

## **O corpo/imagem: estética e ética em Georges Didi-Huberman/The body / image: aesthetics and ethics in Didi-Huberman**

*Adilson Pereira<sup>1</sup>*

### RESUMO

A construção do percurso do pensamento Georges Didi-Huberman considera a contribuição interdisciplinar proveniente das análises de questões de natureza estética que ele investiga ao molde eclético, denominado por ele como “caleidoscópico”. O presente artigo procura compreender que essas investigações, não seriam limitadas ao âmbito estético. Essa afirmação tem seu suposto fundamento quando verificamos o modo com que Didi-Huberman constrói suas reflexões ao tratar da relação corpo-imagem. Acreditamos que a análise das imagens de corpos humanos, provenientes de contextos em que os modos de tratamento teriam lhes negado os direitos fundamentais produziram implicações para além das investigações estéticas, o que, de certo modo, enunciaria um paradoxo ao trato do modo como Didi-Huberman apresenta suas conclusões, isto é, subjacente à investigação estética, existiria em sua obra uma proposição ética para o trato das imagens.

Palavras-chave: Didi-Huberman; Ética e Estética; Corpo e Imagem.

### ABSTRACT

*The construction of ways of thought Georges Didi-Huberman considers the interdisciplinary contribution coming from analyses of questions of aesthetic nature that he investigates in the eclectic mold, denominated by him as "kaleidoscopic". The present article tries to understand that these investigations, would not be limited to the aesthetic scope. This assertion has its possibly foundation when we look at how Didi-Huberman constructs his reflections in dealing with the body-image relationship. We believe that the analysis of the images of human bodies from contexts in which the modes of treatment would have denied them fundamental rights, produced implications beyond aesthetic investigations, which would, in some way, present a paradox to the way Didi-Huberman presents his conclusions, i.e., underlying aesthetic investigation there would exist in his work an ethical proposition for the treatment of images.*

*Keywords: Didi-Huberman; Ethics and Aesthetics; Body and Image.*

---

<sup>1</sup> Discente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Doutorado – PUC/SP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências da Saúde e Meio Ambiente – UniFOA – RJ.

A obra de Didi-Huberman, conhecida pela riqueza das investigações estéticas, ainda em curso em sua produção intelectual, em nossa perspectiva, teria elementos constituintes de uma investigação de natureza ética. Essa afirmação teria seu suposto fundamento quando verificamos o modo com que Didi-Huberman constrói suas reflexões ao tratar da relação corpo-imagem. Acreditamos que, de modo mais significativo, encontraríamos essa propriedade na relação com as imagens provenientes de contextos em que estariam negados os modos justos que deveriam ser endereçados ao trato humano, nos quais os direitos fundamentais seriam eclipsados. Referimo-nos, sobretudo, àquelas imagens que retratam as formas com as quais os sujeitos tiveram suas existências negativamente retratadas e, em muitos casos, suprimidas.

Assim, acreditamos que essa relação corpo-imagem teria implicações para além das investigações estéticas o que, de certo modo, enunciaria um paradoxo ao trato do modo como Didi-Huberman apresenta suas análises, isto é, subjacente à investigação estética, existiria em sua obra uma proposição ética para o trato das imagens. Cremos que um dos primeiros registros para essa suposição estaria na escrita da obra *Invenção da histeria*, publicada em 1982, em que suas pesquisas acerca da iconografia fotográfica da Clínica Salpêtrière demonstraram como o arquivo de imagens que retratavam, por expressão imagética, os modos de tratamento dado às mulheres, tidas como histéricas, trazia consigo as marcas psicopatológicas impressas nas fotografias, tornando-as presentes em temporalidade, memória, signo, sintoma, aura, rastros e nosologia<sup>2</sup>.

Muito embora, em nosso tempo, os sujeitos concretos dessas imagens já tenham deixado a existência, ainda assim, poderíamos torná-las presentes por meio dos registros fotográficos, que narrariam o sofrimento expresso pelos sintomas histéricos e os modos de tratamentos aos corpos dispensados.

---

<sup>2</sup> Esses conceitos são utilizados e fundamentados nas obras de Didi-Huberman e foram enunciados, sobretudo pelas influências de Walter Benjamin (1892-1940) e da Psicanálise.

