

A montagem crítica em Jonathan Perel

Paisagem e memória da ditadura argentina no filme

Toponímia

The critical montage in Jonathan Perel

Landscape and memory of the Argentine dictatorship in the film

Toponymy

Patrícia Cunegundes Guimarães

Doutora em Comunicação pela PUC-Rio, mestra em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB).

PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

Resumo

O artigo analisa *Toponímia* (2016), filme do argentino Jonathan Perel, explorando a montagem crítica como forma de abordar a memória da última ditadura militar argentina (1976–1983). A partir dos conceitos de "montagem crítica" de Georges Didi-Huberman e de cinema político de Jean-Louis Comolli, o trabalho busca compreender como Perel transforma paisagens em testemunhas da violência estatal. O filme retrata quatro vilarejos na província de Tucumã, construídos como parte de uma estratégia de contrainsurgência militar. Por meio de planos fixos, longos, e documentos oficiais, Perel revela as dinâmicas entre repressão, trauma histórico e cumplicidade social. Sem narração, entrevistas ou relatos pessoais, o cineasta convida o espectador

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.437>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.79-91, set./dez. 2024

a interagir diretamente com esses espaços onde a arquitetura e o cenário se tornam monumentos silenciosos de controle militar. *Toponímia* oferece uma reflexão crítica sobre as marcas persistentes da ditadura, utilizando paisagens para questionar a memória coletiva e gerar novas interpretações do passado argentino.

Palavras-chave: Paisagem. Memória. Cinema Argentino.

Abstract

The article analyzes *Toponímia* (2016), a film by Argentine director Jonathan Perel, exploring critical montage as a way to address the memory of Argentina's last military dictatorship (1976–1983). Drawing from Georges Didi-Huberman's concept of "critical montage" and Jean-Louis Comolli's political cinema, the study examines how Perel transforms landscapes into witnesses of state violence. The film depicts four villages in the Tucumán province, built as part of a military counterinsurgency strategy. Through long, static shots and official documents, Perel reveals the dynamics of repression, historical trauma, and social complicity. Without narration, interviews, or personal accounts, the filmmaker invites viewers to engage directly with these spaces, where architecture and scenery become silent monuments of military control. *Toponímia* offers a critical reflection on the lasting scars of the dictatorship, using landscapes to challenge collective memory and generate new interpretations of Argentina's past.

Keywords: Landscape. Memory. Argentine cinema.

Resumen

El artículo analiza *Toponímia* (2016), película del director argentino Jonathan Perel, explorando el montaje crítico como forma de abordar la memoria de la última dictadura militar argentina (1976–1983). Basándose en el concepto de "montaje crítico" de Georges Didi-Huberman y el cine político de Jean-Louis Comolli, el estudio examina cómo Perel transforma los paisajes en testigos de la violencia estatal. La película retrata cuatro pueblos en la provincia de Tucumán, construidos como parte de una estrategia de contrainsurgencia militar. A través de planos largos, fijos y documentos oficiales, Perel revela las dinámicas entre la represión, el trauma histórico y la complicidad social.

Sin narración, entrevistas ni relatos personales, el director invita al espectador a interactuar directamente con estos espacios, donde la arquitectura y el paisaje se convierten en monumentos silenciosos del control militar. *Toponimia* ofrece una reflexión crítica sobre las huellas persistentes de la dictadura, utilizando paisajes para cuestionar la memoria colectiva y generar nuevas interpretaciones del pasado argentino.

Palabras clave: Paisaje. Memoria. Cine argentino.

Mais um filme sobre ditadura?

Michel Pollak, no ensaio “Memória, esquecimento e silêncio”, lembra que a memória das margens – ele usa a expressão “subterrânea” – normalmente ganha destaque e se torna objeto de discussão quando há uma crise, uma ruptura ou um estado de disputa de memórias. Conflitos, segundo o autor, geram mais interesse que fatores de continuidade e estabilidade. Na América do Sul, a disputa de memórias está continuamente em pauta, seja no âmbito acadêmico, seja nas artes em geral, principalmente devido a um estado permanente de crise e possibilidade de rupturas.

