

## Novas notas sobre o *Index*

a memória como prática, ou acto

Verónica Metello

1. **Duarte Amaral Netto** (n.1976) é fotógrafo e professor. Como *modo*, compõe a sua experiência pessoal em *práticas da memória e metodologias para a construção sensível do sentido*. Ambas confluem, profissionalmente, em projectos fotográficos como o *The Polish Club Case*, nomeado em 2012 para o prémio BES Photo, nas imagens feitas com polaroid e, num projecto íntimo que é o dos seus álbuns de *transfers* de polaroid.

Os álbuns - que são álbuns de família, amigos, amantes, crianças, filhos, bichos, coisas e lugares, são projectos de fabricação de narrativa e memória, e existem desde final de 2006. Hoje, contamos 7 álbuns de *transfers*.

2. **Um álbum** é um mapa. Desenha uma cartografia com pontos de referência, marcos como eventos, cuja narrativa tecida sobre imagens que se fazem memória<sup>1</sup>, constituem os pontos de referência numa geografia dos afectos, das relações e das subjectividades representadas. Um desdobramento (*ex-plica*) é feito a cada *leitura* do mapa, construindo uma estratigrafia diferencial – camada a camada, da densidade da realidade, ou mundo da vida, que o actualiza. A essa construção pode chamar-se *composição*. Por isso, difere do que o constitui e organiza: as fotográficas, que são índice. O mapa, como mostra Deleuze no *Diferença e Repetição* - é orientado para uma experimentação sobre o real<sup>2</sup>.

Um factor comum, o consenso (*consentire* - sentido feito junto, em concordância - de coração a coração) que funciona como elemento aglutinador, ou do qual depende a aderência dos diferentes estratos uns aos outros, decorre de uma noção de verdade ou facto - e esta é paradoxalmente garantida pelo carácter indicial (*index*), documental da imagem. Como documento, a imagem fotográfica testemunha, fixa, faz a mediação e afere do consenso de uma ficção feita verdade partilhada, de uma narrativa.

Mapas de memórias, reiteradas em cada leitura, os álbuns testemunham e fazem um referente de mundo da vida, que tal como essas memórias, é artefacto e ficção.

---

<sup>1</sup> Seguimos duas referências, distintas: 1. Celia Lury, *Prosthetic Culture, Photography, memory, identity*, Routledge, New York, 1998. Neste livro, a autora mostra como a experiência perceptiva, tal como a memória, são transformadas pelo “ver fotograficamente”, criando uma cultura de memória protésica da qual decorre uma particular construção de subjectividade, feita do e no pós-fotográfico. 2. Annette Kuhn, *Family secrets, Acts of Memory and imagination*, Verso, London, New York, 1995 (1ªed), 2002, onde por via da fotografia de família a autora reconfigura a narrativa pessoal da sua família, e da sua própria definição, no que designa práticas de memória. Interessa-nos particularmente a relação que estabelece – porque flexível em constante redefinição entre a imagem e suas leituras possíveis, a memórias como modo de acesso a um passado cuja arqueologia implica uma mudança do presente e do futuro, e das estruturas sociais como *ideias* (p.2-4), convenções passíveis de serem continuamente alteradas por via desses actos de memória.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, Relógio d’Água, Lisboa, 2000, p. 357

Produtos modelados afectivamente, no hábito e na memória pessoal e colectiva, que constitui a narrativa dos que nele se representam. A narrativa opera duplamente: sustém e sustém-se do mundo da vida, e *compõe*, co-compondo-se com um mundo da vida, o quotidiano-narrativa. O mundo da vida, “não é uma estrutura estática e acabada da experiencia, mas uma sedimentação complexa e intersubjectiva ou se fundem todas as significações logicas, científicas, religiosas, estéticas, etc., que aí depositam os seus vestígios”<sup>3</sup>. Daí decorre a sua plasticidade<sup>4</sup>. À imagem do quotidiano vivido, o álbum-mapa é actualizado a cada leitura, adensando, a sedimentação que afere a consistência da sua narrativa. Um fazer de si: “no processo de usar – produzir, seleccionar, ordenar, mostrar – fotografias, a família está no processo de se fazer a si mesma”<sup>5</sup>.