As discussões de Didi-Huberman acerca de como se daria a relação do observador com a imagem está ricamente fundamentada em um conjunto de obras que se remetem à devida investigação dessa questão, das quais destacamos *La Peinture incarnée* (1985), *Devant l'image* (1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), *Devant le temps* (2000), *L'Image survivante* (2002), *Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire, 1* (2009), *Survivance des lucioles* (2009), *Remontages du temps subi. L'Oeil de l'histoire, 2* (2010), dentre outras obras.

O autor compreende que a exposição externa da imagem se apresentaria de forma total ao olhar, não havendo a possibilidade de desconsiderarmos a percepção dos fragmentos interiores dessas mesmas imagens, observadas até os limites alcançados pela visão. Nessa interpretação, a imagem forneceria a consistência de sua totalidade, não redutível à aparência imediata, já que existiriam outras questões inerentes e que se expressariam nesse amálgama de elementos.

Paradoxalmente, só enxergaríamos parte do que seria apresentado e, embora pareça óbvio que possamos ver somente o que a nossa visão nos facultaria enxergar nos limites a ela estabelecidos, que significaria em um ver total, isto é, um ver sobre o que poderia ser visto de modo total, seria justamente desse fato que emanariam das imagens algo para além de sua imediata representação. Nessa relação entre observador-observado estaria subjacente uma questão: a visão humana se encerraria naquilo que realmente enxergamos ou seríamos capazes de apreender algo mais dos objetos, isto é, teríamos a capacidade de apreendê-los em sua totalidade sgnica?

Como podemos verificar, a questão apresentada possui implicações para além da imediata relação que teríamos com o mundo das coisas. E, muito embora tenhamos a percepção de que ao enxergarmos determinado objeto, nosso olhar pareceria apreendê-lo de modo total, o que sabemos, de fato, é que esse olhar total não possibilitaria acesso total aos elementos que lhes seriam subjacentes.

Se nos referimos aqui a um objeto escultórico, sabemos ser ele um conjunto de formas, que seriam expressas de modo externo em função de sua desconhecida interioridade. Essa imanência, apreendida como totalidade de

elementos poderia ser designada pela imagem a partir do acesso à sucessão de *casca*s, *camadas*, das quais teríamos somente a apreensão daquilo que nossa visão alcançaria. Assim, percebemos que haveria nesse exemplo da figura escultórica, uma interioridade desconhecida, mas fundamental à existência do objeto.

Contudo, isso se remete a um problema mais profundo, e esse pode ser exemplificado pela investigação empreendida por Didi-Huberman, quando tratou das imagens provenientes da iconografia fotográfica da Clínica Salpêtrière. Afinal, que elementos se remeteriam à interioridade daquelas fotografias, que continham a representação de mulheres denominadas histéricas, para que a apreensão dessas imagens, pudesse estabelecer condições de um conhecimento mais apropriado acerca desse objeto?

Um auxílio está em recorrermos a uma concepção ressignificada<sup>3</sup> da história. A iconografia fotográfica da Clínica *Salpêtrière* retratou as condições imanentes em que as mulheres “histéricas”, ali internadas, tiveram suas existências determinadas e o modo como suas patologias foram compreendidas. Nessas fotografias, podem-se extrair fragmentos que se remeteriam aos paradigmas da cultura da época, à hermenêutica acerca da suposta afirmação ou negação da existência de uma natureza humana, ao *ethos* que subsidiaria a relação endereçada ao trato dessas mulheres e de sua subordinação ao paradigma biomédico vigente no início do séc. XX; enfim, questões subjacentes, que nos parecem ser de fundamental interesse à complexidade do trato estético e, contudo, também não estariam dissociadas de implicações éticas. É vasta a narrativa de Didi-Huberman sobre a Clínica *Salpêtrière*, sobre os modos de apreensão das imagens, de que consideramos o fragmento:

