

A primeira fundação de Buenos Aires, ainda

Artur de Vargas Giorgi

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

artur.vg@hotmail.com

RESUMO

Se, de acordo com o pensamento de Walter Benjamin, a origem não se confunde com a gênese e por isso deve ser lida a partir de uma visão dupla capaz de conjugar reprodução e incompletude, talvez a fundação de Buenos Aires – fundada e refundada, contada e recontada – seja um dos eventos em que o aspecto original de um fenômeno da cultura se mostra de maneira mais potente. La primera fundación de Buenos Aires, animação de 1959 dirigida por Fernando Birri e produzida por León Ferrari a partir do quadro homônimo de Oscar Esteban Conti (Oski), pode assim ser lida como uma espécie de cifra que abisma a lógica progressiva da história na a-logicidade do vir-a-ser e da extinção.

Palavras-chave: *La primera fundación de Buenos Aires. Origen. História.*

RESUMEN

Si, según el pensamiento de Walter Benjamin, la origen no se confunde con la génesis y debe ser leída desde una visión doble capaz de conjugar reproducción y no completud, quizás la fundación de Buenos Aires –fundada y refundada, contada y recontada– sea uno de los eventos en que el aspecto original de un fenómeno de la cultura se expone de manera más potente. La primera fundación de Buenos Aires, animación de 1959 dirigida por Fernando Birri y producida por León Ferrari a partir del cuadro homónimo de Oscar Estaban Conti (Oski), puede así ser leída como una suerte de cifra que abisma la lógica progresiva de la historia en el a-logicismo del devenir y la extinción.

Palabras-clave: *La primera fundación de Buenos Aires. Origen. Historia.*

Fundar

Da Antuérpia, grande empório mundial do século XVI, partiu em 1534, como mercenário alistado, o bávaro Ulrich Schmidel. O objetivo era integrar-se, em Cádiz, à tripulação que, sob o comando de Pedro de Mendoza, navegaria rumo ao *Río de la Plata*, nas Índias Ocidentais. Se as expedições anteriores (de Solís em 1515, de Gaboto e García em 1526 e 1527) se resumiram à descoberta e exploração do Novo Mundo (da natureza e dos habitantes índios, do solo e de suas riquezas, do curso dos rios etc.), a empresa mendozina¹ tinha um lastro fundacional: colonizadora, deveria deter o avanço português na região e o cisma protestante, firmando o domínio espanhol católico nas margens do Rio da Prata. O cronista Schmidel (1993 [1567], p. 13) logo registraria – com uma pena nem sempre generosa com os companheiros em armas católicos – a debilidade de *Buenos Ayres*, fortificação erguida por homens igualmente debilitados pela fome e a sede num território ocupado por *índios querandís*². Em suma, esse teria sido um dos episódios inaugurais da globalização na região: uma origem marcada pelo desastre.

[...] Después de todo esto permanecimos reunidos durante un mes en el asiento de Buenos Aires en gran penuria y escasez hasta que se hubieron aprestado los barcos. En este tiempo en que estuvimos reunidos, vinieron los indios contra nuestro asiento de Buenos Aires con gran poder e ímpetu hasta veintitrés mil hombres y eran en conjunto cuatro naciones; una se llamaba [los] Querandíes, la otra [los] Guaraníes, la tercera [los] Charrúas, la cuarta [los] Chaná-Timbúes. (También) era su intención que querían darnos muerte a todos nosotros, pero Dios el Todopoderoso no les concedió tanta gracia aunque estos susodichos indios quemaron nuestro lugar; pues nuestras casas estaban techadas con paja; sólo la casa del capitán general estaba cubierta con tejas. [...]

A esto quemaron también cuatro navíos grandes pues estos navíos estaban surtos hasta a media legua de nuestro asiento de Buenos Aires. [...] Esto ha ocurrido en el año 1535 y en el día de San Juan (Ibidem, p. 15-16).