Apesar de questionamentos como “Mais um filme sobre ditadura?”, que surgem diante de outros problemas prementes para a sociedade argentina, como questões socioeconômicas, filmes sobre a última ditadura continuam sendo produzidos. O cinema argentino, como em outros países do Cone Sul, adotou, no início do século XXI, um novo olhar sobre o regime de terrorismo de Estado que vigorou entre 1976 e 1983. Esse novo olhar é, em grande parte, fruto do trabalho de cineastas da geração de filhos e filhas de presos políticos, desaparecidos e assassinados durante a ditadura, que agora confrontam o passado a partir de demandas do presente e questionam os silêncios históricos.

Um exemplo desse movimento é o cineasta Jonathan Perel, nascido em Buenos Aires em 1976, o ano do último golpe militar na Argentina. Embora sua família não tenha sido diretamente vitimada pela ditadura, Perel assumiu o “dever de memória” como parte central de seu método de trabalho. O espírito do tempo e as condições políticas são fundamentais para possibilitar uma nova leitura do evento histórico. Foi justamente na “Era Kirchner” ou “Era K” – que durou 12 anos, primeiramente com Néstor Kirchner (2003-2007), seguido de Cristina Kirchner (2007-2015) –, quando houve a criação de lugares de memória

da ditadura e uma política de maior aproximação com organismos de direitos humanos, que documentários como os de Perel puderam ser realizados, mesmo que neles estejam críticas a determinados aspectos das políticas de memória.

Perel se considera mais um cartógrafo do que um cineasta, dedicando sua filmografia a temas relacionados à memória da ditadura. Um de seus principais trabalhos é o filme *Toponímia* (2016), no qual ele investiga quatro pequenas vilas na província de Tucumã, construídas pelo regime militar, como parte de uma estratégia de contrainsurgência. A construção da memória no filme *Toponímia* é realizada por meio de uma estratégia de montagem crítica, conceito desenvolvido por Georges Didi-Huberman no livro *Remontagens do tempo sofrido: o olho da História II* (2018). A montagem crítica, segundo Didi-Huberman, envolve uma intervenção dialética nas imagens do mundo, desmembrando e remontando os elementos visuais para revelar novas relações e significados. Para ele, a montagem é tanto um método quanto uma forma de conhecimento, capaz de colocar diferentes elementos em relação e permitir que vejamos o mundo de maneira nova.

No caso de *Toponímia*, a montagem crítica se manifesta na forma como Perel enxerga a paisagem e desconstrói o espaço. As vilas militares, quase fantasmagóricas, são filmadas por meio de planos fixos e longos, apenas com som direto. O filme não conta com narração ou depoimentos que conduzam o espectador, mas apresenta documentos oficiais, como arquivos militares e registros da doação de terrenos, que contextualizam a repressão aos trabalhadores na região de Tucumã. O uso dessas imagens e documentos sem uma explicação explícita permite que o público elabore suas próprias memórias e reflexões sobre o passado.

Não há entrevistas com especialistas, testemunhos de vítimas ou uso de arquivos pessoais. Nos sete minutos e meio do prólogo, Perel nos apresenta uma sequência de imagens de arquivos oficiais da província tucumana e do Ministério da Justiça. Ele começa com imagens aéreas de pequenas cidades ou – para quem tem a experiência de ser filha ou filho de militar e cresceu nos anos de 1970, seriam mesmo – fotografias de vilas militares, depois com documentos que justificam a criação das pequenas cidades e, em seguida, fotos das inaugurações dos vilarejos (Figuras 1 e 2).