3. O **quotidiano**, é feito de estratificações, molaridades<sup>6</sup>, solidificação de convencionalidades. Estas garantem um equilíbrio de superfície, a ideia de finalidade e sequência, a ordem da recognição para a inscrição da vida no bom senso e no senso comum. O mundo, o sujeito e o real são os seus princípios. Bruce Bégout no *La Découverte du Quotidien*, explica: o quotidiano decorre de uma fabricação da qual depende a operacionalidade e objectividade da vida. Funciona como um processo de *aclimatação*<sup>7</sup>, erigido sobre repetições feitas hábitos<sup>8</sup>, tecendo uma trama comum de sentido que estrutura um contexto ou, o sentido partilhado. E, vemos, a teia, é a narrativa. A finalidade da quotidiano como processo e produção de hábito é a familiarização com o mundo, fazendo possível um *mundo da vida*, onde o fluxo da experiencia tem um lugar de inscrição, num contexto significante. Essa objectivação permite o desdobramento temporal da vida numa cronologia sem termo, um futuro em progresso, “genealogizando” o *agora* (o instante que se faz imagem na fotografia) no contexto. A legitimação da realza medieval é feita, e confirmada, pelo documento onde figura a árvore que se enraíza no ventre de Adão, o primeiro. A construção da subjectividade na relação com o grupo familiar é feita - no caso do álbum de família, através da integração nos rituais quotidianos, práticas mundanas-, confirmando pela imagem onde o duplo de si num passado, no contexto de um evento que constitui a narrativa comum, está documentado.

O “ver fotograficamente”, sobre o qual escreve Celia Lury<sup>9</sup> na sua leitura da construção subjectividade modernista por via dos dispositivos tecnológicos da produção de imagem, passou a ser constituinte. A imagem e o olhar que através deste se faz, pelo enquadramento, é tanto testemunho como produção. Produz, nisto, essa narrativa a ser inscrita, tecida, entretecida nas demais narrativas constituintes. Segundo Lury, o “ver fotograficamente” trata-se tanto de um modo específico de

---

<sup>3</sup> Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Allia, Paris, 2010, p.110

<sup>4</sup> Trata-se da plasticidade que fala Bárbara Formis no seu *Esthétique de la vie ordinaire*, onde expõe como a arte contemporânea recorre a várias estratégias, por via do gesto: indiscernibilidade, estética do quotidiano vs estética dos gestos comuns, impresentação e menoridade, para revelar a qualidade estética do gesto enquanto comum tanto à arte como à vida, afirmando a convencionalidade (sentido construído) de ambas, em seu arifício. p. 26 e 27.

<sup>5</sup> Annette Khun, Op. Cit, p. 19.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2007, seguimos de perto a formulação destes conceitos no capítulo 3, pp. 65-106.

<sup>7</sup> Bruce Bégout, Op. cit. p. 172

<sup>8</sup> Id. ibid., p.286, 287

<sup>9</sup> Op. cit. nota 1.

cognição como uma técnica de rememoração que afecta simultaneamente as “configurações subjectivas como a identidade colectiva, a experiência e a informação”<sup>10</sup>. O aspecto central na definição “ver fotograficamente” é: a subjectividade contemporânea constitui-se como uma pós-vida do acto fotográfico, como um “*subject-effect*” de, a contra-memória da fotografia<sup>11</sup>. Ambas as funções – perceptiva e de constituição de memória, são definidas pelo paradoxo da fotografia na representação : é a imagem de um referente material no mundo, mas o seu carácter indicial, abre uma temporalidade particular, incapaz de desvinculação a esse referente material, do qual participa pela sua ausência.

O *isto-foi* de que fala Barthes na *Câmara Clara*<sup>12</sup> é a constatação do fundamento, ou o ventre de Adão. Sobre isso escreve Maria João Baltazar<sup>13</sup>: “esse instante de constatação, “isto foi”, será progressivamente reenquadrado quando regressar “ao que aconteceu”: o movimento de rememoração tão propício ao médium fotográfico, corresponde a uma compreensão sempre renovada do passado, a voltar lá acrescentando as peças adquiridas agora, sedimentando novas possibilidades e permitindo com esse resgate uma promessa e sentidos futuros. Estabelece-se assim a possibilidade de um espaço de transição, compreendendo-se o significado e valor de cada fragmento deixado para trás, espécie de prolongamento do noema da fotografia, dilatando-se essa inevitabilidade Barthesiana até um momento posterior, onde a participação e edificação da memória tornam o objecto fotográfico como ponto de partida numa mediação presente relativamente “ao que aconteceu” e ainda resgatando o sentido e a possibilidade de vida num porvir esperançoso”.<sup>14</sup>

