



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)
CINEMA E AUDIOVISUAL

PAISAGENS DA MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE AS FOTOGRAFIAS DE GASTÓN SALAS

GABRIELA PORTZ

Foz do Iguaçu

2017



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)
CINEMA E AUDIOVISUAL

PAISAGENS DA MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE AS FOTOGRAFIAS DE GASTÓN SALAS

GABRIELA PORTZ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Foz do Iguaçu

2017

GABRIELA PORTZ

PAISAGEM DA MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE AS FOTOGRAFIAS DE GASTÓN SALAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

UNILA

Prof. Dr^a Rosangela de Jesus da Silva

UNILA

Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho

UNILA

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

Dedico este trabalho aos meus pais, Solange Portz e Gilberto Pedro Portz,
que acreditaram em mim e me deram forças para concluí-lo.

AGRADECIMENTO

Um trabalho de pesquisa, como este, envolve diversas pessoas sem as quais a sua realização não seria possível. Em primeiro lugar, agradeço ao meu professor orientador, Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho, pela paciência e pelas excelentes orientações para este trabalho. À minha mãe, Solange, pelo auxílio constante com indicações de leitura. À Cristian Avalos e Josemar Rigoti por me ajudarem em trabalhos paralelos ao dessa escrita, em momentos que eu não pude estar presente. Gratidão a todos.

RESUMO

Este estudo realiza uma leitura das fotografias que compõem a série *La Memoria Del Paisaje* do fotógrafo Gastón Salas, procurando compreender como atuam na manutenção da memória da ditadura militar do Chile (1973-1990). A série retrata as paisagens chilenas, lugares que foram assassinados e encontrados os corpos dos presos políticos. Selecionou-se oito fotografias da série para trabalhar os conceitos de memória, paisagem e mídia, no sentido de entender a mensagem fotográfica, considerando o contexto de sua produção e o período histórico que busca lembrar: O processo pós ditatorial com o surgimento da política do esquecimento e o uso que se faz da cultura das mídias no combate dessa política. Também foi estabelecida uma relação com a obra fílmica de Patricio Guzmán, por verificar um forte diálogo entre as duas produções, pois, ambas representam o trauma existente vinculado às belíssimas paisagens chilenas, relacionando ao mesmo tempo sentimentos opostos, como o sublime e o terror.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Mídia. Paisagem.

ABSTRACT

The present study conducts the reading of photographs that are part of the serie La Memoria Del Paisaje by photographer Gastón Salas, seeking to understand how the maintenance of the memories of Military Dictator ship of Chile acts. The serie portraits Chilean landscape, places where political prisoners were murdered and the bodies found.

Eight photographs of the serie were selected to work with memory concepts, landscape and media, in order to understand the photographic message, considering the context of its production and the historic period it reminds: The post-dictatorial process with the emergence of the “politic of forgetfulness” and the use made of media culture to fight this politic. It will also been present the relationship between the filmic work of Patricio Guzmán, where there is a strong dialogue between those two productions, relating opposite feelings at the same time, such as the sublime and the horror.

Keyword: Photography. Memory. Media. Landscape.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Altar: <i>Hectór Heraldo Velésquez Mardones</i>	17
Figura 2 – Altar: <i>René Del Rosario Maureira Guajardo</i>	18
Figura 3 – <i>Boulevard Du Temple</i> (DAGUERRE, 1839)	22
Figura 4 – Frame do filme <i>Nostalgia de la Luz</i>	25
Figura 5 – Frame do filme <i>Nostalgia de la Luz</i>	25
Figura 6 – <i>Chihuio, Chabranco. 9 de Octubre 1973</i>	27
Figura 7 – <i>Quebrada del Buitre, Calama. Julio 1990</i>	29
Figura 8 – <i>Costa de Puerto Saavedra. Septiembre 1973</i>	30
Figura 9 – <i>Cuesta Cardones, Copiapó. 17 de Octubre 1973</i>	31
Figura 10 – <i>Fundo el morro, Mulchén. 5 de Octubre 1973</i>	33
Figura 11 – <i>Rio Bio-Bio / Quilaco. 20 de Septiembre 1973 (SALAS, 2010)</i>	34
Figura 12 – Bahia de Paranaguá (DEBRET, 1827)	35
Figura 13 – <i>Cuesta Chada, Paine. 3 de Octubre 1973 (SALAS, 2010)</i>	35
Figura 14 – <i>Marinha – série Bahia – Musa da Paz (PANCETI, 1950)</i>	36
Figura 15 – <i>Quebrada de Moctezuma, Calama. Noviembre 1997 (SALAS, 2010)</i>	37
Figura 16 – <i>The Avenue at Middelharnis (HOBBERMA, 1689)</i>	37

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	MÍDIA E MEMÓRIA	14
3	A FOTOGRAFIA COMO UM DISPOSITIVO DE MEMÓRIA	21
4	A PAISAGEM COMO PORTADORA DE VALORES	28
4.1	TRAUMA E O SUBLIME NA FOTOGRAFIA DE GASTÓN SALAS	38
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
	BIBLIOGRAFIA	42
	FILMOGRAFIA	44

1 INTRODUÇÃO

Essa investigação teve como objetivo realizar a leitura das fotografias que compõem a série *La Memoria del Paisaje* (2010) do fotógrafo Gastón Salas, procurando compreender como atuam na manutenção da memória da ditadura do Chile (1973-1990). Também realizou-se uma relação com o filme de Patricio Guzmán, por verificar um forte diálogo entre as duas obras.

A série, ao lado de outras obras culturais, como, por exemplo, o documentário *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán, também de 2010, articula a uma rede de narrativas e de imagens.

(...) que han tomado por assalto el espacio público chileno em el último tiempo, como la polémica inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, el féretro de Víctor Jara recorriendo las calles de Santiago y los bustos de Pinochet que hicieron circular por la misma ciudad simpatizantes de la derecha para celebrar la caída de la Concertación después de veinte años de gobierno consecutivo, demuestran no sólo que la sociedad chilena permanece dividida por el pasado dictatorial sino que este pasado tiene imbricadas formas de hacerse presente (RAMIREZ, 2010, p. 46).

Assim, a série *La Memoria del Paisaje* é o objeto principal deste trabalho, mas foi trabalhada ao lado de outras obras por ser impossível analisá-la isoladamente, pois, mantém um diálogo com tais obras que procuram trazer à tona o passado chileno, como é o caso do documentário *Nostalgia de la Luz*.

O fotógrafo Gastón Salas, nascido em Valparaíso, no Chile, em 1959, é licenciado na *Universidad Viña del Marem Diseño Grafico y Comunicación Visual* no ano de 1996. Atualmente é docente na Universidade de Valparaíso e, entre suas obras publicadas, destacam-se *Rostros y Rastros* (2005), *Altars de la Ausencia* (2014) e *Memoria del Paisaje* (2010). Entre as atividades fotográficas desenvolvidas, destaca-se a sua atuação como fotógrafo para o Arquivo Histórico no Departamento Cultural, *Comuna de Nacka*, Estocolmo, Suécia¹.

Com maior foco em sua série intitulada *Memoria del Paisaje* produzida no Chile em 2010, analisou-se como a memória traumática da ditadura é construída em uma narrativa de imagens públicas que buscam fazer com que a violência do período não seja jamais esquecida. A série retrata as paisagens chilenas onde foram assassinados e encontrados os corpos dos

¹Informações retiradas do site da Fotogaleria Arcos: <http://www.fotogaleriarcos.cl/es/exhibiciones.php?id=116>
Acesso em 04 de nov. 17

presos políticos da ditadura militar (1973 – 1990). O fotógrafo teve como objetivo com a série, apresentar, em um plano geral, ambientes de montanhas, rios, lagos e caminhos característicos da paisagem chilena. Salas usa da linguagem da paisagem, que tradicionalmente é entendida como sublime, para criar a série fotográfica que confronta o belo com a violência vivida pelos desaparecidos políticos durante a ditadura militar.

Patricio Guzmán, nascido em 1941, em Santiago do Chile, estudou Cinematografia no *Instituto Fílmico da Universidad Católica de Chile*, completando seus estudos na *Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid*, na Espanha. Conhecido principalmente por dirigir documentários, *Nostalgia de la Luz* recebeu o prêmio de Melhor Documentário Europeu de 2010 pela *Europen Film Academy*. Filme que também será objeto desse trabalho.

O período militar no Chile inicia-se no ano de 1973, quando um golpe de Estado dado pelas forças armadas chilenas, liderado por Augusto Pinochet, derrubou o governador Salvador Allende, ficando no poder por 17 anos. As características deste contexto histórico são perseguições políticas, torturas e assassinatos, além de repressão, censura nos meios midiáticos e violação aos direitos humanos (LATIONAMERICANA, 2006, p.285). Esse contexto é o cenário para a discussão dos objetos desse estudo.