Resta-nos hoje as séries das imagens da iconografia fotográfica da Salpêtrière. Está tudo ali: poses, crises, gritos, “atitudes passionais”, “crucificações”, “êxtases”, todas as posturas do delírio. Tudo parece estar presente, pois a situação fotográfica cristalizava idealmente a ligação entre a fantasia histérica e uma fantasia do saber. Instaurou-se uma reciprocidade da sedução: médicos com insaciáveis apetites de imagens da “histeria”, histéricas dando pleno consentimento, exagerando até nas teatralidades do corpo. Assim, a clínica da histeria transformou-

---

<sup>3</sup> Acerca dessa questão Didi-Huberman se utiliza da interpretação de história concebida por Walter Benjamin, amadurecida na obra *Teses sobre o Conceito de História* (1940).

se em espetáculo, em invenção da histeria. Identificou-se até, sub-repticiamente, com algo como uma arte. Muito próximo do teatro e da pintura (DIDI-HUBERMAN, 2015:16)

O que subsidiaria a relação do observador, mesmo se pondo na perspectiva de uma investigação de natureza estética, senão os subsídios auxiliares da ética? Nossa suposição é que ao se estabelecer esse tipo de investigação, delimitada ao âmbito estético, isto é, partindo da relação do observador com os objetos, cujos vestígios trariam, por efeito aurático, as condições determinadas pelos modos de trato humano, estaria aí subjacente, nessa delimitação, a perspectiva da investigação ética. Essa, por sua vez, poderia ser inferida como que pelo negativo de uma foto, ou melhor, como o seu outro, sendo esse o seu essencial vínculo. Eis, portanto, que dessa outra “face da moeda”, poderíamos inferir valores subjacentes e fundamentais à reflexão ética.

Como apontamos anteriormente, essa suposta perspectiva paradoxal entre estética e ética estaria subjacente às reflexões desenvolvidas em *Invenção da Histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Saltêprière*, publicada em 1982, bem como na obra *Images malgré tout: la mémoire visuelle de l'Holocauste*, publicada em 2003. A primeira, remetendo-se à história da mulheres histéricas, confinadas às dependências da Clínica, tendo o arcabouço da perspectiva positivista, que se valia das minuciosas descrições como pressuposto de se fazer ciência e, cujo conhecimento, seria aplicado ao controle daqueles fenômenos. A impossibilidade de se obter a identificação da causa orgânica para o comportamento histérico não impediu a pretensão de intervenção validada pela ciência psiquiátrica, que adotou formas medicamentosas para o controle do comportamento. A segunda obra, citada acima, toma como investigação quatro imagens, tratadas pelo cineasta Jean Luc Godard, que procuram retratar o irretratável do inferno que foi o campo de concentração nazista estabelecido em Auschwitz, Polônia, nos anos da segunda guerra mundial.

De fato, resumir *Imagens apesar de tudo* pede que se comece por dizer que aí se encerra uma resposta à questão de saber se o horror que os mais bem implantados saberes novecentistas declararam inabordável, o da barbárie nazista, pode ou deve ser defrontado. Demanda também que se continue dizendo que aí

recomeça a mesma pesquisa principiada, lá atrás, em 1982, sobre a iconografia da Salpêtrière e os poderes da fotografia quando colhe o terrível. E exige ainda que se acrescente que, agora voltado para o Holocausto ou a Shoah, Didi-Huberman segue esgrimindo o argumento de que as imagens são, sim, suscetíveis de depor sobre o real. Desde que, em sua evidência espetacular, a imagem seja “suscitação de visibilidade”, uma “possibilidade de imaginação” e que “todo o real não se dissolva no visível”, nem “todo o visível no real”. (DIDI-HUBERMAN apud MOTTA, 2016:3)

Um caminho possível para compreendermos a dimensão paradoxal entre estética e ética pode ser inferido em Didi-Huberman, ao tratar da apreensão das imagens, na iconografia da Salpêtrière, em que se refere às “brechas”<sup>4</sup>, não determinadas no tempo, isto é, aos aspectos não percebidos que se tornariam possíveis de percepção e possibilitariam ao objeto um certo aspecto de inovação. Brechas e rasgaduras<sup>5</sup> seriam possíveis e expressas, tendo como base a necessária ruptura com as “verdades” construídas para dar conta dos objetos.