Figura 1 – Frame de *Toponimia*: documento oficial que justifica a criação de povoados militares em locais onde a luta armada contra a ditadura se estabeleceu

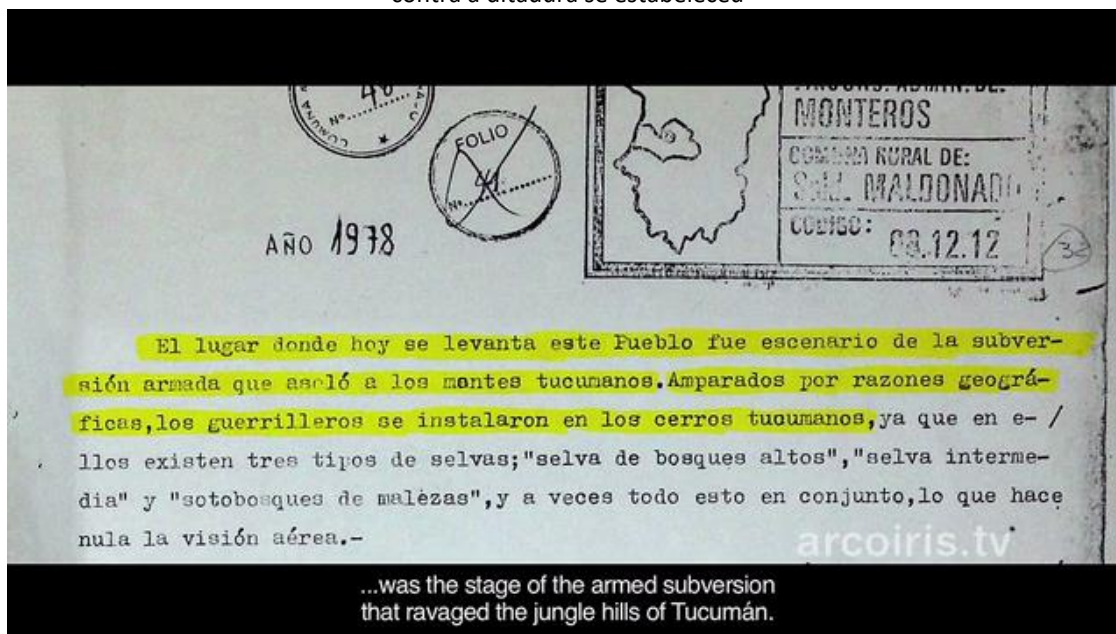


Figura 2 – Frame de *Toponimia*: Fotografias do arquivo do Ministério da Justiça mostram o aparato militar nas inaugurações dos vilarejos



Antes do golpe militar de 24 de março de 1976, a instabilidade política tomava conta da Argentina com uma grave crise no regime peronista. Em 1975, com o objetivo de exterminar a guerrilha rural do Exército Revolucionário do Povo (ERP), braço armado do Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT), um decreto instituiu a Operação Independência na província de Tucumã. Os sequestros e desaparecimentos forçados que tomaram conta da Argentina a partir de 1976 começaram ali, um ano

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.437>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.79-91, set./dez. 2024

antes (COLOMBO, 2020, p. 113). A repressão não dizia respeito apenas aos militantes do ERP, mas impactou toda a população da região. “Na implementação das políticas de contrainsurgência, a aniquilação do ‘inimigo’ não é a única prioridade; ‘ganhar os corações e as mentes’ da população civil também foi central” (p. 114).

No rastro da estratégia de ganhar corações e mentes, o Exército elaborou o Plano de Reassentamento Rural, que resultou no deslocamento forçado de 500 camponeses para os quatro vilarejos criados na chamada Zona de Operações Militar, apresentados em *Toponímia: Teniente Berdina, Soldado Maldonado, Capitán Cáceres e Sargento Moya*. “Os nomes escolhidos para batizar os vilarejos são nomes de militares que – segundo o relato das Forças Armadas – teriam morrido em confrontos com a guerrilha na Zona de Operações” (p. 114).

Esse Plano de Reassentamento Rural, cuja base era um programa militar, propunha “reagrupar a população sob o conceito de povoados estratégicos” para cortar “todo vínculo entre a população e os movimentos guerrilheiros através de deslocamentos forçados e reagrupamento da população (em sua maioria rural ou indígena)” (p. 115) e não foi uma “tecnologia” desenvolvida pelos argentinos.

Entre as décadas de 1960 e 1980, o método de “urbanização forçada” para consolidar o poder do Estado sobre zonas de influência da luta armada foi utilizado também em outros países da América Latina que viviam sob um regime autoritário, mas foi “importado” a partir de diversas experiências semelhantes que ocorreram no mundo desde o início da Guerra Fria (p. 115).