A questão central para esse trabalho buscou responder como essas obras se manifestam enquanto lugar de memória sobre as pessoas assassinadas durante o período militar no Chile. Levou-se em conta que tanto as fotografias como o filme fazem parte de uma cultura das mídias de alta circulação de conteúdo e imagens. Na cultura das mídias, a memória da ditadura chilena se coloca em disputa entre os diversos sentidos que essa memória pode conter e transmitir, e aqui a luta ideológica se faz presente. Quais são as estratégias de representação de memória para não esquecer? Como comunicar essa memória de dor e sofrimento às gerações que não vivenciaram diretamente a violência da ditadura? Para responder a essas indagações, a pesquisa foi direcionada, considerando o autor das imagens e o contexto histórico que elas retratam, assim como o diálogo que elas criam com o filme *Nostalgia de la Luz*.

A escolha para o estudo das fotografias de Salas, ocorreu durante uma pesquisa para definir o tema de investigação, momento em que se entrou em contato com a série fotográfica *La Memoria del Paisaje*. O que chamou atenção foi, como a imagem se transforma a partir da legenda, momento em que se revela ao espectador que a paisagem fotografada é também o local onde foram assassinados cidadãos chilenos pelos agentes do Estado ditatorial. A paisagem chilena adquire outro significado, a partir desses registros fotográficos, tanto que após entrar em contato com essa série fotográfica, a percepção do

espaço chileno é totalmente transformada, sendo agregado novos significados. Já o filme *Nostalgia de La luz*, passou a ser considerado por dialogar com a série fotográfica.

Portanto, o estudo com as fotografias será na perspectiva da mídia, memória e paisagem, no sentido de procurar entender a mensagem fotográfica, considerando o contexto de sua produção e o período histórico que busca relembrar: o processo pós ditatorial com o surgimento da política do esquecimento e o uso que se faz da cultura das mídias no processo de combate dessa política, através de diversos bens culturais e obras artísticas como filmes, fotografias e músicas que visam trazer esse trauma à vista das novas gerações numa forma de não apagar esse trágico acontecimento da memória coletiva nacional chilena.

No primeiro capítulo, a discussão entorno da memória fundamenta todo o trabalho, e está apoiada no autor Pierre Nora, que traz o conceito de “lugares de memória”.

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. [...] Museus, arquivos, cemitérios, e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de outra era, das ilusões de eternidade (NORA, 1993, p.13).

A partir desse conceito pode-se entender a fotografia, e também outros meios de expressões artísticas, como espaços de preservação de memória. A própria paisagem, no caso das fotografias de Gastón Salas e do filme de Patricio Guzmán, também entra no conceito de Pierre Nora, sendo considerada um lugar de memória. Susan Sontag (2003) também contribui na discussão, pois, nos mostra o impacto das imagens em seus receptores e o sentimento transmitido pelas tais, como a dor diante de imagens de sofrimento. Boris Kossoy (1993) e Ana Maria Mauad (1990) auxiliam no entendimento da fotografia como potencial informativo, a partir do contexto histórico, contribuindo para entender os significados da mensagem fotográfica.

No segundo capítulo, a questão midiática estará fundamentada pelo autor Douglas Kellner (2001), que contribui para a análise das fotografias de Salas para entender a atuação da mídia na sociedade como cultura dominante. Também será abordada a questão de como os meios de expressão, como a literatura, artes visuais e a música, atuam contra políticas do esquecimento, sendo a obra de Gastón Salas e a de Patricio Guzmán algumas dessas manifestações. Junto da questão midiática, ainda nessa parte do estudo, está presente a discussão sobre memória a partir do autor Andreas Huyssen (2000), trazendo o conceito de “memórias imaginadas” que nos ajuda a entender como acontece a compreensão de

acontecimentos para uma população externa a ele, ou até mesmo para uma geração posterior.

A base para a discussão sobre paisagem, abordada no terceiro capítulo, será a autora Anne Cauquelin (2007), que nos diz que a paisagem nada mais é do que um conjunto de valores ordenados em uma visão. Neste mesmo capítulo será realizada a análise das fotografias, passando pela discussão dos conceitos de sublime e do trauma, cujo autor selecionado para a reflexão é Edmund Burke (1993), que auxiliou no entendimento de que as belas imagens estão carregadas de dor e trauma.

Optou-se por inserir as fotografias no terceiro capítulo, juntamente à discussão sobre a paisagem, procurando relacionar paisagem e imagem. O estudo também considera a relação que as fotografias de Salas possuem com a história da arte através de pinturas de paisagem. O objetivo é apresentar os padrões que existem na reprodução da natureza, seja na pintura ou na fotografia, e que Salas se serve deles para realizar a sua intervenção no debate sobre a memória ditatorial chilena, mobilizando as paisagens nacionais para sensibilizar o espectador.

Pretendeu-se com esse trabalho contribuir com os estudos de análise visual, demonstrando que as imagens são textos que expressam informações e conhecimentos, a partir de uma linguagem própria. Além disso, pretendeu-se apresentar a obra de Gastón Salas e a de Patricio Guzmán como obras criativas e muito sensíveis, pelo modo elegido por eles para representar o trauma existente, vinculado às belíssimas paisagens chilenas, relacionando ao mesmo tempo sentimentos opostos, como o sublime e o terror.

2MÍDIA E MEMÓRIA

Neste capítulo será apresentado o papel da mídia como construtora de memória, nesse sentido entende-se que a contemporaneidade tem se preocupado em não esquecer, ou melhor, possui um medo muito grande do esquecimento. Essa preocupação em se conservar uma memória faz parte de um fenômeno recente, que segundo Andreas Huyssen (2000), teve início nos anos 60, explodindo na década de 80, após o mundo ter passado por diversos acontecimentos traumáticos como a Segunda Guerra Mundial e ditaduras militares, que marcaram essas gerações e modificaram o olhar sobre o mundo. Por isso, para entender as sociedades contemporâneas e a pós-moderna, principalmente sobre questões de ordem política e cultural, faz-se necessário voltar ao passado. Assim Huyssen afirma que:

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracteriza as primeiras décadas da modernidade do século XX (HUYSSSEN, 2000, p.9).

Foram diversos acontecimentos que traumatizaram a sociedade mundial, e outros, em contrapartida a eles, vieram para marcar positivamente determinada época, como por exemplo, o movimento *hippie*, que surgiu em forma de protesto contra a Guerra do Vietnã. Como apontado por Huyssen, entre diversos traumas, acredita-se que o Holocausto, durante a Segunda Guerra Mundial, tenha sido o de maior repercussão, ecoando ainda nos dias atuais. Diversas datas são memoradas com celebrações, museus que foram criados, filmes e séries com a temática do Holocausto fazem parte do nosso cotidiano, nem que seja apenas através de noticiários. A mídia cumpre papel essencial na difusão dessas memórias que Huyssen nominou de “memórias imaginadas” (HUYSSSEN, 2000, p. 18). Por estarmos distantes e não participarmos diretamente do acontecimento, cria-se uma memória que não é nossa, não se trata de experiência vivida, e sim de experiência imaginada. Além disso, não podemos nos esquecer que existe uma distância entre o acontecido e sua representação, pois a mídia ao transmitir conteúdo, não o faz de maneira neutra, manifestando seu posicionamento ideológico mesmo que implicitamente.

Em *A Cultura da Mídia* de Douglas Kellner (2001), vemos que essa última característica da mídia – seu posicionamento sobre os assuntos – faz com que ela se torne um pilar essencial da organização da sociedade, junto de um segundo pilar que é a tecnologia,

uma estando intimamente ligada a outra, e atuam influenciando comportamentos, olhares, ações e principalmente na construção de identidades, sejam individuais ou coletivas.

A cultura da mídia é a cultura dominante hoje em dia. Há uma substituição da igreja e da família na construção das identidades pelas celebridades, que moldam os gostos, estilos de vida e produzem necessidades (KELLNER, 2001).

Kellner traz um panorama sobre como a cultura da mídia age na vida da sociedade contemporânea, com forte influência da cultura estadunidense. O autor nos mostra que muito do que é a sociedade atual se deve aos filmes hollywoodianos e às radio novelas, que exportaram para o mundo o olhar conservador sobre a mulher, a política, sobre negros e religião. Um exemplo histórico da influência da mídia para estabelecimento de poder é Hitler, que é conhecido mundialmente pela sua habilidade de discursar, de reunir grupos de pessoas a favor dos seus interesses, sendo esse o motivo pelo qual ele obteve tantos seguidores.

É a mídia que diz como devemos nos vestir, como devemos nos medicar, qual partido político apoiar, como criar os filhos, o que é aceito em nossa sociedade ou não, o que é bonito e o que é feio.

O filme *No* (Pablo Larrain, 2012), trabalha a importância e o tamanho da influência da mídia nas escolhas políticas de um país em cima de uma história real, que neste caso, se trata sobre propaganda política contra a ditadura de Pinochet, no Chile. O filme apresenta os bastidores da produção da propaganda partidária, contra e a favor da permanência de Pinochet no poder. *No* demonstra que uma propaganda bem elaborada, no caso do filme, uma campanha articulada em torno da palavra *não*, se transforma em algo positivo, a ponto de ganhar o plebiscito. Neste filme, vemos claramente como a mídia é um meio de disputa simbólica, e é neste meio que os trabalhos de Salas e Guzmán se inserem de maneira a sensibilizar o público, abordando a memória da ditadura.

Da mesma forma que ocorre no filme, também a identificação da parte da sociedade para com as políticas dominantes, quem tiver a melhor propaganda ou quem tiver apoio com os meios de difusão, é quem se favorece. Sendo assim, a mídia é um dos principais espaços para lutas ideológicas e estabelecimento de poder, lembrando que essa identificação é em sua maioria induzida. Ao mesmo tempo, é também através da mídia que lutas populares de resistência encontram espaço para difundir suas ideias. Assim, as obras, *Nostalgia de la Luz* e *La Memoria Del Paisaje*, atuam neste espaço, apesar de apresentar-se desigual, na manutenção da memória dos tempos ditatoriais através da imagem fotográfica e fílmica.

O filme *Nostalgia de la Luz* de Patricio Guzman, com coprodução de França, Alemanha e Chile, teve um financiamento de 600.000 € recebendo premiações internacionais, inclusive como Melhor Documentário Europeu de 2010 pela European Film Academy.

“*Nostalgia* tem como tema central o movimento de procura” (LAPOUBLE, 2014, p.45). Inicia com a apresentação do deserto do Atacama onde ficam localizados os maiores telescópios do mundo. Segundo o narrador do filme, o Chile era um lugar isolado do mundo, onde só o momento presente era o que existia. E no momento em que estourou o regime militar, foi que surge o interesse da ciência pelo céu do Chile.

O filme transita, pois, pelas buscas desses três grupos de chilenos, astrônomos com seus telescópios, arqueólogos em suas escavações e as *Mujeres de Calama*, na procura obstinada pelos restos de seus entes queridos. O filme relaciona essas diferentes buscas, assim como tece uma narrativa em que se pretende um diálogo entre diferentes temporalidades: o passado, o presente e o futuro. [...] trazer para as novas gerações de chilenos a memória desse tempo, não como uma ferida aberta, mas como uma cicatriz que não deve ser esquecida (LAPOUBLE, 2014, p. 45-56).

Patricio Guzmán pertence a geração de documentaristas que viveram a ditadura de Augusto Pinochet, e usa de uma diferente estratégia visual para realizar a reflexão sobre como é frágil a memória traumática da ditadura, e como evocá-la para as novas gerações, pois, existe uma distância temporal grande entre o acontecimento e estas. Acredita-se que o interesse do documentarista seja trazer para essas novas gerações o vínculo emocional, já que elas não podem se apoiar em recordações.

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo e cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; a sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação, uma máxima ou um provérbio. Cada um de nós estoca na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente, (SONTAG, 2003, p. 23).

Retomando o exemplo do nazismo, o autor Michael Pollak, em seu texto *Memória, Esquecimento, Silêncio* afirma que o silêncio diante de uma memória traumática surge de maneira imposta tanto para os culpados como para as vítimas. Os culpados preferem evitar culpar as vítimas e essas possuem medo de culpar os culpados. “As razões de um tal silêncio são compreensíveis no caso de antigos nazistas ou dos milhões de simpatizantes do regime, elas são difíceis de deslindar no caso das vítimas ” (POLLAK, 1989, p. 4). O autor segue dizendo sobre como as memórias traumáticas são transmitidas:

Opondo-se à mais legítima das memórias coletivas, a memória nacional, essas lembranças são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política. Essas lembranças proibidas (caso dos crimes estalinistas), indizíveis (caso dos deportados) ou vergonhosas (caso dos recrutados à força) são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante (POLLAK, 1989, p. 4).

Os silêncios surgem por haver punição pelo que se diz. Também por ser uma memória traumática, evita-se falar, evita-se relembrar, pois a lembrança fere. A memória coletiva nacional, que como o autor diz acima, se trata da mais legítima das memórias coletivas, é organizada e pensada pela política do Estado dominante. A imagem nacional que se transmite esconde as memórias traumáticas e deseja que sejam esquecidas. Sendo assim, essas memórias ocultas circulam em pequenos grupos específicos que sofrem ou que se culpam por elas. Trabalho que retrata muito bem essas memórias ocultas é a outra série de Gastón Salas, *Altars de la Ausencia* (2013/2014)².

Figura 1 – Altar: *Héctor Heraldo Velésquez Mardones*



Legenda: *Héctor Heraldo Velésquez Mardones. DD. Nascido el 14 de Agosto 1941 em Cunco. Casado com 4 hijos. Trabajador y dirigente de la Empresa Nacional Del Carbónen Lota Schwagner. Detenido el 17 de Mayo Del año 1977 em Buenos Aires, Argentina, cuando tenia 34 años.*

² Acesso de obra completa em: https://issuu.com/gastonsalas/docs/altars_de_la_ausencia

Figura 2 – Altar: *René Del Rosario Maureira Guajardo*



Legenda: *René Del Rosario Maureira Guajardo. DD. Nascido el 01 de Octubre de 1932. Vivía em General Baquedano 868-A, Paine. Casado com 2 hijos. Profesor y comerciante, integrante de la Junta de Abastecimiento y Precios (JAP). Detenido el 16 de Octubre de 1973, a los 41 años de edad.*

Nesta série, como visto acima nas imagens, o fotógrafo retrata objetos deixados para trás pelos presos políticos. Se voltarmos ao conceito de Pierre Nora, esses objetos retratados são juntamente com as fotos, lugares de memória, e principalmente, altares, como o próprio título da série coloca. São altares, pois, os familiares guardam e recorrem aos objetos de seus entes queridos para lembrar e não se permitem esquecer.

No contexto do filme *No* citado anteriormente, saímos de um panorama mundial e entramos na América Latina dos governos ditatoriais que atingiram o Brasil, a Argentina, o Chile, a Bolívia, o Paraguai e o Uruguai, entre os anos 60 e 90, mas que seus rastros, ainda se espalham nos dias atuais como um protesto contra a política do esquecimento, plantada por regimes pós-ditatoriais, conforme Huyssen (2000) atualmente existe uma cultura da memória:

A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (por exemplo: a Sérvia pós comunista e o populismo hindu na Índia) até as tentativas que estão sendo realizadas, na Argentina e no Chile, para criar esferas públicas de memória ‘real’ contra as políticas de esquecimento, promovidas pelos regimes pós ditatórias (HUYSSSEN, 2000, p16).

E foram em momentos traumáticos que a arte se fez e se faz presente, como meio de protesto e de denúncia, intimamente ligada a esses processos de não esquecimento, de

construção de uma memória. Sendo assim, memória é cultura, e nos dias de hoje, essa cultura é das mídias. Temos diversos exemplos de manifestações artísticas, seja na música popular, na literatura, nos filmes ou artes visuais. No audiovisual latino-americano, além do filme *No* (Pablo Larrain, 2012) pode-se lembrar de diversos títulos e o documentário como “*Nostalgia de la Luz*” (Patricio Guzmán, 2010), sobre os rastros atuais deste evento no Chile; “*A História Oficial*” (Luiz Puenzo, 1985) na Argentina; “*Zuzu Angel*” (Sérgio Rezende, 2006), no Brasil e diversos outros. Para se confirmar como esse assunto é recorrente ainda nos dias atuais, no momento de escrita deste trabalho, ano de 2017, a rede Globo exibiu uma série intitulada “*Os Dias Eram Assim*”, sobre a ditadura militar no Chile e no Brasil, produzida pela emissora. A memória apresenta-se como uma questão política e cultural crucial na contemporaneidade.

No campo da fotografia, temos os trabalhos do chileno Gastón Salas, que narram a situação posterior a ditadura militar no Chile. Os rastros que esse evento deixou, após anos ainda são visíveis e facilmente encontrados dentro das casas de familiares, como mostra a série fotográfica *Altars de la Ausencia* (2014), que retrata os objetos que os desaparecidos deixaram para trás, como óculos, cartas, carteira, roupas e fotografias dos entes familiares. Gastón costuma trabalhar com a ausência dessas pessoas, através desses objetos e também através de paisagens, como é o caso de *La Memoria Del Paisaje*. Já *Nostalgia de la Luz*, de Patricio Guzmán, filme do mesmo ano da série fotográfica, relaciona os telescópios gigantes do Chile com os restos mortais dos presos políticos no deserto. É nos mostrando as paisagens onde os presos políticos foram assassinados que essas duas obras transmitem a presença dessas pessoas através da ausência. São belíssimas paisagens do território chileno, desertos, rios, montanhas, que testemunharam o assassinato. No caso da obra de Salas, as fotos são acompanhadas de legendas com os nomes dos desaparecidos e a data em que esses fragmentos de corpos foram encontrados – no caso de terem sido encontrados. A questão norteadora formulada: Como essas imagens se manifestam enquanto lugar de memória sobre as pessoas mortas durante o período militar do Chile?

