

O OLHAR DE UM INTELLECTUAL NA TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA ARGENTINA: o retorno de Osvaldo Bayer através do filme *Cuarentena: Exilio y regreso*¹.

LA MIRADA DE UM INTELLECTUAL EM LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA
ARGENTINA: El regreso de Osvaldo Bayer a través del film *Cuarentena: Exilio y
regreso*.

Paola Margulis²

Resumo

O presente trabalho se propõe a abordar alguns aspectos específicos da transição democrática argentina, a partir do olhar crítico do intelectual Osvaldo Bayer, apresentado através do filme *Cuarentena: Exilio y Regreso* (Carlos Echeverría, 1983). Dito documental, acompanha e registra o retorno de Bayer ao país, logo após seu exílio na Alemanha durante os anos de ditadura (1976-1983). As tensões que se articulam a partir do olhar do intelectual exilado oferecem uma entrada privilegiada para analisar algumas problemáticas próprias do período: a revisão dos horrores de um passado que deixaria marcas no futuro do país e a “promessa democrática”, ligada à possibilidade de se fazer justiça sobre os crimes de lesão à humanidade e ao terrorismo do Estado. O ocorrido é mostrado pelas imagens de registro, correspondentes a um momento breve e excepcional da história argentina – quando se testemunhou a reincorporação da vida partidária ainda em tempos de ditadura – o que permite uma reflexão a respeito do processo de reconstrução da esfera pública argentina logo após a ditadura, problematizando as dificuldades para situar novamente a figura do intelectual neste contexto de mudanças.

Palavras-chave

Intelectual; ditadura; transição democrática; documentário.

Resumen

El presente trabajo se propone abordar algunos aspectos específicos de la transición democrática argentina, a partir de la mirada crítica del intelectual Osvaldo Bayer, presentada a través del film *Cuarentena. Exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1983). Dicho documental acompaña y registra el retorno al país de Bayer, luego de su exilio en Alemania durante los años de dictadura (1976-1983). Las tensiones que se articulan a partir de la mirada del intelectual exiliado ofrecen una entrada privilegiada para analizar algunas problemáticas propias del período: la revisión de los horrores de un pasado que dejaría marcas en el futuro del país, y la “promesa democrática” ligada a la posibilidad de hacer justicia sobre los crímenes de lesa humanidad y el terrorismo de Estado. El recorrido por las imágenes de registro, correspondientes a un momento breve y excepcional de la historia argentina – aquel que

¹ Livre tradução do Espanhol para o Português para a edição da Revista ECO-PÓS: Raquel Timponi.

² Doutora em Ciências Sociais, na Facultad de Ciencias Sociales na Universidad Buenos Aires. Licenciada em Ciências da Comunicação. Professora da Facultad de Ciencias Sociales na Universidad Buenos Aires. Pesquisadora bolsista do CONICET. Email: paolamargulis@mail.fsoc.uba.ar.

atestiguó la reincorporación de la vida partidaria todavía en tiempos de ditadura –, permiten una reflexión en torno del proceso de reconstrucción de la esfera pública argentina luego de la dictadura, problematizando las dificultades para re-situar la figura del intelectual en dicho contexto de cambios.

Palabras clave

Intelectual; dictadura; transición democrática; documental.

Submetido em 06/09/2013

Aceito em 20/09/2013

Introdução

O desmoronamento da última ditadura militar argentina (1976-1983) abriu um marco espaço-temporal em que coexistiu a emergência de um sistema de expectativas vinculado ao retorno da democracia, junto à revisão crítica do passado histórico que desencadeou um regime autoritário. Tal como nota Cecilia Lesgart “a democracia política e a transição à democracia marcaram a constituição de uma ideia limite. Com ela se podia pensar contra o não desejado projeto de sociedade: o autoritarismo” (Lesgart, 2002, p. 164). Neste contexto, postula Gabriel Vommaro: a principal preocupação dos intelectuais seria as condições e desenvolvimento e de êxito da chamada “transição democrática” (Vommaro, 2006, p. 248).