4. **Um índice** (index), segundo a *pharenoscopia* de Charles Sanders Peirce, *aponta o ponto de coincidência entre duas porções de experiência*<sup>15</sup>, para a qual remetem mas que não são. O índice é em si uma coisa, mas remete sempre para outra da qual é causa. Um *transfer* é um index, mas é também a impressão de uma impressão. A impressão é o método usado para criar *transfers*. É uma técnica. Mas também um afecto. É da ordem da superfície – modelando, mas também é da ordem da profundidade, movendo. Co-movendo, ou movendo com (o) outro. É o que persiste na memória, quando a narrativa é difusa. Uma impressão é identitária (digital, pegada, beijo), luminosa (fotográfica), afectiva (comoção, emoção, fazer impressão), expressiva (ruga, prega). A impressão funciona num agenciamento: do gesto com a superfície, imprimido e impresso, constituindo uma máquina de sentido territorial, de índice, entre duas temporalidades. A impressão é binária, sempre binária. Faz-se e resulta, no e do *entre-dois*, junto, testemunhando pela ausência uma presença, fazendo presente o que falta. Assim, *se por um lado a impressão faz da ausência qualquer coisa como uma potência de forma*<sup>16</sup>, por outro, traça uma temporalidade própria. *Não somente as impressões aparecem elas mesmas como “coisas”– como elas são também esse*

---

<sup>10</sup> Celia Lury, Op. cit, p.148

<sup>11</sup> Id. ibid., p. 86

<sup>12</sup> Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa.

<sup>13</sup> Maria João Baltazar, *Olhar Moderno – Fotografia enquanto objecto e memória*, ESAD, 2010

<sup>14</sup> Maria João Baltazar, Op.cit, p.127

<sup>15</sup> Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, vol. II, p. 160.

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman, *La rassemblement par contact, Archéologie, Anachronisme et Modernité de l’empreinte*, Paris, 2008, p.

presente reminescente visual e táctil, de um passado que não para de “trabalhar”, de transformar o substrato onde imprimiu a sua marca<sup>17</sup>. A descrição da experiência da imagem indicial centraliza um paradigma – o da distância que se desdobra em constante afastamento por maior que seja a proximidade. E define-se por um anacronismo cujo eixo é uma *colisão temporal* (que) *é também uma colisão visual – uma colisão de diferentes maneiras de parecerça*. *Elas tem no entanto um ponto em comum, que é também o seu ponto de prática comum: trata-se do contacto*<sup>18</sup>. Testemunhado pela forma, ou imagem, que na sua presença é ausência e, por isso, desdobramento de uma outra temporalidade. Na colisão de um antes com um agora e destes com o vestígio que lhes sobrevive - o índice, a distância é dada à visibilidade numa síntese temporal e espacial. Na proximidade da marca, do vestígio, na longura da sua matriz e na virtualidade do gesto de contacto – irremediavelmente distante. Aura. Sim. Walter Benjamin. O que este definiu como *aparecimento único de algo distante, por muito perto que se esteja* (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*), ou *uma estranha trama de espaço tempo*<sup>19</sup>, é o que Didi-Huberman define como um *espaçamento trabalhado – e até produzido, poder-se -ia dizer, urdido em todos os sentidos do termo, como um tecido subtil, ou então como um - acontecimento único, estranho (sonderbar), que nos circundasse, nos agarrasse, nos prendesse na sua urdidura. E que acabaria por dar origem, nessa “produção”, ou nesse golpe de visibilidade, a algo como a uma metamorfose visual específica, emergindo precisamente desse tecido, desse casulo – que é um outro sentido da palavra *Gespinst – de espaço e de tempo. A aura seria assim como que um espaçamento trabalhado e originário do observador e do observado, do observador pelo observado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava, antes de mas, como um poder da distancia: “aparecimento único de algo distante, por muito perto que se esteja” (einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag)*<sup>20</sup>. Em verdade, Benjamin distinguiu a aura do vestígio, do índice. A aura constitui a aparição de uma distância, qualquer que seja proximidade que o evoca, e o índice, ou o vestígio seria a proximidade de uma distância qualquer que seja a distancia a que possa estar o que o deixou, mas Didi-Huberman não vê qualquer factor de diferenciação, e faz disso prova com as relíquias cristãs<sup>21</sup>. O poder da impressão (o afecto da memória) está retratado: a capacidade de fazer presente, por reversão, o que está ausente.*