Esses artistas e obras citadas fazem parte da outra faceta da cultura das mídias, que é a da resistência contra o que dizem as políticas dominantes. Como Kellner mesmo diz: “A cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformarem-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade, (Kellner, 2001, p. 11-12).

O livro com a série *La Memoria Del Paisaje* é composto por 21 fotografias, todas coloridas. No total de 44 páginas – sendo uma foto por página – as fotografias contam legendas com o local, o nome dos desaparecidos assassinados e a data em que foram

encontrados. A abertura do livro conta com um poema de três páginas intitulado *De allí somos*, do autor Juan Diego Spoerer. As legendas estão concentradas todas juntas, porém separadas das fotografias. O livro encerra com uma inscrição do fotógrafo autor da série, Gastón Salas. Apesar de longo, vale a pena a leitura de um trecho da inscrição:

Este trabajo es una travesía. Es un recorrido de norte a sur por nuestros paisajes. Es un viaje que a campo travesía va en busca de una parte de nuestra historia reciente, quizás la más horrorosa y cruel. En este camino trazado, no solo se registraron las imágenes de los paisajes, inevitablemente también, las experiencias concretas de hechos atroces, heridas profundas, algunas esperanzas y un cúmulo enorme de desesperanzas. El paisaje natural, que tradicionalmente contiene las ideas de lo sublime y lo hermoso se confronta en este trayecto con la violencia de los sucesos. Así, en un mismo sitio se cruza, la belleza, el silencio y la calma con la crueldad de la masacre y la monstruosa brutalidad de la muerte. Las imágenes desarrollan una propuesta visual desde el género fotográfico del paisaje utilizando una concepción que fusiona la expresión artística (mas inmaterial y más atemporal) y la función del documento (más concreta y objetiva) y donde el pie de foto funciona como una inscripción inseparable de la imagen. La comprensión de la propuesta no deriva de lo que percibimos en la imagen, si no más bien de lo que la imagen oculta y que viene contenido en el texto. Las fotografías se fueron construyendo lentamente bajo una mirada atenta y cardinal, una mirada; que intenta llenar un vacío haciendo visible el olvido, que busca reflexionar sobre los hechos, el tiempo, la ausencia y la memoria, que traza un nexo espacio-temporal con la historia (SALAS, 2010, 44).

Como pode ser observado no trecho citado, o autor da série busca com essas fotografias, justamente não esquecer, levar o espectador a peregrinar naqueles lugares, por meio das imagens, sensibilizando-o pelo que evocam as paisagens e as legendas. Esse esquecimento por parte da população menos afetada e principalmente pelos políticos, que não só deixam essa memória do país de lado como contribuem para seu desaparecimento. Essa política do esquecimento que deixou centenas de famílias desamparadas e sem respostas, é a mesma política que mantém os torturadores livres, sem punição.

As fotografias aqui, atuam como objeto de luta contra esse esquecimento e contra os políticos do governo ditatorial, representam os corpos espalhados e esquecidos dentro de todo território nacional chileno, por mais que ocultos nas fotografias, os corpos se inserem dentro das paisagens a partir das legendas.

La Memória del Paisaje e Nostalgia de la Luz são obras que mudam a percepção da paisagem nacional chilena, trazem uma outra carga simbólica a esses lugares retratados. É forte o choque que ocorre no diálogo entre fotografia e legenda, e como o autor Gastón Salas mesmo diz, elas são inseparáveis.

3A FOTOGRAFIA COMO UM DISPOSITIVO DE MEMÓRIA

A fotografia adquiriu ao passar dos anos, grande credibilidade por ser considerada um dispositivo que capta o “real”, principalmente pela sua representatividade técnica. Por muitos anos – e até hoje em algumas esferas, como no jornalismo – foi base suficiente para comprovação de fatos, sem nenhuma necessidade de leitura da imagem. Nesse sentido, são inúmeras vezes utilizadas como uma ferramenta ideológica e isso não é algo recente, é desde o seu princípio que a fotografia é usada para provar o acontecimento de determinados eventos históricos e assim por diante, se esquecendo completamente de que sua qualidade química, que capta os raios de luz que chegam até o filme, é o que garante a sua natureza “real”, mas que pode ser completamente manuseável.

Segundo Barthes (1994, p. 16), ao tratar de fotografia diz: “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. Barthes observa que a fotografia é uma construção definindo em quanto fazer, suportar, olhar.

Quem opera a máquina é o fotógrafo, os espectadores são todas as pessoas que consomem imagens, já o fotografado é o referente (BARTHES, 1994).

Como um exemplo para mostrar o poder de manipulação da fotografia, temos uma famosa fotografia de uma movimentada rua da cidade de Paris, *Boulevard Du Temple*, de Daguerre. Está é, provavelmente, uma das primeiras fotografias em que se vê uma pessoa viva. Em 1839, data aproximada em que foi realizada essa fotografia, a fixação das imagens levava em média 10 minutos. Por conta desse tempo, se tornava difícil fotografar uma rua movimentada em que todas as pessoas e carros aparecessem, pois em 10 minutos havia muito trânsito pelo local. Nessa fotografia citada é possível ver perfeitamente apenas duas pessoas, um homem e seu engraxate, justamente por não se movimentarem no período de 10 minutos.

É claro que em 1839 a velocidade do obturador não podia ser manipulada, de modo a aumentar ou diminuir seu tempo de exposição, mas pode sim ser um importante exemplo, visto que nos dias atuais, com as câmeras digitais ou até mesmo analógicas, essa manipulação é sim possível e muito usada, principalmente com intenção.

Figura 3 – *Boulevard Du Temple* (DAGUERRE, 1839)



A fotografia é uma construção de quem opera a câmera. Desde a escolha do ângulo até ao destaque que se dá a determinado objeto, o operador transmite um olhar próprio que ao ser compartilhado, de maneira midiática, passa a fazer parte da construção de uma memória coletiva, mas que não é nada inocente, é carregada de informações que podem fazer parte da caracterização de uma cultura, e não de uma verdade absoluta.

Ana Maria Mauad (1990) diz que é um desafio trabalhar com imagem fotográfica, pois, não se sabe o que o fotógrafo deixou de revelar. Sendo assim, a autora ensina que devemos considerar os significados em torno do objeto retratado, para chegar a conhecer a intenção do fotógrafo.

Dondis (1997, p. 29) lembra que para a leitura de materiais visuais é de fundamental importância aprender os fundamentos sintáticos do alfabetismo visual: “Os resultados das decisões corporativas determinam o objeto e o significado da manifestação visual e tem fortes implicações com relação ao que é recebido pelo espectador”, ou seja, é no processo da criação que o comunicador visual, em nosso caso o fotógrafo e o cineasta, expressa o estado de espírito que a obra pretende transmitir, mas isto não quer dizer que os sistemas estruturais são definitivos e absolutos.

As fotografias não podem ser aceitas como espelho fiel da realidade, pois, elas são passíveis de interpretações. Segundo Boris Kossoy no texto *Estética, Memória e Ideologia*

Fotográfica (1993, p. 14), “Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, culturais)”. Nesse sentido, o estudo com fotografia deve ser cuidadoso em sua interpretação, considerando que sua realidade própria não corresponde necessariamente ao assunto fotografado.

Pegamos o exemplo do que foi citado no capítulo anterior: ditadura militar. O Chile possui uma interessante história da abordagem da imagem em propagandas políticas contrárias à ditadura, história que virou até filme, *No* de 2012, dirigido por Pablo Larrain. Trata justamente de como uma palavra negativa como o “não” pode ser transformada em positiva através da imagem. Tanto a fotografia estática como a fotografia em vídeo cumpre papel essencial na transmissão de ideias e na mediação entre as pessoas e a realidade. No livro de Boris Kossoy vemos que esse poder de mediação das massas se tornou mais forte a partir do avanço da tecnologia, tornando possível a produção em massa de conteúdos, e neles se incluem os conteúdos visuais. Nas palavras do autor:

E tal manipulação tem sido possível justamente em função da mencionada credibilidade que as imagens têm junto à massa, para quem, seus conteúdos são aceitos e assimilados como expressão da verdade. Comprova isso a larga utilização da fotografia para veiculação da propaganda política, dos preconceitos raciais e religiosos, entre outros usos dirigidos, (KOSSOY, 2000, p. 20).

As fotografias de Gastón Salas entram também com arte e discurso político contra o governo chileno que tenta apagar a ditadura militar da memória do país, promovendo não apenas o esquecimento do período militar, mas também dos presos que foram mortos e promovendo a liberdade dos assassinos que nunca foram devidamente punidos pelas atrocidades que fizeram.

Não há como estudar a série fotográfica *La Memoria Del Paisaje* de Gastón Salas sem falar de memória. A partir disso, do uso da série a favor do discurso de não esquecimento, a fotografia funciona como um “lugar de memória”, conceito criado pelo autor Pierre Nora. Para ele não existe memória espontânea. É necessário registrar, armazenar, organizar, criar arquivos sobre os acontecimentos, implantar datas memorativas no calendário, “porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 13).