O presente trabalho procura abordar algumas problemáticas inerentes ao processo de transição democrática na Argentina³, através do olhar crítico do escritor e historiador Osvaldo Bayer, apresentado no filme *Cuarentena: Exilio y regreso* (1983), do diretor Carlos Echeverría. O projeto de *Cuarentena*⁴ se propôs a acompanhar Bayer na materialização de seu desejo de retornar à Argentina para presenciar as eleições democráticas, logo após seu exílio em Berlim durante os anos de ditadura. Os caminhos e experiências de Bayer após seu retorno, documentados por *Cuarentena*, referem-se e dão centralidade a alguns problemas inerentes à transição democrática: o confronto dos horrores de um passado ainda muito próximo no tempo, as dificuldades de integração dos exilados para uma sociedade que os havia expulsado anos atrás, a “promessa democrática” ligada à possibilidade de fazer justiça sobre os crimes

³ Entendemos aqui a transição democrática como um processo complexo que se estende no tempo mais longínquo, passado ou umbral das eleições democráticas. Segundo a periodização que estabelece Juan Carlos Portantiero, o processo de transição democrática estaria composto por três momentos: em primeiro lugar a “crise do autoritarismo”, seguida por um segundo momento de “instalação democrática”, para dar lugar, por último, à “consolidação” de tal regime. O êxito desta última etapa é recém-alcançado no momento em que se consegue uma regulação estável das formas da democracia política e da presença dos interesses do Estado (Portantiero, 1987, p. 257-293).

⁴ Daqui em diante nos referiremos ao filme como *Cuarentena*.

contra a humanidade e o terrorismo de Estado; demandas sustentadas por organizações de direitos humanos que exigem a "aparição com vida" das vítimas do terrorismo de Estado, entre outros.

Filmado no calor da efervescência pré-eleitoral, o filme documental funciona como um a captura do instante, um momento efêmero e excepcional: aquele em que foram testemunhadas as eleições democráticas, mesmo em tempos de ditadura, iniciando uma análise para se pensar o processo de reorganização da esfera pública argentina, a partir da reincorporação da vida partidária. A posição expectante assumida pelo filme tanto se identifica com o olhar distanciado de um intelectual exilado, como se constitui um caminho privilegiado para estudar a forma como os feitos históricos se tornaram relatos (Masiello, 2001).

Agora, apesar de responder a profundas preocupações da realidade política argentina, o documentário *Cuarentena* encontrou grandes dificuldades de circulação na Argentina. Este fator responde a diferentes ordens e causas. Para começar, o espaço de produção de documentários locais correspondentes à década de 1980 era muito reduzido⁵. Neste contexto, as limitações de um mercado de documentário praticamente inexistente, se soma à conjuntura de uma época em que os valores democráticos não estavam plenamente garantidos. Esta situação teria influenciado as dificuldades que encontrariam o filme para ser transmitido pela televisão pública (Canal 7) (Ormaechea, 2005). No entanto, tanto a grande relevância política do filme, como seu poderoso valor documental, possuem mérito em sua análise de profundidade.

1. O clima de transição

Desde 1983, o fim da ditadura foi acompanhado por uma revalorização da democracia.⁶ A carreira pré-eleitoral desencadeou um "entusiasmo democrático" que invadiu o espaço público e transformou os sentimentos, no que diz respeito à lei e ao direito (González Bombal, 1997). A via pública serviu placo para comícios, passeatas em defesa dos direitos humanos,

⁵ A possibilidade de formar-se como documentarista na Alemanha, país em que o documentário se constituía uma prática profissionalizada, trouxe certas particularidades aos filmes iniciais de Carlos Echeverría. Seus primeiros filmes receberam o apoio da Alta Escola de Cinema e Televisão de Munich, instituição em que o realizador desenvolveu seus estudos sobre documentário, e trouxe ainda a possibilidade de estar perto de outras fontes de financiamento, como os canais de televisão europeus. *Cuarentena* recebeu apoio econômico e se difundiu na Alemanha, através do canal de televisão alemão ZDF.

⁶ Cecilia Lesgart nota como a partir da transição democrática o termo "democracia" é revalorizado e contraposto à noção de "autoritarismo". Neste marco, o conceito de democracia, que em outras épocas havia sido associado ao "burguês" ou ao "liberalismo", adquire uma carga positiva para os intelectuais de esquerda (LESGART, 2002, p. 179-183).

protestos sindicais e de moradores que reuniram centenas de milhares de pessoas; e milhões participaram das campanhas de afiliação e de internas dos partidos (Novaro, 2010, p. 197). Neste contexto, a revalorização da democracia e direitos humanos foi vivida a partir do momento imaginário de época, como a abertura de um novo "tempo histórico" (Vommaro, 2006, p. 262).

A partir do fim da ditadura, o enfraquecimento do poder militar e o apaziguamento gradual da censura começariam a tornar audíveis as vozes discordantes, provenientes de diversas áreas da produção cultural. Diferentes espaços críticos de expressão começariam a ser promovidos, desde a música – em alguns casos, o rock foi lido como resistência ao regime militar (Masiello, 1987) –, às iniciativas de teatro e do cinema, como o Teatro Aberto desde 1981, e o Cinema Aberto a partir de 1982. Em convergência com um clima de expectativa e de renovação, retornavam ao país figuras da cultura que tinham sido forçadas ao exílio durante os anos de repressão. No que diz respeito ao visual, o contexto da transição também estaria marcado pela libertação posterior de filmes que não tinham sido assistidos durante os anos 1970, como *“Los hijos de Fierro”* (Fernando "Pino" Solanas de 1975, lançado em 1984), *“La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro”* (Nicholas Sarquis, 1977, com estreia em 1983), mas também pelo relançamento de filmes que já haviam sido retirados de circulação, como *“La Patagonia Rebelde”* (Hector Olivera, 1974, relançado em 1984) (Manrupe & Portela, 2005, p. 449-450).