Assim, a investigação das imagens que remeteriam ao trato humano, nas quais o corpo/imagem tornou-se expresso como matéria-prima das obras anteriormente mencionadas partem da imagem dos corpos, tornados objetos de apreensão do olhar, e que trariam como propriedade narrativa a intrínseca mediação do *ethos* inerente ao seu estatuto imagético. Neste sentido, seria possível supor que o conceito de corpo seria suportado, na concepção estética de Didi-Huberman, por uma metafísica das imagens. Essa, por sua vez, lhe traria a necessária e essencial dimensão signífica face à relação temporalidade, memória e matéria. Inclui-se, na relação temporalidade-memória-matéria a constituição do *ethos* de uma sociedade. Assim, o discurso que se pretende ter por conta da dimensão estética, inferido na leitura das obras de Didi-Huberman, seria subsidiado, paradoxalmente, pela necessária reflexão ética acerca dos

---

<sup>4</sup> Compreende-se por brechas, o conceito designado pela psicanálise para se pensar as inexactidões relativas às narrativas que ocorreriam no tempo e que em Didi-Huberman designariam a temporalidade.

<sup>5</sup> Conceito utilizado por Erwin Panofsky (1892-1968) aproximados do conceito psicanalítico de brecha que pode ser compreendido como fendas “ocorridas” nas inexactidões da transcrição do tempo. Posteriormente, Didi-Huberman apropriou-se desse conceito de Panofsky no sentido de ressignificar a questão temporal.

fundamentos desse *ethos*, tornado inerente à relação dialética sujeito-imagem-objeto.

As imagens, por sua vez, apresentariam esses registros, tornados apreensíveis do interior delas próprias ao exterior fenomênico. Assim, os registros traduziriam as condições objetivas em que os corpos retratados se expressaram. Em síntese, a fotografia poderia portar esses registros, sobretudo quando a figura humana é apresentada, tornando possível a expressão dos vestígios do humano que ali na fotografia foi encerrado.

Vestígios humanos tornam-se, nessa perspectiva, vestígios do humano. Eis porque o trato endereçado a seres humanos necessita ser investigado. O escopo estético inerente às imagens não pode excluir as dores e sofrimentos das mulheres “tratadas” na Clínica Salpêtrière, nem desconsiderar a existência dos “corpos dos mortos empilhados em Auschwitz”, sabendo-se constar dos registros imagéticos uma natureza alterada por força deliberada. As imagens, portanto, poderiam narrar o quanto as ações humanas, frutos de deliberação, foram responsáveis por esses registros corpóreos.

Tomar a obra de Didi-Huberman, perseguindo esse intento, nos parece cumprir o papel próprio da filosofia como desveladora da verdade. E, como num jogo de cena, seria a filosofia a responsável por essa tarefa; afinal, nessa suposição, não podemos concordar com a ideia de que a investigação estética tome essas imagens como objetos, sem a necessária consideração subjacente da pertinência de uma ética, ambas relacionadas de modo unívoco e indissociável.

## REFERÊNCIAS

Didi-Huberman, Georges. *Devant L'Image*. Paris: de Minuit, 1990.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Campinas: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *L'ImageSurvivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

\_\_\_\_\_. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

\_\_\_\_\_. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

\_\_\_\_\_. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013b.

\_\_\_\_\_. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Alberto Pucheu. mar. 2011a.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

\_\_\_\_\_. *INVENÇÃO DA HISTÉRIA: Charcot e a iconografia fotográfica da Saltéprière*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

\_\_\_\_\_. *Cascas*. Tradução de André Telles. *Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura*, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

\_\_\_\_\_. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

\_\_\_\_\_. *Remontages du temps subi: l'oeil de l'Histoire*, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

FRANCASTEL, P. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GODARD, Jean-Luc par Jean-Luc Godard, vol. II, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998.

MATISSE, H. *Escritos sobre arte*. Póvoa de Varzim: Ulissea: s/d. MERLEAU-



MATTHEWS, E. *Compreender Merleau-Ponty*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. *A Estrutura do Comportamento*: precedido de uma filosofia da ambiguidade de Alphonse de Waelhens. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosacnaif, 2004.

\_\_\_\_\_. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MOTTA, Leda Tenório. Salvar a honra do real: Didi-Huberman e as imagens de Godard in: *Paralaxe*, v.4, nº 1, 2016.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.