Como visto na parte introdutória desse trabalho, Nora (1993) entende lugares desde espaços físicos, concretos como o espaço de um museu, até os espaços abstratos, simbólicos como um minuto de silêncio. Mas todos os lugares possuem, mesmo que em graus diferentes, característica material, simbólica e funcional.

Os lugares de memória possuem grande importância para a sociedade nos dias atuais, pois são a forma com que ela se conecta com os valores que deixaram de ser transmitidos. Sendo assim, esses lugares se tornam refúgios para a memória, uma maneira dela não se perder no tempo, não ser esquecida nem apagada. Mas, para que a fotografia seja considerada lugar de memória é necessário conter uma carga simbólica.

É importante lembrar que tanto a série fotográfica como o filme foram realizados posteriormente ao período militar, para ser mais exata, 20 anos após o fim do regime militar no Chile. Entende-se essas obras como uma tentativa de reviver a memória desse período, de não deixar cair no esquecimento os nomes dos assassinados e desaparecidos. Os olhares do fotógrafo e do cineasta funcionam aqui como gestos políticos. Os corpos dos desaparecidos ainda são procurados nos dias atuais por mulheres, mães, esposas, irmãs que desejam enterrar seus parentes, e outras que precisam de uma prova real sobre o fim que tomou seus familiares para poder seguir em frente.

Exercício fascinante é o de devolver aos rostos e cenários perdidos sua identidade, sua localização, sua referência, resgatando assim a substância documental às representações fotográficas daqueles que um dia viveram, amaram e sofreram ou das coisas que foram criadas, pensadas, construídas e se perderam ou desapareceram (KOSSOY, 2000, p.129).

As fotografias entram então com esse papel de devolver a identidade dos desaparecidos assassinados, mesmo não tendo seus rostos visíveis dentro do enquadramento da paisagem, a imagem traz de volta o momento da execução e faz uma homenagem a cada um dos desaparecidos que não teve a devida cerimônia fúnebre.

O episódio das mulheres chilenas que até hoje buscam por vestígios dos corpos de familiares, do filme *Nostalgia de la Luz* dirigido por Patricio Guzmán (2010), pode ser visto como parte de uma rede de discurso de memória. O filme possui uma abordagem criativa e muito sensível sobre a consequência da ditadura militar chilena para a população que viveu de perto o regime. Em meio ao imenso deserto do Atacama, onde se encontram os maiores telescópios do mundo que buscam por respostas e corpos celestes, também estão mulheres, cavoucando o solo em busca de restos de corpos humanos, muitas vezes ainda intactos, de seus familiares desaparecidos. A busca desses restos humanos em meio ao deserto do Atacama é como buscar por alguém perdido no universo através de um telescópio, comparação feita dentro do filme por um astrônomo.

O filme inicia com foco na Astronomia. Apresenta o Chile, em especial o deserto do Atacama, como um dos melhores espaços no Planeta Terra para visualizar o Universo, onde o

céu se mostra transparente, por não sofrer influências da iluminação das grandes cidades. E é durante as entrevistas com os astrônomos, realizadas nesse espaço particular, que o narrador coloca a questão das mulheres que percorrem o deserto em busca de seus familiares. Em um dado momento, o filme muda seu foco para um assunto mais próximo e mais palpável do que o Universo, mas que da mesma maneira que ele, é cheio de mistérios, de assuntos não resolvidos, não esclarecidos.

Figura 4– Frame do filme *Nostalgia de la Luz*.



Em uma das entrevistas no filme, uma mulher expressa seu desejo de que os telescópios devessem estar virados para a terra e não para o céu, de modo a ajudar na busca de seus familiares. Já outra entrevistada diz que ao morrer, a sua alma não estará tranquila se não encontrar um vestígio de seu familiar.

Figura 5 – Frame do filme *Nostalgia de la Luz*.



Nestes dois frames do filme, vemos paisagens que se assemelham às fotografadas por Gastón Salas, fotografias essas que serão apresentadas no próximo capítulo. Nestas duas imagens vê-se mães, conhecidas como as “*Mujeres de Calama*”, que buscam por vestígios de filhos e esposos em cada metro de chão do deserto do Atacama. *La Memoria del Paisaje*, exhibe um enquadramento diferente do que vemos no filme *Nolstalgia de la Luz*. O filme dá enfoque maior a terra, onde estão espalhados os corpos dos desaparecidos e onde acontece a busca diária dessas mulheres. Já Salas, traz um enquadramento que divide igualmente o céu da Terra.

Esses relatos apresentados no filme colaboram no que Boris Kossoy apresenta na obra *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, mas aqui com uma intencionalidade diferente, “Fantasmas da memória” (KOSSOY, 2000, p.129). Diversos corpos de assassinados chilenos esperam anos por alguma identificação. Sem nome e sem família, são apenas corpos que carregam calados toda a memória da ditadura. Os restos humanos que ainda estão perdidos no deserto e aqueles que nunca foram e talvez nunca serão encontrados, permanecerão como fantasmas desse período. Segundo o autor, a investigação histórica em cima de imagens de fantasmas é capaz de devolver o rosto e a identidade, já aqui usando de outra abordagem, entende-se as fotografias de Gastón como sendo o modo de devolver a identidade desses fantasmas vítimas da ditadura.

O trabalho fotográfico de Gastón Salas não deixa de ser um trabalho de reconstituição histórica, de reconstituição de uma memória. Segundo Kossoy, “Poderemos quiçá decifrar olhares e gestos, compreender o entorno, decifrar o ausente” (KOSSOY, 2000, p.135). A série fotográfica trata de decifrar o ausente nas imagens, de compreender o entorno, que são as paisagens chilenas, com a carga dos assassinatos que as transformam, paisagens essas que nunca serão as mesmas após termos conhecimento desses fatos, imagens que não são as mesmas que vemos de primeiro relance antes de lermos a legenda que as acompanha.

A fotografia possui duas faces, ou “múltiplas faces e realidades” (KOSSOY, 2000, p. 131). A primeira é aquela que vemos e identificamos quase que instantaneamente ao olhar para uma fotografia. É a realidade desenhada pela luz de um momento específico. Muitas vezes pode nos dizer muito, outras vezes ocultam uma ou mais realidades dentro de si, essa é a segunda face, que faz com que seja preciso uma profunda pesquisa sobre o contexto histórico e o local retratado. Isso é visto claramente nas fotografias de Gastón Salas. As paisagens que vemos na série fotográfica poderiam facilmente passar por um cartão postal, ou estar estampado em panfletos turísticos, por isso que a legenda cumpre um papel importantíssimo nessas fotografias, contextualizando o momento, o local e nos dando nomes.

Figura 6 –Chihuío, Chabranco. 9 de Octubre 1973



Legenda: *El 9 de Octubre de 1973 en el sector denominado Baños de Chihuío personal del ejército dio muerte a 17 personas, en su mayoría miembros del Sindicato Campesino Esperanza del Obrero. [...] Las víctimas eran: Carlos Acuña Hinostraza, José Barriga Soto, José Cortes Diaz, Rubén Duran Zúniga [...]. (SALAS, 2010, s/p)³*

O contexto histórico local no qual o artista vivia no momento em que realizou sua obra pode nos revelar muitas informações, como sua situação social, sua preferência política e sua mentalidade, comum ou não para a época.

Boris Kossoy fala sobre o processo de reconstituição de fatos do passado através da fotografia, e, apesar das fotos que estão sendo analisadas aqui não terem sido feitas no período a qual faz referência, elas acabam sendo a própria reconstituição histórica. Cada fotografia traz em si o momento exato dos assassinatos. Quando lemos a legenda, a cena passa em nossas mentes sem nem mesmo termos estado no momento do acontecimento. As fotografias portando, possuem a força de reconstituir a cena dos assassinatos sem nos mostrar os assassinatos, pois, em nenhuma delas vemos alguma referência à morte ou à ditadura militar, vemos apenas a paisagem que testemunhou, silenciosamente, o momento da morte de centenas de prisioneiros políticos. Essas relações entre memória, imagem e paisagem serão analisadas no próximo capítulo.