O documentário está dividido em prólogo, quatro capítulos (um capítulo para cada povoado) e epílogo. A decisão de Jonathan Perel em utilizar documentos de arquivos oficiais produzidos pelo aparato repressivo e não lançar mão de depoimentos e de arquivos de vítimas do terrorismo de Estado durante a ditadura, de forma que a montagem faça com que a paisagem-monumento dê seu testemunho, leva à discussão de Jean-Louis Comolli (2008) sobre filmar o inimigo. Neste caso, seria filmar “politicamente” os documentos e os territórios produzidos pelo “inimigo”, em que, a partir da montagem, Perel mostra uma “luva pelo avesso” para fazer “ver as costuras e as carcaças desse poder” inimigo (p. 127); ou seja, é a partir dessa estratégia crítica, desta “manipulação dos fatos para conseguir uma unidade de pensamento”¹

¹ Referência à teoria da montagem de Eisenstein (XAVIER, 2005, p. 132).

que a toxidade da paisagem-monumento e dos arquivos emerge e que esses documentos passam da categoria meramente administrativa para a histórica.

O projeto urbanístico dos povoados construídos nos anos 1970 está detalhado nos arquivos que Perel torna públicos, colocando em cena como testemunhos desse território em disputa. Eles servem de guia para que o cineasta registre cada vilarejo, em tomadas fixas de longa duração – entre 15 segundos e um minuto –, em que mostra os pórticos de entrada das quatro localidades, as ruas planejadas (Figura 3), os pequenos monumentos, os espaços minuciosamente (e estrategicamente) planejados dentro da lógica de uma unidade militar.

Figura 3 – Frame de *Toponímia*: pórtico de entrada de um dos quatro povoados “militares” tucumanos



A experiência de ter crescido em vilas militares torna *Toponímia* um filme muito familiar: a sensação de estar no Setor Militar Urbano, em Brasília, ou na vila militar de Marabá, no Pará, na região onde ocorreu a Guerrilha do Araguaia, é inevitável. Os pórticos de entrada, as torres de observação no meio da localidade (onde brincava quando criança, quando o guarda estava de folga) parecem ter saído da minha infância, assim como os sons dos cachorros latindo, das crianças brincando de bola, dos jogos de futebol dos adultos no campo da vila. Para mim, como espectadora, essa é uma paisagem familiar. A diferença é que, em Tucumã, os povoados foram construídos para civis viverem – mas dentro da mesma lógica (e da vigilância) militar.

Os portais de entrada, monumentos da ocupação militar na região, como uma bandeira fincada para marcar território, parecem deixar um aviso: “Não ultrapassem, unidade militar”. Em todas as localidades, outra “bandeira fincada”, mas desta vez na pracinha central: o busto do militar que dá nome ao vilarejo, com uma placa que registra a “morte em combate” do homenageado (Figura 4). A presença dos militares é registrada no documentário por meio da paisagem (monumento) e dos documentos oficiais agora desclassificados; não há presença física militar nas localidades, apenas a presença simbólica.

Figura 4 – Frame de *Toponimia*: monumentos à memória do terrorismo de Estado, produzidos para apagar a memória da resistência à ditadura



A presença simbólica não está apenas nas placas comemorativas, nos bustos, nos nomes e nas entradas dos vilarejos: a arquitetura militar das escolas, dos centros de lazer, a espacialidade, tudo isso também remete a instalações das Forças Armadas, inclusive com a sensação de que os espaços apresentados ali fazem parte do complexo militar do Campo de Mayo, um dos maiores centros de detenção clandestina e de tortura da ditadura militar argentina, investigado por Perel no filme *Camuflaje* (2022). O cineasta explora esses espaços em planos fixos e longos, que duram até um minuto. A experiência do tempo em *Toponimia* permite ao espectador transitar do presente para o passado inscrito naquelas imagens e circular por aqueles lugares, tornando-se ele também um arqueólogo em busca do que restou da ditadura no tempo presente.