Neste cenário geral de renovação cultural, desde muito cedo o audiovisual se tornou uma área importante. Segundo entende Claudio España “no decênio 1983-1993, o cinema argentino conseguiu um protagonista que não só havia alcançado sua época de ouro em finais da década de 1930 e na de 1940; o cinema não só era o principal entretenimento comunitário senão quase o único” (España, 1994, p. 13). Se 1982 havia sido um dos anos em que a produção cinematográfica argentina havia chegado a seu número mais baixo, com “apenas dezessete películas” (Getino, 2005, p. 76), verificando-se também “uma queda de 25% do público das salas cinematográficas” (Fermosel, 1983); esta tendência começaria a reverter-se a partir de 1983. Por outro lado, a Lei 23.052, sancionada pelo Poder Executivo Nacional em 22 de fevereiro de 1984, colocou fim no sistema de censura, vigente durante quase trinta anos⁷.

⁷ Esta lei estabeleceu a proibição de efetuar pela Comissão Qualificadora qualquer tipo de corte na metragem dos filmes. Dessa maneira, a classificação dos filmes perdeu conteúdo político e passou simplesmente a proteger os menores de idade (ESPAÑA, 1994, p. 15).

Reunidas estas condições, o cinema abriu uma perspectiva de revisar e confrontar o passado recente.

2. O exílio em primeira pessoa

O documentário de Echeverría está imerso diretamente no clima de "abertura" da transição democrática, organizando-se narrativamente a partir do ponto de vista em primeira pessoa do historiador, escritor e jornalista Osvaldo Bayer. É sua voz que comanda os acontecimentos que se apresentam na tela, e seu corpo é seguido pela câmera. No filme, Bayer atribui as causas do seu exílio à publicação do livro *"Los Vengadores de la Patagonia trágica"* (Bayer, 1974), o qual narra a história de uma greve rural no início do século XX, cujo fim trágico se conclui com o fuzilamento de 1500 trabalhadores, nas mãos do exército argentino. O escritor também participou como um dos roteiristas do filme *"La Patagonia rebelde"*, dirigido por Héctor Olivera (1974, Argentina). Com a chegada dos militares ao poder, em 1976, tanto o livro quanto o filme foram retirados de circulação e o nome de Bayer passou a integrar as listas negras.

O desejo de Bayer de regressar ao seu país, antes que a ditadura acabasse, para presenciar as eleições democráticas, se converteu em um fio condutor do projeto de *Cuarentena*, gerando certas restrições no nível da pré-produção do documentário⁸. Ao mesmo tempo, o desejo de Bayer de retornar ao país antes da ditadura finda, também assumiu outros tipos de desafios. Para começar, havia o risco físico e o que poderia implicar para o intelectual. O retorno a um país não oferecia ainda nenhum tipo de garantias para exilados políticos. Isto aparece explícito desde o começo do filme, em uma discussão em que Bayer se mantém na Alemanha com outros compatriotas exilados. Estes alertam o historiador sobre o risco que implicaria o seu retorno à Argentina, uma vez que tal repressão em tal país havia dado ampla mostra de ser indiscriminada e irracional. O intelectual responde à inquietude, apelando ao sentido do humor:

Eu creio que [os militares] se conformariam em me dar, no máximo, um par de socos, me bater ou cumprir com essa coisa tão chistosa desses dois oficiais que disseram que todos

⁸ O prazo imposto pelos tempos eleitorais obrigou o canal de televisão alemã ZDF a acelerar excepcionalmente o processo de valoração do projeto apresentado por Echeverría, permitindo ao director contar com o financiamento requerido para filmar na Argentina antes das eleições democráticas (Entrevista concedida pelo diretor Carlos Echeverría, em 18/03/09).

eles querem me fazer engolir os quatro volumes, página por página. Eu sempre me arrependo de ter escrito tanto...⁹

É precisamente nessas discussões, levando em conta a alta virada dramática, que explica e antecipa a tensão dos que vivem no momento imediatamente posterior do filme, com a chegada de Bayer ao Aeroporto Internacional de Ezeiza, e a apresentação de seus documentos de identidade perante as autoridades. Antecipando o gesto de preocupação de Bayer diante de tais instâncias, o filme estabelece um paralelismo, intercalando algumas imagens de arquivo que correspondem à queima de livros "anti-alemães", em Berlim, em 1933. A lista negra de intelectuais correspondentes da Alemanha nazista é imediatamente colocada em paralelo com a lista organizada pela ditadura militar argentina.