³ Para acesso da obra completa de Gastón Salas:
https://issuu.com/gastonsalas/docs/la_memoria_del_paisaje_84679a2e72a60f

4 A PAISAGEM COMO PORTADORA DE VALORES

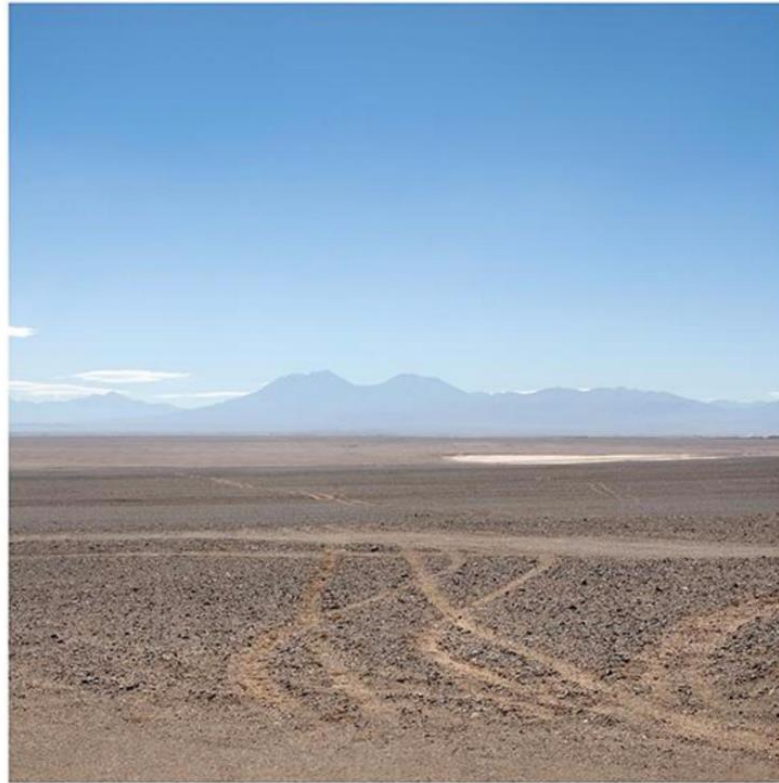
A paisagem chilena é composta por uma variada geografia, ou como diz Pablo Neruda, “uma louca geografia”, formada por vales, desertos, praias, cordilheiras, lagos e mata. “Das imagens, representações ou metáforas que os chilenos constroem sobre seu país, esta é uma das poucas que não é pura retórica, não é fruto de irrefreável tendência idealizadora” (LATINOAMERICANA, 2006, p.276).

Para estudar as fotografias da série *La Memoria del Paisaje* do fotógrafo Gastón Salas, sobre os mortos e desaparecidos políticos do Chile, é preciso estudar sobre paisagem. Para isso faremos uso da obra “A Invenção da Paisagem” da filósofa Anne Cauquelin (2007), para nos conceituar a paisagem e sua representação nos meios artísticos.

A autora mostra, durante sua obra, o que corresponde à natureza, nas representações que dela são feitas, é o que chamamos de paisagem. Segundo Anne Cauquelin (2007, p. 16), a paisagem é “um conjunto de valores ordenados em uma visão”. A partir dessa fala, já temos uma importante questão a ser pensada, a questão dos valores. Esses valores são organizados por um artista a partir da composição do quadro e das escolhas de ponto de vista, isso restitui e produz memória.

Uma paisagem carrega em si diversos valores, como a cultura, a linguagem e a história, valores que são compartilhados por quem convive com essa paisagem e que são diferentes dos valores das pessoas que estão apenas de passagem pelo local, como turistas. Da mesma forma que os valores, há os sentimentos que perante a paisagem surgem, sentimentos esses que são compartilhados entre um grupo local ou por turistas que ali transitam. Acredita-se que os sentimentos estão completamente associados a experiências relacionadas aos espaços, sentimentos que Guzmán irá trazer com força em seu filme, como a beleza da paisagem do deserto em controvérsia a triste busca das *Mujeres de Calama*, como também a paixão dos chilenos pela astronomia amadora. Com isso, não quer dizer que pessoas que nunca visitaram o espaço físico não tenham criado sentimentos pelas paisagens, muito pelo contrário, pois, eles sim podem existir e terem sido criados a partir de histórias ouvidas, documentários televisivos, filmes ou até, e principalmente, os folhetos turísticos, e não podemos deixar de considerar como experiências todos esses modos de “contato”, mesmo que distantes.

Figura 7 – *Quebrada del Buitre, Calama. Julio 1990*



Legenda: *A mediados de 1990, en pleno desierto, en un lugar llamado Quebrada DEL Buitre, ubicado junto al camino que va de Calama a San Pedro de Atacama, se descubre una fosa con restos óseos. Todo indica que los fragmentos pertenecen al grupo de las 26 personas desaparecidas que estaban detenidas en la cárcel de Calama. [...] (SALAS, 2010, s/p)*

Na foto acima, pode-se observar os elementos que compõem a paisagem chilena, transcrita como valores pela autora Anne Cauquelin. Como a cordilheira vista ao fundo que se perde na linha do horizonte. Em primeiro plano o deserto, que se caracteriza em quanto imensidão, é evidenciado pela maneira de enquadramento do fotógrafo. Da mesma maneira que o deserto, o céu também se apresenta enquanto imensidão. O contraste do azul com o amarelo da areia, dois extremos, separados, mas ao mesmo tempo conectados pela cordilheira. Essas duas características são elementos carregadas de referências, de histórias, de memórias e porque não dizer como símbolo nacional do Chile. Ao mesmo tempo que aponta os extremos, céu e terra, o faz de maneira equilibrada pela divisão igualitária das proporções.

Por conta de toda carga de valores e sentimentos que nós carregamos sobre uma paisagem, podemos entendê-la como um local de acumulação de memória, composta por apenas um espaço, mas diversos tempos e acontecimentos que fazem com que o modo de perceber o espaço mude de acordo ao contexto, e conseqüentemente faz com que o modo de o representar também mude.

“Paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha” (SCHAMA, 1996, p.70). Para Simon Schama, a natureza não é algo anterior a cultura, pois, a cada momento em que se percebe algo, seja uma árvore ou um campo de flores, tudo passa a se tornar parte da construção de uma memória. A retenção dessas imagens em nossa mente e sua transmissão se dá através da paisagem, portando, vê-se paisagem antes de natureza. E como a paisagem faz parte de uma construção cultural, vê-se antes de qualquer coisa.

Na contracapa do seu livro, Schama diz: “A natureza não é algo anterior à cultura e independente da história de cada povo. Em cada árvore, cada rio, cada pedra, estão depositados séculos de memória”.

Figura 8 – *Costa de Puerto Saavedra. Septiembre 1973*



Em el mes de Septiembre de 1973 fueron muertas 4 personas que fueron detenidas en Puerto Saavedra, los hechos se produjeron la noche que llegó un contingente militar a la localidad. Los cuerpos sin vida fueron abandonados y encontrados por sus familiares en la desembocadura del rio Imperial y a orillas del mar, con numerosos impactos de bala. Las personas ejecutadas eran: Francisco Curamil Castillo, Mauricio Huencoi Antil, Bernardo Nahuelcoy Chihuaicura y Francisco Porma Cheuquecoy (SALAS, 2010, s/p).

Como também em suas outras fotografias, Gastón Salas repete um padrão. Divide igualmente as proporções de céu e terra na imagem, e da mesma forma que *Nostalgia de la*

Luz, nos deixa entre o céu e a terra. Nessa fotografia em particular, a composição traz três elementos que se complementam, céu, pedras e água. Elementos presentes e marcantes na paisagem chilena.

Sendo assim, a paisagem carrega elementos identitários, faz com que nações sejam imediatamente identificadas a partir de sua paisagem. A paisagem se faz presente na construção dessas nações por meio dos hinos nacionais, dos poemas e pinturas nacionalistas. Nestes elementos é destacado a beleza e magnitude, construindo um processo de sentimento de pertencimento a partir do louvor e do culto às paisagens nacionais.

A paisagem faz parte de nós, está em nossa memória, faz com que nos reencontremos com a infância, com os sabores, cheiros, a todo tempo está sendo construída memórias em cima de paisagens. Um exemplo de um sentimento quase universal é a pequenez que nós, seres humanos, sentimos perante uma obra da natureza, uma paisagem, que invoca em todos um sentimento de aproximação com o divino, como pode ser visualizado na imagem abaixo.

Figura 9 – *Cuesta Cardones, Copiapó. 17 de Octubre 1973*



Legenda: *La comitiva de la “Caravana de la Muerte” aterrizó en Copiapó a las 19:00 hrs. Del 16 de Octubre de 1973. El día 17, en horas de la madrugada fueron ejecutadas 13 personas que estaban detenidas em la cárcel de Capiapó. [...] Los sucesos ocurrieron em la Cumbre de la Cuesta Cardones, a la salida de la ciudad. Horas después de su ejecución fueron enterrados por personal militar em el cemeterio de Capiapó em fosa común. Recién el 31 de Julio de 1990, em virtude de una presentación judicial, los*

cuerpos fueron exhumados y entregados a sus familiares para su sepultura definitiva y digna [...] (SALAS, 2010, s/p).

A fotografia acima, retrata a paisagem e a interferência do homem sobre a natureza, mesmo assim as cordilheiras são pontos marcantes da grandiosidade frente a pequenez do homem, pequenez essa evidenciada no contexto histórico no qual a fotografia representa. As atrocidades cometidas durante o período militar mostram como o homem é pequeno e a vida é frágil.