Na falta de narração que pegue o espectador pela mão nesse percurso, Perel aposta na montagem crítica, reunindo elementos que ajudem a restituir o que se pretendia ocultar. Uma das questões centrais que emergem dessa montagem é o apoio de diferentes setores da sociedade ao terrorismo de Estado. Para fazer com que esta paisagem-monumento dê seu testemunho, ele coloca em cena os documentos de doações de prédios e terrenos para o Plano de Reassentamento Rural, feitas por latifundiários, grandes empresários ou por famílias abastadas, e as placas de inauguração dos povoados, que apontam quem estava presente, com um detalhe que não pode passar despercebido: “autoridades eclesiásticas”. Assim, Perel reforça a colaboração empresarial e eclesiástica da ditadura militar argentina.

Em *Toponímia*, não é só a vontade que faz perceber o espaço como um “documento (ou monumento) da barbárie” ou ainda, como afirma Comolli (2008), “incitar o espectador em direção a um sentimento de horror e de revolta lógica” frente à violência perpetrada pelos militares nos anos 1970, “sem fazê-lo deleitar-se” (p. 131). Como defende o francês, “filmar politicamente seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma” (p. 124). A construção de sentido do passado se faz no presente, sempre frente às incertezas do futuro (ou a um futuro idealizado e nunca concretizado), e o dispositivo fílmico é um dos suportes de elaboração dessa história do tempo presente.

Se o cinema produzido por Jonathan Perel pode ser compreendido como suporte da história do tempo presente, como instrumento de construção de memórias cujas políticas de esquecimento tentaram eliminar, mas a partir de interrogações sobre o presente, considero plausível refletir sobre o que Nicolás Prividera apresenta no ensaio *Una mirada a la oscuridad argentina* (2023). O cineasta, professor e ensaísta questiona o espanto da intelectualidade argentina frente ao que ele chama de “avanço das sombras”, referindo-se à eleição de um presidente de extrema direita, perguntando-se em que momento ela deixou de compreender o presente.

Talvez os intelectuais tenham uma justificativa para isso, mas Prividera defende que não há desculpas para o campo das artes ter ignorado o que estava sendo gestado há décadas – ou que nunca de fato deixou de existir, afinal “o passado nunca está morto”, como indica a frase de William Faulkner. A partir dessa afirmação, o texto de Prividera passa a ser autorreferente, e ele trata de seus próprios documentários, o que não me interessa aqui. Recorro a ele e à reflexão sobre o papel da arte para

“pressentir” o que está por vir, mesmo quando filma o que não se vê². Nos quatro capítulos de *Topinímia*, que seguem a mesma estrutura de planos, Jonathan Perel se detém em slogans pintados em muros (Figura 5): slogans da ditadura militar que poderiam ter saído de um manifesto da TFP – Tradição, Família e Propriedade – ou de material de campanha de Javier Milei ou de Jair Bolsonaro.

Figura 5 – Frame de *Topinímia*: Deus, Pátria e Lar



Evidentemente, Jonathan Perel não tinha como prever a ascensão de Javier Milei ao poder quando filmou *Topinímia*, durante o segundo mandato de Cristina Kirchner. No entanto, se defendo que cada paisagem/espço é feita de diferentes temporalidades e que as estratégias de montagem de cada cineasta fazem com que essas temporalidades se encontrem no tempo presente, projetando outros futuros possíveis, posso também defender que tais estratégias podem ser capazes de deixar pistas sobre as sombras que continuam a rondar.

Nesse sentido, temos, neste documentário, mesmo que “de modo lateral ou inconsciente” (PRIVIDERA, 2023, n. p.), a indicação de que algo estaria por vir. Georg Lukács (1965) dirá que o contraste entre viver e contemplar não é casual, e ele vem a partir da posição básica do escritor, ou seja, de sua tomada de posição frente aos grandes problemas da sociedade. Se aqui Perel filmou o que não viu, “prevendo” a guinada à extrema direita da sociedade argentina, isso se deve à sua tomada de posição e à

² Tomo emprestado esse “filma o que não se vê” de Patricio Guzmán (2017).

decisão por um cinema que coloca a memória do evento mais traumático do século XX naquele país na arena política do presente.