A câmera se move sobre uma lista de nomes até chegar ao nome de Osvaldo Bayer. Tal como se encarrega de destacar o filme, tanto o risco que ameaça a figura de Bayer, como a necessidade de seu retorno antecipado, remete ao papel que cabe a Bayer como intelectual. É precisamente sua função como crítico social que o torna um ser perigoso aos olhos dos militares, e, ao mesmo tempo, é o seu papel como testemunha de seu tempo, o que o motiva a voltar a experimentar por si mesmo o clima pré-eleitoral, perguntar e ouvir o seu povo.

Enquanto intelectual, Bayer recupera essa capacidade crítica para operar no espaço público, que, desde o final do século XIX, tem incomodado a elite de pensamento contrário à política e ao Estado (Altamirano, 2006). A figura do intelectual é inseparável do processo de formação de uma esfera pública, definida por Jürgen Habermas como um espaço no qual as pessoas podem ativamente e livremente opinar sobre diferentes temas, sem a necessidade de que essas pessoas pertençam ao âmbito político (Habermas, 1994). Entendida desta forma, a esfera pública é o domínio da vida social onde se forma a opinião pública. Agora, os anos de ditadura esconderam qualquer possibilidade de intervenção intelectual na vida pública, podendo até mesmo se falar "... de um desaparecimento virtual da esfera pública nos anos dos acontecimentos, pelo menos até sua trabalhosa reconstrução a partir de 1982" (Sarlo, 1987). Tal como sustenta Francine Masiello, trata-se de um momento no qual "a esfera pública havia sido esvaziada de sua polifonia de vozes" (Masiello, 1987).

A exclusão da vida pública Argentina, tirou o lugar da luta política de Bayer desde o seu exílio. *Cuarentena* se encarrega de mostrar o modo que, a partir das margens, o intelectual

⁹Livre tradução para: "Yo creo que [los militares] se conformarían en pegarme, lo máximo, un par de trompadas, darme una paliza o cumplir con esa cosa tan chistosa de esos dos oficiales que dijeron que ellos lo único que quieren es hacerme tragar los cuatro tomos, página por página. Yo siempre me arrepiento de haber escrito tanto...."

seguiu, buscando maneiras de operar no - quase inexistente - espaço público argentino, proporcionando visibilidade global para a questão da violência e o desaparecimento forçado de pessoas. O filme expõe a maneira em que, diante das câmeras de televisão, Bayer tentava passar para o público alemão o conhecimento da situação daquela época que se vivia na Argentina. Outras imagens o mostram manifestando junto a um grupo de pessoas contra a embaixada argentina em Bonn, no ano de 1981. A câmera se detém aos detalhes das fotos dos jovens e bebês em cartazes e *banners* que apoiam os manifestantes, enquanto repetem, em alemão, o *slogan*: 'Onde estão os desaparecidos? Liberdade aos prisioneiros! Onde estão as crianças?'. Essas imagens encontram uma continuidade nos protestos de resistência, organizados pelas Mães da Plaza de Mayo, e nas discussões realizadas por organismos de direitos humanos naquele momento; atividades as quais Bayer participará ativamente com seu retorno a Buenos Aires.

2. Reconstituição da esfera pública argentina

O modo que *Cuarentena* apresenta o retorno de Bayer à Argentina, no ano de 1983, tende a reforçar a importância da dimensão espacial no filme: os espaços são tão transcendentais como os sucessos que se desenvolveram. Fundamentalmente, é a dimensão pública desses lugares o que os torna insubstituíveis: os expõe à efervescência do clima pré-eleitoral em um país que havia sido privado do direito de reunião na via pública (devido ao toque de retirada decretado pelo governo militar), assim como de toda atividade partidária.

Cuarentena aborda o tema da reconstrução da esfera pública argentina a partir do olhar estranho de um exílio; aquele que sente a distância do tempo corrido acentuada pelo isolamento ideológico, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de ser local, a abordagem de alguém que compartilha códigos e sabe como lidar com essa questão. A aproximação inicial de Bayer da Argentina ocorre a partir da exploração da via pública. Nesta primeira aproximação de Bayer da cidade, seus movimentos pareceram ser aleatórios; o intelectual não se dirige a um destino pré-estabelecido, mas sai andando pelas ruas, para absorver a emoção do clima pré-eleitoral. Como um pensamento guiado pela livre associação de ideias, vemos Bayer conduzido pelos diferentes acontecimentos que se desencadeiam, espontaneamente, em seu caminho. O filme compartilha do mesmo fascínio pelo presente imediato, pela dinâmica acelerada de eventos, e se deixa cativar pelos acontecimentos e a euforia que existe nas ruas da cidade.

Este interesse de aproximar o espaço público da atividade política se torna especialmente evidente no momento em que a câmera deixa em segundo plano o historiador - enquanto este olha uns livros em uma livraria da Avenida de Mayo -, para deixar-se seduzir pelas falas de um militante, em favor do Partido Intransigente. O marco do ocorrido nos mostra as paredes cobertas de cartazes do partido peronista, bancas de rua em oferta e bandeiras da União Cívica Radical. Localizada entre o túmulo, a lente perde estabilidade quando se detém ao detalhe de uns rostos que discutem com paixão sobre as diferentes possibilidades de cada candidato, enquanto Bayer indaga no meio dos debates que vão espontaneamente se organizando nas ruas, os potenciais resultados das eleições; tentando, logo, mediar a histórica rivalidade entre radicais e peronistas. A marcha peronista que se escuta ao fundo começa a misturar-se com o grito de um homem que promove a fórmula Luder - Bittel.

O caminho percorrido de Bayer entre a multidão dá lugar à declamação fervorosa de um homem de voz rouca que apregoa a lista do Partido dos Trabalhadores. A câmera segue as costas de Bayer ao longo da rua de pedestres, chamada Rua Florida, cercada de escritórios-, enquanto este abre lugar até penetrar no foco de outra intensa discussão. Os homens vestidos de terno que a mantêm são, provavelmente, os trabalhadores de escritório de classe média. Um tanto instantâneo e fugaz é o momento de grande relevância na história argentina, aquele que testemunhou a reorganização da vida pública e da política partidária, ainda em tempos de ditadura militar. O filme nos oferece uma imagem que também é atípica, se vista do presente argentino: a efervescência das classes médias, comumente consideradas apáticas e indiferentes, fazendo uso do espaço público.

À medida que o filme avança, o furor inicial vai se diluindo e o caminho de Bayer por Buenos Aires se tornando mais sistemático. Igualmente a uma campanha eleitoral, a trajetória de Bayer pela cidade também guarda a lógica de uma agenda que tem prevista visitas a amigos familiares, e outras instituições, como “*La Federación Libertaria*”, “*La Asociación Madres de Plaza de Mayo*”, para concluir o dia das eleições na redação do diário *Clarín*. A câmera que estava acoplada à dinâmica inicial de Bayer, guiada pela espontaneidade e pelo imprevisto, cobrará maior rigor e estabilidade à medida que se acomoda em um caminho um pouco mais estruturado. Chegando a esse ponto, o lugar de estranheza.

Neste ponto, o local de estrangeiros envolvidos na condição do estado de exílio, de Osvaldo Bayer, se traduzirá em uma maior distância, a partir da câmera. Em contraste com a proximidade com o qual nos foi apresentado o espaço público pré-eleitoral, os planos gerais

imperam na captura de imagens relativas ao seu círculo privado - sua mãe, seu irmão e seus amigos- , respeitando a privacidade desses encontros.¹⁰

3. Um testemunho de seu tempo

No que diz respeito à estrutura geral do filme, tanto a auto-percepção do historiador, como a planificação do documentário, apresentam Bayer como um testemunho de seu tempo para além do papel de protagonista da história que estava dirimindo o espaço público argentino. Longe da categoria gramsciana de “intelectual orgânico” (Gramsci, 1975),¹¹ o cenário da transição que recupera *Cuarentena* parecia não deixar outro lugar para o intelectual que o de observador crítico. Talvez consequência da falta de comunicação que existiu durante a ditadura entre intelectuais e setores populares (Sarlo, 1987); Bayer não integra os movimentos de massa, mas sim os vê passar a uma distância periférica de um balcão.¹² Na atualidade, Bayer atribui a distância entre sua figura como intelectual e as massas como a indefinição do povo argentino naquele momento: trata-se de um povo que havia saído para apoiar a guerra das Malvinas e que havia enchido o campo de futebol durante a Copa Mundial de 1978 (Entrevista concedida por Osvaldo Bayer, 14/06/09).