As paisagens evocam justamente o que influenciou a escolha desses locais para a realização dos assassinatos, por parte dos militares, por serem lugares isolados e distantes de olhares da sociedade. As paisagens, no trabalho de Gastón Salas, trazem esse sentimento de isolamento e a falta de testemunhas, locais ideais para se ocultar um episódio de assassinato. Por parte do fotógrafo, esses também foram lugares ideais para transmitir a sensibilidade e a pequenez e fragilidade humana, tanto diante da natureza como também diante de um governo político ditatorial. Além disso, e principalmente, a ausência desses corpos na fotografia – inclusive por ser um trabalho fotográfico realizado anos após o regime – age como um ato de não esquecimento. As paisagens do Chile estarão eternamente marcadas pela memória desses assassinatos.

A questão da paisagem como testemunha também é algo interessante de ser pensado. Quando vemos as fotografias automaticamente entendemos que são lugares remotos, longe da cidade e de qualquer vida humana, e logo entendemos então a escolha desses espaços isolados para cometer os crimes. Não existe nenhuma prova além dos corpos que até hoje são encontrados nos desertos e rios.

O sentimento expresso nas fotografias é algo construído, principalmente pelo modo em que é feito o registro pela câmera. Susan Sontag (2003), ao abordar a dor e sofrimento nas imagens, diz que diferente da escrita, a fotografia possui apenas uma língua, destina-se a todos, às pessoas instruídas como também aos analfabetos. Ela continua dizendo que, o impacto de um acontecimento, como a guerra, mesmo que distante, atinge telespectadores em forma de notícia, e se torna real aos olhos de quem vê.

No momento em que as câmeras fotográficas se tornaram mais leves e compactas, retratar o agora, o instantâneo, se tornou mais fácil, principalmente para os fotógrafos de guerra. Essa praticidade tecnológica aumentou a autoridade da fotografia na comprovação de acontecimentos.

Como dito acima, o sentimento expresso nas fotografias é algo construído, da mesma forma que o gosto por uma paisagem considerada bela, nos fora educado. Trata-se de

convenções que são anteriores a nós mesmos e que estiveram presentes em nosso crescimento e desenvolvimento intelectual. A perspectiva: esse é um valor existente na pintura desde o seu princípio, sendo compartilhado por todos quando diante de uma paisagem e que, tendo consciência ou não, está impregnado no modo de ver, que transforma “a visão que mantemos da natureza, a ideia que fazemos das distâncias, das proporções, da simetria” (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

Figura 10 – *Fundo el morro, Mulchén. 5 de Octubre 1973*



Legenda: *El día 5 de Octubre de 1973 una patrulla constituida por militares, carabineiros y ceviles que se desplazaban em caballos, llegó hasta el fundo El Morro em horas de la tarde. Procedieron a detener a 5 campesinos em sus domicílios y los condijeron a orillas del rio Renaico. Los campesinos eran Juan Labra Brevis, Domingo Sepúlveda Castillo, Edmundo Vidal Aedo, Celsio Vivanco Carrasco y José Yáñez Duran. Enel mês de Diciembre, Vecinos y familiares encontraron em el sector de la Playita los cuerpos com impactos de balas y las manos atadas a la espalda com alambres (SALAS, 2010, s/p).*

A linha nunca é estática, ela guia o olhar e “captura a informação visual e a reduz a um estado em que toda informação visual supérflua é eliminada, e apenas o essencial permanece” (DONDIS, 1997, p.56). O autor continua dizendo que “a linha raramente existe na natureza mas aparece no meio ambiente” (DONDIS, 1997, p.57). Isso pode ser verificado na foto acima, onde o caminho feito por um carro ficou traçado pela grama. A direção que as linhas tomam é para o centro do quadro.

Anne Cauquelin diz que mesmo quando sonhamos ou vislumbramos uma paisagem, fazemos isso através do melhor ângulo, onde se pode aproveitá-la com o maior grau de satisfação (CAUQUELIN, 2007, p. 25).

Em seu livro, Anne Cauquelin também fala brevemente sobre a questão do digital, como as novidades tecnológicas mudaram nosso modo de ver e de se relacionar com a paisagem. Hoje a tecnologia não inclui apenas a admiração distante de uma paisagem. Podemos vê-la em 3D nos cinemas, sentir as temperaturas, sons, enfim, a tecnologia nos aproxima de algo que só víamos nas pinturas e depois na fotografia. Sobre fotografia, e também vídeo, a imagem pode passar por diversos tratamentos. Informações podem ser tiradas ou apenas ocultadas no enquadramento, além disso, a tecnologia nos permite ser o autor da obra e também “herói”, descrição usada pela autora. Podemos nos ver agora dentro dessas paisagens. A tecnologia aproxima o espectador da realidade apresentada na imagem.

Para analisar as fotos de Gastón Salas é interessante possuir uma prévia ideia de como a paisagem era retratada no decorrer da história da pintura, por diversos artistas. É claro que não estarei abordando o que é a pintura de paisagem, sua história e estilos em seu geral e com aprofundamento, apenas farei uma comparação entre as fotos de Gastón com pinturas de alguns artistas consagrados de forma a auxiliar para a realização de uma leitura das imagens.

Gastón traz uma característica em sua fotografia que se repete em toda a série, com exceção de uma ou duas fotos. Ele divide igualmente a porção de terra e a porção de céu. Ao visualizarmos as imagens, o corte – a linha do horizonte – acontece bem no centro da tela, separando-a em duas partes iguais. Vejamos um exemplo em comparação a uma tela de Debret de 1827.

Figura 11 – *Rio Bio-Bio / Quilaco. 20 de Septiembre 1973 (SALAS, 2010)*



Figura 12 – Bahia de Paranaguá (DEBRET, 1827)



Acima temos uma pintura de paisagem de Debret que se assemelham a composição fotográfica de Gastón Salas, como visto na foto anterior. A divisão da tela em duas partes iguais, céu e terra, na mesma proporção.

Seguindo a leitura, outro aspecto que se repete nas fotografias são as linhas. Sejam marcas de pneus, caminhos, direção dos rios ou até mesmo o relevo da terra criam linhas dentro do quadro. A linha é definida por Dondis (2003) como um ponto em movimento ou a história do movimento de um ponto e descrevendo a partir de sua trajetória, uma forma. Verificamos a atuação das linhas abaixo, numa fotografia de Salas, seguida de uma pintura de José Pancetti.

Figura 13 – *Cuesta Chada, Paine. 3 de Octubre 1973 (SALAS, 2010)*



Figura 14 – *Marinha – série Bahia – Musa da Paz (PANCETI, 1950)*



José Pancetti, em suas obras, traz a paisagem das praias do nordeste Brasileiro. As linhas dentro do quadro são formadas pelas próprias rochas e pelo caminho que o mar faz na areia. Característica interessante de ser notada, e que converge com a fotografia de Gastón Salas, é justamente a repartição de quantidade de céu e terra dentro do quadro. Pancetti dá uma prioridade para a terra, deixando uma mínima porção de céu na tela.

Essas linhas nas quais falamos, podem ou não nos levar a um ponto de fuga dentro do quadro. Aspecto também presente em quase todas as fotografias da série, com algumas exceções, as linhas guiam o nosso olhar até um ponto dentro da tela, fazendo com que o espectador passeie com os olhos pelo quadro, como verificado nas imagens abaixo.

Figura 15 – *Quebrada de Moctezuma, Calama. Noviembre 1997 (SALAS, 2010)*



Figura 16 – *The Avenue at Middelharnis (HOBBERMA, 1689)*



As fotografias da série *La Memoria Del Paisaje* (2010) de Gastón Salas voltam nossos olhos, ou melhor, nossa mente, para algo que não podemos mais ver, para algo do passado. A fotografia quando usada como discurso, revela não apenas a realidade que foi capturada, mas as diversas realidades que podem estar submersas dentro dela, sugerindo interpretações.

Quando estamos diante dessa série fotográfica nos perguntamos onde estaria o vestígio que nos mostra que aquelas paisagens naturais não são apenas o que vemos e sim, possuem em si a existência de uma ausência. As imagens sozinhas não dão conta da carga simbólica, não existe nada nelas que nos remeta a ausência de um corpo. O vestígio está nas legendas, que contém a data dos assassinatos, o local e uma breve história como anexo, com os nomes dos detentos assassinados e/ou desaparecidos. A legenda nos permite ver o que a imagem esconde. É durante os segundos da leitura que a imagem se transforma e é explicada.

4.1 TRAUMA E O SUBLIME NA FOTOGRAFIA DE GASTÓN SALAS

Nessa parte da pesquisa, o objetivo é abordar dois conceitos para análise das fotografias de Gastón Salas—o sublime e o trauma. Os dois conceitos se fazem presentes nas fotografias e podem defini-las. O trauma se oculta nas paisagens retratadas pelo fotógrafo, se esconde por detrás do tempo que tentou apagar os rastros dos acontecimentos, mas que permanecem vivos através da memória de familiares. Esse trabalho fotográfico vem justamente mostrar o que as belas paisagens do Chile escondem para além de um cartão postal, produzidas para manter viva essa memória nacional que muitos querem apagar. Assim, o trauma se apresenta a partir do terror contido nas imagens que se revela dentro das legendas.

Edmund Burke (1993, p. 65-66) ao trabalhar o terror diz que “Tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois, é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível”.

O sublime é percebido no primeiro contato com as fotografias, já o terror é apenas nos apresentado a partir do texto escrito. Assim, o sublime é “Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja [...] ou atua de modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime [...] produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz”, (BURKE, 1993, p. 48). O autor entende que essa emoção que provem da dor é muito mais poderosa do que a que provem do prazer. Sendo assim, esse seu poder um tanto arrebatador, faz com que não consigamos realizar um pensamento crítico, ou como o auto diz, “não pode admitir [...] raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção” (BURKE, 1993, p.65) pois completa o espírito de quem contempla, primeiramente com um sentimento de assombro que termina em admiração e reverência. A partir disso que o autor diz, faz-se uma associação com as fotografias de *La Memoria del Paisaje*. Primeiramente, ao

vislumbrarmos as paisagens não conseguimos ver nada além que a beleza natural. A legenda vem dizer então o que há por trás de tão belas paisagens, e passamos então de uma sensação de contemplação, para um horror seguido, por fim, de um sentimento de respeito e reverência aos que ali se encontraram mortos.

Portanto, pode-se concluir que sublime é a sensação de insignificância e pequenez do homem diante de alguma magnitude como a natureza, e repetidamente o sublime vem sendo usado de maneira associada ao belo. Mas no ponto de vista de Edmund Burke, os dois lados da moeda, o sublime e trauma/terror, andam juntos. Percebe-se então que Burke traz outra perspectiva sobre o sublime, contendo uma carga de dor e tragédia. A natureza transmite seus dois lados, é sublime em seu caráter divino e também sublime ao se mostrar perigosa.

Gastón Salas escreve sobre suas imagens no final do livro, dizendo que existe um confronto entre as ideias de sublime e do bonito com a brutalidade da ditadura militar. Ou seja, ao mesmo tempo em que as fotografias nos transmitem uma sensação de pequenez humana perante a natureza como obra divina, entende-se o deserto – retratado em algumas das fotografias – como um espaço inóspito para a vida e repleto de perigos. Para além disso, e com maior peso, as fotografias são carregadas de trauma e violência, não pelos desastres e perigos naturais, mas pelo terror causado pelo próprio homem. A fragilidade humana diante de um regime militar fortemente armado e tão poderoso a ponto de decidir a vida e a morte de outros homens.

O trabalho de Gastón Salas contém um aspecto sagrado em si. Associado ao filme *Nostalgia de la Luz*, trazem para as paisagens do Chile um sentimento de peregrinação. O sagrado nesses dois trabalhos não se expõe em seu modo religioso, e sim irreligioso, como diz Leila Amaral (2003, p. 69) “o que estou chamando de sagrado, na arte contemporânea, é esta vertigem [...] do irrepresentável, a partir da suspeita de um mundo em que os “deuses” definitivamente nos abandonaram”. Para autora, nenhum método científico ou aparelho tecnológico é capaz de registrar o mundo, e é justamente nisso que a arte contemporânea vem se focando, é na representação do que não pode ser representado. O que ela chama de sagrado irreligioso seria “uma aceitação definitiva do mistério do mundo”.

Para Leila Amaral, o sagrado se encontra naquilo que a experiência provoca, é a sensação que coloca os seres humanos em contato com o que há de mais autêntico. Nas fotografias é como se aqueles lugares e objetos pudessem trazer de volta por alguns instantes as pessoas ou momentos que já se foram.

Esse mistério que se pretende representar, é portador de um sentimento ambíguo, como diz a autora, que contém prazer e dor, e é o que encontramos nas fotografias de Salas.

Ao mesmo tempo em que as imagens emocionam pelo esplendor da natureza, nos causam calafrios por terem sido o cenário de assassinato dos presos políticos.

O sagrado nas fotografias aparece como uma rejeição ao esquecimento, que no contexto chileno das imagens atua diretamente na política do não esquecimento. “O sagrado é da ordem de um esforço para não partir: não partir da humanidade ou, o que é o mesmo, não partir da existência de uma vez por todas [...]” (AMARAL, 2003, p.70). As imagens são uma forma de peregrinação, onde familiares encontram força e esperança, onde se voltam para lembrar de seus entes queridos. A outra série fotográfica de Gastón Salas, *Altars de la Ausência*, retrata diversos itens pessoais dos presos políticos, cada objeto fotografado contém uma carga de sentimentos que não se pode ver, nem representar, apenas sentir, e esse sentimento é o que há de sagrado nos trabalhos de Gastón Salas.

Como o nome da série diz, esses objetos são *Altars de la Ausência*. O próprio fotógrafo traz para seu trabalho esse sentimento religioso, dos objetos como altares e dos espaços como peregrinação, já que as famílias recorrem as paisagens chilenas em busca de seus queridos. Essa peregrinação está presente também no filme *Nostalgia de la Luz*, no sentido de que essas pessoas a quem se buscam os restos mortais, são dignos de devoção e de memória preservada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo responder à questão sobre como as obras de Gastón Salas e Patricio Guzmán se manifestam enquanto lugar de memória sobre os assassinatos ocorridos durante o período militar no Chile. Verificou-se que as obras carregam simbolismos que caracterizam os acontecimentos durante o período abordado por elas, fazendo com que pessoas que não vivenciaram do momento histórico se aproximem a partir destas obras, afim de que a memória seja preservada como forma de resistência política.

A mídia participa como um poderoso veículo de construção de elos entre o passado e o presente para as novas gerações. Assim a memória usa de suportes midiáticos para se estabelecer e se difundir.

A série fotográfica de Salas, apesar de ser uma obra contemporânea, versa sobre o passado, mesmo que construído sobre memórias “cristalizadas”. A objetividade da série reside somente na aparência, podendo confundir o espectador quando não acompanhadas das legendas, como também emocionar aquele que não presenciou o período ditatorial.

A imagem fotográfica sempre foi utilizada por diferentes ideologias, para difundir ideias, tendo um alto grau de credibilidade junto à opinião pública. Tanto Salas como Guzmán não usam o acontecimento em si em suas produções, mas são suscitados nesta “segunda realidade”, que seria a realidade da fotografia conforme define Kossoy (1993). Os dois artistas fazem uso da linguagem da paisagem para a transmissão do conteúdo da série e do filme, sendo a paisagem aqui, palco tanto para essas obras como para os acontecimentos passados.

Também se verificou que a paisagem chilena é repleta de sentidos, participando da construção de uma identidade nacional e de uma memória coletiva sobre os vestígios que nelas se escondem. Como apresentado no filme *Nostalgia de la Luz*, o deserto do Atacama pode não possuir nenhum vestígio de vida animal e vegetal, mas é cheio de história.

Este trabalho, longe de estar concluído, possibilitou conhecer como as fotografias contribuem para conhecer culturas, acontecimentos, ideologias de uma sociedade. Assim o fotógrafo é um personagem fundamental na construção de uma memória a partir das imagens.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Leila. IN ARENA – *O sagrado “demasiadamente humano” na arte contemporânea*. ILHA – Florianópolis, v.5, n.2, Dezembro de 2003, p. 57-75.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias de sublime e do belo*. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. – Campinas/SP: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins, 2007. – (Coleção Todas as Artes)
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual – 2º ed.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. Ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- HILDENBRAND, Johanna Gondar. *Memória e sensações: o excesso no cinema de horror do século XXI*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru/SP: EDUSC, 2001.
- KOSSOY, Boris. *Estética, Memória e Ideologias Fotográficas*. IN: Acervo. Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro. Volume 6, Numero 1. Janeiro/Dezembro 1993.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2º edição 2000.
- LAPOUBLE, Claudia Regina. *Tramas da Cordilheira: tessituras entre identidade e cinema documentário contemporâneo na região andina a partir de características estilísticas*. Dissertação apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.
- LATINOAMERICANA – *Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe*. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2006.
- MAUAD, Ana Maria. *Sob o Signo da Imagem*. Tese apresentado ao curso de Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense –Niterói – RJ, 1990.
- NORA, Pierre. *Entre Memória e História: A problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo – 1993.

POLLAK, Michael. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RAMIREZ, Elizabeth. *Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura*. *Aisthesis* n.47 Santiago jul. 2010, p. 45-63. Acesso em: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812010000100004&script=sci_arttext

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

FILMOGRAFIA

NO. Direção: Pablo Larrain, Produção: Daniel Marc Dreifuss, Juan de Dios Larrapin, Pablo Larraín. Estúdio: Canana Films, Fabula. Distribuidora: Imovision. 2012.

Nostalgia de la Luz. Direção: Patricio Guzmán, Produção: Jutta Krug, Renate Sachse, Meike Martens, Cristóbal Vicente. ESTÚDIO: Atacama Productions, Blinker Film produktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 2010. Acesso em: <http://www.ustream.tv/recorded/26976695>