Figura 6 – Frame de *Toponímia*: o passado presente nos resíduos



Monumento à violência contra os camponeses, as paisagens em ruínas do epílogo dão seu testemunho sobre a desapropriação de terras para a Operação Independência (Figura 6). Os habitantes da zona rural de Tucumã jamais foram indenizados, foram obrigados a viver nos povoados construídos para manter a população sob o jugo do Estado, sofreram com prisões ilegais, torturas e também foram vítimas de desaparecimento forçado. É importante situar que a província de Tucumã foi palco de grande resistência da classe trabalhadora urbana e rural contra a ditadura, pois já era organizada politicamente, seja em sindicatos, seja em partidos, como é o caso do ERP. Mais de 50% das vítimas de prisão ilegal, tortura, sequestro e desaparecimento eram trabalhadores sindicalizados.

Em *Toponímia*, Jonathan Perel faz um acercamento cuidadoso do espaço. Ele não entra “sem pedir licença”. Prefere tatear o entorno para não espantar os fantasmas do passado e estabelecer uma relação dialética com os rastros deixados pelo aparato repressor do Estado, estabelecendo as bases para a construção de uma memória soterrada. Essa aproximação pelas bordas se dá pela montagem, que apresenta documentos e projetos urbanísticos e imagens de satélite antes de pegar a estrada e percorrer os povoados de Teniente Berdina, Soldado Maldonado, Capitán Cáceres e Sargento Moya.

Por em cena os arquivos oficiais como monumentos da repressão e expandir o tempo dos planos fixos das paisagens/espacos-monumentos construídos sob um território em disputa, são um gesto de memória que afeta o presente, pois traz para o centro do debate novas perspectivas sobre a violência no/do espaço durante a ditadura, sobretudo no momento em que a memória coletiva argentina sobre a aquele período está em xeque. Perel utiliza as ruínas e os rastros como matéria de novas montagens de sentido, “depois da morte de sentido” (GARCÍA, 2018, p. 11), criando sua própria política de memória.

Em *Toponímia*, Jonathan Perel cria um percurso crítico de memória no qual o espectador é convidado a confrontar suas próprias memórias em relação à história da ditadura argentina. A montagem crítica desempenha um papel essencial, transformando as paisagens militares em monumentos que expõem a violência do Estado e a colaboração de setores da sociedade com o regime repressivo.

Ao documentar o impacto da ditadura sobre o espaço e a população, Perel insere seu cinema no campo da história do tempo presente, politizando a estética e construindo novas formas de testemunho. Em *Toponímia*, ele não apenas recorda o passado, mas reativa essas memórias de forma crítica, oferecendo uma reflexão sobre como a memória continua sendo um território de disputa na Argentina.

Patrícia Cunegundes Guimarães

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3472-6921>

PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro (RJ), Brasil

Doutora em Comunicação pela PUC-Rio

E-mail: patriciacunegundes@gmail.com

Recebido em: 28 de outubro de 2024.

Aprovado em: 23 de novembro de 2024.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.437>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.79-91, set./dez. 2024

Referências:

COLOMBO, P. **Desde el interior de los pueblos estratégicos de Tucumán: contrainsurgencia, desplazamiento de población y urbanización forzada.** MUNDO DE ANTES Volumen 14(2) | Julio-Diciembre 2020 | ISSN 2362-325X (En línea); pp.111-138.

COMOLLI, J-L. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido.** O olho da História II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

GARCIA, L. I. **La comunidade em montaje: imaginación política y postdictadura.** Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

GUZMÁN, P. **Filmar o que não se vê,** um modo de fazer documentários. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

LUKÁCS, G. **Narrar ou descrever.** In: Ensaios sobre a literatura. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

PRIVIDERA, N. **Una mirada a la oscuridad argentina.** In: Con los ojos abiertos (online). 6 de outubro de 2023. <https://www.conlosojosabiertos.com/34859-2/>. Acesso em 05 de janeiro de 2024

Filmografia:

PEREL, J. *Toponimia* (2016).

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.