Esta crítica ao lugar que assumiram as massas durante a ditadura se torna especialmente evidente no documentário, ao aludir à visita da Comissão de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA), em setembro de 1979. Através de imagens de arquivo, o filme apresenta grandes fileiras de pessoas aguardando nas ruas centrais de Buenos Aires para assistir ao protesto por atos de violência e desaparecimento forçado de pessoas. Todavia, o áudio que acompanha essas imagens corresponde ao áudio de acionar outras massas: aquelas que saíram a vangloriar-se do triunfo da seleção juvenil de futebol no Japão (algumas breves imagens das festividades nas ruas são intercaladas, inclusive, entre as da visita da OEA). A conhecida voz do locutor José María Muñoz dá a vez a um “movilero” que descreve: “Realmente impressionante, Muñoz, celeste e branco. Só falta o obelisco, com as cores

¹⁰ O retorno à Argentina permite Bayer reencontrar-se com sua mãe de noventa anos, a quem o historiador temeu não voltar a ver desde o seu exílio (entrevista concedida por Osvaldo Bayer, 14/06/09).

¹¹ Gramsci se refere à figura do intelectual orgânico como o encarregado de administrar a homogeneidade e consciência de sua classe no campo da economia, do político e do social (Gramsci, 1975).

¹² A exceção dessa apreciação se dá no momento em que Bayer acompanha a luta das mães da Plaza de Mayo em uma de suas marchas da resistência. Nesta oportunidade, o intelectual se envolve ativamente com as ações do coletivo, reunido diante do lema “aparición com vida dos detidos desaparecidos”.

argentinas. O povo tomou as ruas. A família argentina, como é habitual em nosso querido país, festejando com total correção essa nova vitória do futebol argentino”¹³.

Logo após alguns instantes, quando a banda de áudio do filme finalmente é sincronizada com as imagens da visita da OEA, pode-se escutar aquilo que os festejos do mundial estavam silenciando: as vozes silenciadas de um homem mais velho e de uma mulher, denunciando perante as câmeras da televisão alemã, o desaparecimento forçado de seus entes queridos. Esta comparação entre as comemorações do mundial e o tormento daqueles que denunciavam o horror da ditadura – paralelismo que se tornará recorrente em documentários posteriores e programas jornalísticos televisivos a aludir a tal período – tem a particularidade de captar o momento específico no qual o testemunho¹⁴ começa a adquirir certa visibilidade pública – ao menos no exterior do país-, permanecendo, em muitos casos, velado ao nível local. Sobre este aspecto, o realizador Carlos Echeverría reflete:

Penso que poucos materiais refletem em poucos segundos a angústia desse momento e desses familiares. De um lado está o desespero das famílias de desaparecidos para serem ouvidas, por terem superado o medo e se atreverem a dizer algo, porque o jornalista é estrangeiro. Mas, por outro lado, o repórter entende pouco e tem pouca paciência para escutar, pulando de uma pessoa para outra, livrando-se do momento, sem perguntar novamente uma só vez, nem registrar em detalhes os crimes que vêm primeiro à luz no caminho da Avenida de Mayo. Sempre senti que essas pessoas são ouvidas e abandonadas ao mesmo tempo (Entrevista de Carlos Echeverría, 08/05/11).¹⁵

Desse modo, *Cuarentena* igualmente a outros documentários do período da transição democrática¹⁶, começou a reapropriar-se dos testemunhos provenientes dos registros

¹³ Livre tradução para: “Realmente impresionante, Muñoz, celeste y blanco, solamente el obelisco falta, con los colores argentinos el pueblo se ha volcado a las calles. La familia argentina, como es habitual en nuestro querido país, festejando con total corrección esta nueva victoria del fútbol argentino”.

¹⁴ Entendemos “testemunho” do modo definido como por Paul Ricoeur, isto é, como “um relato autobiográfico certificado de um acontecimento passado, mesmo que se realize este relato em circunstâncias formais ou informais” (Ricoeur, 2004). Tal como explica Gustavo Aprea, o testemunho se sustenta em uma interação encenada, já que se constitui tal como unicamente se participa, de alguma maneira, da esfera pública (APREA, 2008).

¹⁵ Livre tradução para: “Pienso que pocos materiales reflejan en pocos segundos la angustia de ese momento y de esos familiares. Por un lado, está la desesperación de los familiares de desaparecidos por ser escuchados, el haber vencido el miedo y animarse a decir algo porque el periodista es extranjero. Pero por otro lado, el periodista entiende poco y tiene poca paciencia para escuchar; salta de una persona a otra, desembarazándose del momento; sin repreguntar una sola vez ni registrar en detalle los crímenes que por primera vez salen a la luz en esa vereda de Avenida de Mayo. Siempre sentí que esas personas son escuchadas y abandonadas en el mismo momento” (Entrevista concedida por Carlos Echeverría, 08-05-11).