Refundar

Fadada ao fracasso, tal origem precisou ser repetida, diferida. Foi apenas em 1580 que Juan de Garay tornou-se o segundo fundador de *Buenos Ayres*, que desde então se constituiu como um porto (*Puerto Santa María de Buenos Ayres*) potencializador da produção, do comércio e da povoação na região.

Artigo submetido em: 20/04/2016
Aceito para publicação em: 01/09/2016

¹ Pedro de Mendoza não ficaria muito tempo no comando da empresa. Depois do assalto dos nativos a Buenos Aires, ele decide abandonar o porto sinistro; passa então o comando a Juan Eyollas e, logo, em 1537, doente, resolve voltar a Espanha, aonde não chega: morre no trajeto.

² “En esto Dios el Todopoderoso nos dio su gracia divina que nosotros vencimos a los sobredichos Querandíes y ocupamos su lugar; pero de los indios no pudimos apresar ninguno. [...] Después que nosotros vinimos de nuevo a nuestro real, se repartió la gente; / la que era para la guerra se empleó en la guerra; y la que era para el trabajo se empleó en el trabajo. Y ahí se levantó un asiento y una casa fuerte para nuestro capitán general don Pedro Mendoza y un muro de tierra en derredor del asiento de una altura hasta donde uno podía alcanzar con una tizona. (También) este muro era de tres pies de ancho y lo que se levantaba hoy se venía mañana de nuevo al suelo; pues la gente no tenía qué comer y se moría de hambre y padecía gran escasez. (También) se llegó al extremo de que los caballos no daban servicio. Fue tal la pena y el desastre del hambre que no bastaron ni ratas ni ratones, víboras ni otras sabandijas; también los zapatos y cueros, / todo tuvo que ser comido” (SCHMIDEL, 1993 [1567], p. 13).

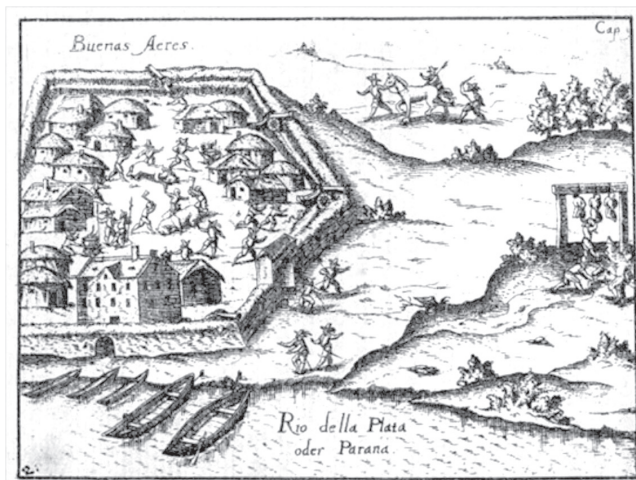


Figura 1: Ilustrações da edição de Levinus Hulsius, Nuremberg, 1599. In: SCHMIDEL, Ulrich. *Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*. Notas bibliográficas y biográficas: Bartolomé Mitre. Prólogo, traducción y anotaciones: Samuel A. Lafone Quevedo. Buenos Aires: Cabaut y Cia., 1903.

Mas tendo que ser repetida, recontada, ao que parece a fundação falta em seu lugar; como *Facundo, o civilización y barbarie* (1845), famosa obra de Sarmiento que, como muitas vezes se afirma, funda a literatura argentina, mas fora do seu lugar, isto é, desde o exílio do autor no Chile. Afinal, qual é a origem de Buenos Aires? Onde se encontra sua fundação? Talvez seja possível dizer que ela não reside na gênese do que viria a ser o exemplo latino-americano de florescimento civilizatório, mas sim em algum lugar entre o vir-a-ser e a extinção, como sugere uma das mais célebres passagens de Walter Benjamin. “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção” (1984 [1925], p. 67). Segundo uma dialética que mostra como o único e o recorrente se condicionam mutuamente, