*Ibidem*, fr.160), “energia da atividade reflexiva” [*Ener-*

3 A propósito da Florença dos Medici, Warburg sugere que tensões sociais, declínios inevitáveis e conflitos insolúveis geram uma carga energética vital que sustenta a civilização, combinando qualidades profundamente contraditórias em um “organismo enigmático (*ein rätselhafter Organismus*), dotado de uma energia vital (*Lebensenergie*) primária e, no entanto, harmoniosa” (cf. Aby Warburg, *Essais florentins*, trad. Sibylle Müller, Paris: Klincksieck, 1990, p. 110). Georges Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente (L'image survivante*, 2002), recupera o termo warburgiano *Lebensenergie* no sentido de conservação e transmissão de uma energia expressiva que se reativa constantemente nas imagens.

gie der Reflexthätigkeit] (*Ibidem*, fr. 208). No horizonte warburgiano, a sobrevivência das imagens não se explica por uma continuidade formal ou simbólica, mas pela persistência de uma carga energética — uma verdadeira *Lebensenergie* — que atravessa os tempos, reaparecendo sob formas deslocadas, fragmentadas ou catastróficas.

Em um apêndice dos textos inéditos das reflexões de Aby Warburg sobre Botticelli, Edgar Wind recorre ao conceito de *Lebensenergie* do mestre:

O problema da arte e da vida deixa de existir na medida em que a obra de arte, como energia, é ela própria vida, energia vital (*Lebensenergie*). Não é para a criação da obra de arte que se necessita de “empatia” — mas sim para o “afastamento da vida de si mesma” que se necessita da obra de arte (Wind *apud* Ghelardi, 2017, p. 634).

Em Warburg, a imagem não sobrevive como uma forma inerte, mas como carga energética, e o conceito de *Pathosformel* é precisamente uma condensação de energia afetiva. Didi-Huberman intui e radicaliza este ponto: a sobrevivência das imagens é sempre tensão, nunca uma continuidade linear e privada de dramaticidade.

As obras aqui tomadas como objeto de reflexão configuram uma modalidade energética de uma vida que desemboca em sublime: em Piranesi, a energia espacial não se descarrega (e o seu labirinto é sempre sem saída); em Darboven, a energia temporal se acumula sem síntese; finalmente em Tacita Dean, a energia histórica retorna como ruína, fracasso, desastre. O conceito de *Lebensenergie* descreve melhor o incomensurável do sublime tradicional, pois ele está como força propulsora da própria imagem. Com efeito, para Warburg a cultura é um campo de forças e as imagens são vetores energéticos. A *Lebensenergie* subjaz também na sobrevivência das imagens, pois o *Nachleben* não é pura memória, mas uma tensão não resolvida, uma energia que não foi descarregada.

Em *A imagem sobrevivente*, Didi-Huberman radicaliza Warburg precisamente nessa direção: a sobrevivência (*Nachleben*) não diz respeito ao que uma cultura conserva conscientemente, mas ao que retorna como resquício pulsional, como energia não simbolizada, como forma que excede os regimes de sentido dominantes. Quando Didi-Huberman afirma que sobrevive “o mais reprimido, o mais obscuro, o mais distante e o mais tenaz” (2022, p. 154), ele está falando de afetos não pacificados, temporalidades não alinhadas, formas que não encontram mais um lugar.

Se considerarmos o sublime não como categoria histórica (kantiana, romântica, pós-romântica), mas como experiência de descarte, então surgem afinidades muito fortes. O sublime sempre foi aquilo que excede a forma, que coloca em crise a representação e produz atração e repulsa ao mesmo tempo. Agora, nas culturas visuais contemporâneas, o excesso é normalizado (sobrecarga, choque contínuo), o incomensurável é quantificado (*big data*, infinito computável) e o terror é estetizado (catástrofe como entretenimento). Isso, paradoxalmente, reprime o sublime, porque neutraliza sua força desestabilizadora. O sublime contemporâneo não é mais nomeável como tal (a palavra é suspeita, antiquada, retórica), pois não tem mais um código iconográfico estável e não é mais legitimado teoricamente, a não ser de forma irônica ou nostálgica. No entanto, ressurge em formas laterais (algoritmos opacos, imagens de satélite, espaço profundo, catástrofes climáticas, corpos pós-humanos, imagens forenses, imagens que não mostram, mas testemunham). Ele age como um afeto sem nome, como um desconforto visual, como uma vertigem fria. Em outras palavras, se o sublime sobrevive, não sobrevive como conceito, mas como gesto visual, estrutura afetiva, tensão não resolvida entre o visível e o invisível. O sublime hoje é um dispositivo operacional da própria imagem, um elemento sem elevação, sem transcendência, sem consolação. Mas justamente por isso mais obscuro, mais reprimido, mais resistente. Nas culturas visuais contemporâneas, o sublime não

desaparece, mas sobrevive como uma forma reprimida da experiência do excesso: não mais tematizado nem reconhecido, ele opera como um afeto obscuro e tenaz, ressurgindo em imagens que excedem os regimes de visibilidade, sentido e controle.

As obras que trouxemos por estas páginas (Piranesi, Darboven e Dean) não estão juntas por estilo, época ou meio. Estão juntas porque todas trabalham com o que não encontra resolução formal ou teleológica. Os três artistas constroem sistemas que não conduzem a uma síntese, produzem imagens/estruturas que resistem à conclusão, fazem emergir uma experiência de grandeza, duração ou ruína sem a elevar a mito. Este é exatamente o lugar do sublime reprimido.

O sublime de Piranesi é imanente, claustrofóbico, sem redenção. Não é por acaso que o gravurista e artista italiano foi interpretado mais como precursor do que como autor, de pleno direito, do sublime: ele já é uma figura do reprimido na genealogia. *Kulturgeschichte*, de Darboven, é uma forma de sublime hiper-reprimido: não produz vertigem, mas cansaço metafísico, um sublime que sobrevive como fadiga do sentido. *The Russian Ending* fala de quedas, fracassos, fim do filme, fim das narrativas, usa a fotografia e o cinema como meios já em ruínas, evocando o sublime catastrófico apenas para mostrar sua fantasmagoria. O sublime romântico é reduzido a fantasma, a gesto fantasmático, onde não há mais nem conquista do cume, nem triunfo do olhar, menos ainda clímax. Permanecem a espera, a suspensão, a imagem que chega tarde demais, registra sem transcendência. A *Lebensenergie* do sublime não é senão uma sobrevivência espectral.

Piranesi, Darboven e Dean são paradigma de um sublime que foge do romantismo e confia toda a sua força na substância da imagem como sublime. Piranesi, por exemplo, não oferece uma dialética entre o sujeito e o infinito (coração do sublime romântico), não promete reconciliação, nem constrói uma retórica do Eu diante da imensidão. Nas *Carceri*, o espaço não é apenas simbólico, é operacional; o excesso não sublima, mas oprime.

A imaginação não se expande, se perde numa metafísica impossível do excesso. O desejo de totalidade, de registro completo, de sistematização que *Kulturgeschichte* propõe não produz conhecimento, mas fantasma de conhecimento. A instalação enciclopédica de Darboven não ilumina, o tempo não se ordena, a história não é relatada, a não ser aquela de um fracasso estrutural do projeto enciclopédico. Trata-se de uma história cultural (*Kulturgeschichte*) fantasmagórica, em que permanece apenas o traço do desejo impossível de escrever toda a história da cultura. O sublime é assim a vontade de totalidade que sobrevive apenas como obsessão formal. Se o sublime romântico contempla a catástrofe, mantendo-a à distância por meio da arte, em *The Russian Ending*, ao contrário, a queda não é heróica, o desastre não é espetacular, a imagem não consola. Para Tacita Dean, a experiência do desastre é despojada de excepcionalidade e o sublime não eleva romanticamente, mas cansa, deprime, esvazia. Somente permanece o sublime como acúmulo de fracasso, repetição do inevitável, consciência de que não há mais nada para ver. É um sublime não negado, mas reprimido, reduzido a uma triste obviedade.

Ao longo dessas migrações, o sublime deixa de ser compreendido como uma categoria ligada ao sentimento de elevação ou à experiência subjetiva do ilimitado, para se afirmar como uma tensão histórica inscrita nas formas. De Piranesi a Darboven e Dean, o que se manifesta não é a continuidade de um modelo estético, mas a persistência de uma energia que atravessa o espaço, o tempo e a história, reaparecendo sob configurações instáveis, fragmentárias e, por vezes, catastróficas. Nesse sentido, o sublime não designa mais um momento de exceção, mas um regime de sobrevivência das imagens, no qual o excesso, o indeterminado e a fratura operam como forças críticas. Pensado à luz de Warburg e de sua releitura por Didi-Huberman, o sublime revela-se menos como uma experiência do limite do sujeito do que como uma forma de vida das imagens — uma *Lebensenergie* que resiste à neutralização histórica e continua a tensionar o presente.

Referências

BALDACCI, Cristina. Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter. In: **La Rivista di Engramma**, n. 100, set.-out. 2012, p. 27-32.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Trad. Enid Dobránszky. Campinas: Papirus; UNICAMP, 1993.

DAL CO, Francesco. Piranesi e la malinconia. In: **La Rivista di Engramma**, n. 5, jan. 2001, p. 1-23.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

EISENSTEIN, Sergej. Piranesi o la fluidità delle forme. In: **La natura non indifferente**. Venezia: Marsilio, 2001, p. 139-177.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots**. 4 éd. Paris: Klincksieck, 2001.

GHELARDI, Maurizio. Edgar Wind su Aby Warburg. Un esercizio ermeneutico. In: **La rivista di Engramma**, n. 150, vol. 1, out. 2017, p. 625-635.

LACQUE-LABARTHE, P. A verdade sublime. In: FIGUEIREDO, Virgínia de Araújo; PENNA, João Camilo (Org.). **A imitação dos modernos**. Trad. Virginia Figueiredo. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 225-276.

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Trad. Constança Marcondes Cesar, Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens sublimes e temporalidades do trauma em Georges Didi-Huberman: arte como “domesticação do horrível”. In: **Revista Alea. Estudos neolatinos**. Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, set.-dez. 2025, p. 1-24.

VIEIRA NETO, Serzenando. El estilo de los fragmentos: forma y construcción teórica en los *Grundlegende Bruchstücke* de Aby Warburg. In: **Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades**, jul. 2022, vol. 11, nº 25, p. 24-35.

WARBURG, Aby. **Essais florentins**. Trad. Sibylle Müller. Paris: Klincksieck, 1990.

WARBURG, Aby. **Fragmente zur Ausdruckskunde**. Organização de Hans Hönes and Ulrich Pfisterer. Berlin: De Gruyter, 2015.

WARBURG, Aby. **Frammenti sull'espressione**. Organização e apresentação de Susanne Müller. Pisa: Edizioni della Normale, 2011.

YOURCENAR, Marguerite. **Sous bénéfice d'inventaire**. Paris: Gallimard, 1962. Trad. Fabrizio Ascari. *Con beneficio d'inventario*, Milano: Bompiani, 1985. E-book.

Data de submissão: 14/01/2026

Data de aceite: 13/04/2026

Data de publicação: 31/05/2026