¹⁶ O lugar de importância que o documentário começa a assinalar neste tipo de testemunhos fica evidente no filme *Las Madres de Plaza de Mayo*, de Susana Blaunstein (Muñoz) e Lourdes Portillo. O documentário começa com os contundentes testemunhos de algumas mães da Plaza de Mayo, pedindo desesperadamente ajuda perante as câmeras de meios de comunicação estrangeiros. Nessas imagens, as mães explicam que todas as denúncias e testemunhos estão arquivados na Polícia Federal e no Ministério da Fazenda, mas, ainda assim, há dois anos não se tem nenhuma resposta. No desespero, uma mãe clama: “Tudo o que queremos saber é onde estão nossos filhos, vivos ou mortos. Uma angústia, porque não sabemos se

televisivos, assinando neles uma entidade que não tinham em suas utilizações originais. Estes documentários tenderão a situar novamente os testemunhos como parte da organização de uma narração, já não meramente informativa, mas também profundamente crítica, apoiada em uma adequada contextualização. Este processo tenderá a reforçar a entidade do testemunho enquanto “dispositivo expressivo e ético, portador de um alto potencial político, capaz de promover os direitos humanos e as iniciativas da justiça transicional” (Sarkar e Walker, 2010).

4. Ao modo de conclusão: o olhar de um espectador forçado

O retorno de Osvaldo Bayer funciona como indício da revitalização da vida pública argentina, servindo seu olhar de diagnóstico, no que se refere às consequências culturais da ditadura militar. O olhar de observador privilegiado que assume Bayer em seu retorno, se torna particularmente evidente no momento clímax das eleições. O historiador escolhe receber os resultados parciais da contagem de votos, do lugar da observação por excelência: um meio de comunicação, espaço de construção da opinião pública. Na redação do *Clarín*, jornal em que Bayer trabalhou por quinze anos (e onde no presente do filme encontra dificuldades para reinserir-se no trabalho), recebe informação de primeira fonte, através de notícia de transmitida a cabo. A câmera de Echeverría mostra a conjuntura histórica, através da dinâmica agitada de um meio de comunicação em que todos se movem apressadamente, imersos na cobertura deste evento de grande importância. Este cenário evidencia a dupla exclusão de Bayer: se por um lado seus gestos pensativos, imersos em lembranças e pensamentos têm pouco a ver com a turbulência que se desdobra ao seu redor; maior distância oferece em sua voz over, explicando a ação de que aos exilados não foi permitido votar nestas eleições.¹⁷

Este lugar de observador privilegiado que assume Bayer é também compartilhado pelo espectador do filme. Na medida em que o filme consegue capturar vivamente o clima de um momento tão transcendente como efêmero, no devir histórico argentino, seu valor de documento se vê enfatizado. Tal como explica Ricardo Manetti, uma das características dos filmes da transição democrática é o documentário: "Os filmes argentinos posteriores a 1983

estão doentes, se sentem frio, se têm fome, não sabemos nada. O desespero, senhores, é porque já não sabemos a quem recorrer. Consulados, embaixadas, ministérios, igrejas, em todas as partes nos fecharam as portas. Por isso lhes pedimos. São nossa última esperança. São nossa única esperança”.

¹⁷ A segregação da figura de exilado vem reforçar as impressões que, em momento anterior do filme, havia mudado o escritor Osvaldo Soriano em uma conversa informal de café, compartilhada com Bayer.

são históricos em qualquer sentido do adjetivo e são documentários sobre a forma de aumentar o valor, de ampliar o reconhecimento do material histórico" (Manetti, 1994). No caso específico de *Cuarentena*, a própria vida do filme fez parte da conjuntura de transição: o filme permaneceu como um mecanismo de circulação semelhante a muitos testemunhos das Mães da Plaza de Mayo e outros familiares dos desaparecidos, sendo originalmente divulgados através dos meios de comunicação estrangeiros, para encontrar então um defasado impacto no público local (ao que apontava inicial e especificamente).

Por outro lado, as dificuldades que encontra Bayer para reinserir-se no novo cenário da transição dão conta de certas mudanças e acontecimentos na superfície social, mas também na figura do intelectual. Do ponto de vista de uma retrospectiva, Juan Carlos Torre nota que a maior visibilidade que adquire a figura do intelectual ocorre a partir da transição, modificando-se inclusive, o tipo de inserção estabelecida com a vida pública: "Hoje em dia sua inserção não se faz a partir de sua condição de intérpretes de uma vontade geral ou de um poder moral transcendente: melhor é o lugar dos conhecimentos especializados que se colocam em jogo para elucidar os problemas públicos" (Torre, 2004).¹⁸

Essa mudança vai tornar-se evidente desde o surgimento de Alfonsín, através do amplo apelo aos intelectuais para desempenhar funções estatais ou de assessoria (Altamirano, 1987). A partir desta perspectiva, a voz do intelectual havia tendido, ao longo dos anos, a ir abandonando o discurso de ruptura e de impugnação do sistema institucional – próprio das décadas dos anos 1960 e 1970 - (aquele olhar de Bayer que se tornou tão perigoso e de outros intelectuais de sua geração perante os olhos dos militares); serve para adotar, em deslocamento, o papel de especialista (Torre, 2004). Através da subjetividade do olhar de um intelectual exilado, *Cuarentena* anuncia algumas dessas movimentações, expondo as expectativas abertas para o novo regime democrático, mas considerando, por sua vez, desafios para integrar o que a ditadura violentamente excluiu.