5. Adão ou o primeiro, a imagem do “isto foi” bhartesiano nos álbuns feitos pelo Duarte Amaral Netto, não é o momento do qual a primeira imagem ( a matriz do *transfer*) faz documento. Mas o momento do *contacto*, da *impressão*, onde se *contraí uma*

---

<sup>17</sup> Id. *ibid.*, p. 28

<sup>18</sup> Id. *ibid.*, p. 42

<sup>19</sup> Walter Benjamin, “ L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” in *Oeuvres III*, Paris, 2000, p. 75

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*, 2011, p. 117

<sup>21</sup> Didi-Huberman contra-argumenta no *La rassemblement par contact, Archéologie, Anachronisme et Modernité de l’empreinte*, Paris, 2008, p.80, relativamente a essa distancia. Contra essa oposição conceptual propõe pensar a impressão: as relíquias cristãs, rostos impressos, sudário, Verónica, no modo como colocam a questão da auratização do índice, do vestígio ( *vestigium* ), da face ( *facis*) e da graça ( *gratia*) como enunciados no vocabulário medieval. Nestas, e esta torna-se a base do seu argumento, tudo se trata de uma única aparição de uma lonjura, por mais próximo que essa aparição possa ser: essa característica da aura verifica-se plenamente, em todos os níveis, narrativamente, liturgicamente, iconograficamente – na existência das santas faces cristãs.

*temporalidade e uma visibilidade*, numa dupla confirmação do índice. O transfer, através das qualidades físicas decorrentes da *metamorfose visual específica que é* – testemunhadas pela sua infidelidade mimética ao real, a abrasão, imprecisão, mancha ou incapacidade de mostrar imagem –, confirma a natureza da própria matriz, a sua produção técnica e construída, e institui, por via da repetição do *mesmo como um outro* uma modelação da experiência no pós-vida da imagem. A presença metamorfoseada de *um mesmo* (matriz que é já *index* de algo no mundo) afirmada na dupla ausência através do *outro diferente (transfer)* opera um duplo re-enquadramento e a confirmação da produtividade do “ver fotograficamente”, tanto sobre a matriz como sobre o real. Este procedimento, a par da ausência de organização formal e composta do álbum convencional – o facto de não respeitar qualquer norma senão a da sequência cronológica das ocorrências, institui um novo regime de experiência e de referência.

A sua característica é a *estranheza* própria da articulação experimental, produtiva, do mapa de uma *particular trama de espaço-tempo*, urdida como esse *espaçamento trabalhado*, cuja plasticidade encontrada é da imanência do próprio mundo da vida, do quotidiano e das suas narrativas constituintes. Construídos, compostos, no espaço-tempo da evidência feita da ausência, em cada leitura ou actualização: a memória como prática, ou acto.

#### BIBLIOGRAFIA.

- Baltazar ,Maria João, *Olhar Moderno – Fotografia enquanto objecto e memória*, ESAD, 2010  
Bégout ,Bruce, *La découverte du quotidien*, Allia, Paris, 2010  
Benjamin , Walter, “ L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” in *Oeuvres III*, Paris, 2000  
Bhartes , Roland, *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa.  
Deleuze ,Gilles , Guattari , Félix, *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2007  
Deleuze Gilles *Diferença e Repetição*, Relógio d’Água, Lisboa, 2000  
Didi-Huberman , Georges, *La rassembleance par contact, Archéologie, Anachronisme et Modernité de l’empreinte*, Paris, 2008  
Didi-Huberman , Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, 2011  
Formis ,Bárbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, Paris, 2010  
Kuhn, Annette, *Family secrets, Acts of Memory and imagination*, Verso, London, New York, 1995 (1ªed), 2002,  
Lury , Celia, *Prosthetic Culture, Photography, memory, identity*, Routledge, New York, 1998.  
Pierce ,Charles Sanders, *Collected Papers*, vol. II