Referências bibliográficas

ALTAMIRANO, Carlos. La Coordinadora: elementos para una interpretación. In: NUN, José; PORTANTIERO, Juan Carlos. *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1987 (pp. 295-332).

¹⁸ Livre tradução para: "Hoy en día su inserción no se hace a partir de su condición de intérpretes de una voluntad general o de un poder moral transcendente; más bien, es el lugar de conocimientos especializados que se ponen en juego para dilucidar los problemas públicos".

_____. *Intelectuales*: Notas de investigación. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006.

APREA, Gustavo. El lugar de los testimonios en los documentales argentinos contemporáneos. In: *Actas electrónicas del V Congreso Nacional sobre Problemáticas Sociales Contemporáneas*. Santa Fe: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, 2008.

BAYER, Osvaldo. *Los vengadores de la Patagonia trágica*. Buenos Aires: Galerna, 1974.

ESPAÑA, Claudio. Introducción: Diez años de cine en democracia. In: ESPAÑA, Claudio (Comp.). *Cine argentino en democracia 1983 / 1993*. Buenos Aires: Fondo de las Artes, 1994 (pp. 13-53).

FERMOSEL, José Luis. "Cine-crisis", despacho para la agencia France Press (AFP), 16 de marzo de 1983, cables 75,81 y 86. Citado por ESPAÑA, Claudio (1994). Introducción: Diez años de cine en democracia. In: ESPAÑA, Claudio (Comp.). *Cine argentino en democracia 1983 / 1993*. Buenos Aires: Fondo de las Artes, 1983 (pp. 13-53).

GETINO, Octavio. *Cine argentino*: Entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2005.

GONZÁLEZ BOMBAL, María Inés. 1983: El entusiasmo democrático. In: *Ágora*, núm. 7. Citado en SMULOVITZ, Carolina (2010). Prefacio: La ilusión del momento fundante. En: GARGARELLA, Roberto; MURILLO, María Victoria; PECHENY, Mario (Comps.). *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores 1997 (pp. 9-11).

GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editor, 1975.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*: La transformación estructural de la vida pública. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

LESGART, Cecilia. Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del ochenta. In: *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, Año XII, n. 22-23. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral, 2002 (pp. 163-185).

MANETTI, Ricardo. Cine testimonial. En: ESPAÑA, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983 / 1993*. Buenos Aires: Fondo de las Artes 1994 (pp. 257-271).

MANRUPE, Raúl; PORTELA, María Alejandra. *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

MASIELLO, Francine. La argentina durante el proceso: Las múltiples resistencias de la cultura. In: *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial / Institute for the Study of Ideologies & Literature, University of Minnesota, 1987 (pp. 11-29).

_____. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

NOVARO, Marcos. Formación, desarrollo y declive del consenso alfonsinista sobre derechos humanos. En: GARGARELLA, Roberto; MURILLO, María Victoria; PECHENY Mario (Comps.). *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010 (pp. 41- 65).

ORMAECHEA, Luis. Cámara descubierta. El documental según Carlos Echeverría. In: *Sin Aliento* – Diario del Festival Internacional de Cine Independiente, Año 5, jueves 14 de abril de 2005.

PORTANTIERO, Juan Carlos. La transición entre la confrontación y el acuerdo. In: NUN, José; PORTANTIERO, Juan Carlos (Comps.). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1987 (pp. 257-293).

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

SARKAR, Bhaskar y WALKER, Janet. Introduction. Moving Testimonies. En: SARKAR, Bhaskar; WALKER, Janet (Eds.). *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*. New York: Routledge, 2010 (pp. 1-34).

SARLO, Beatriz. La función de la literatura en un proceso de construcción de sentidos. In: Balderston, Daniel. *Ficción y política*. Vol. 4. Alianza, 1987 (pp. 31-59).

TORRE, Juan Carlos. Los intelectuales y la experiencia democrática. In: NOVARO, Marcos; PALERMO Vicente (Comps.). *La historia reciente: Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa, 2004 (pp. 193-198).

VOMMARO, Gabriel. Cuando el pasado es superado por el presente: las elecciones presidenciales de 1983 y la construcción de un nuevo tiempo político en la Argentina. In: PUCCIARELLI, Alfredo (Coord.). *Los años de Alfonsín: ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2006 (pp. 245-288).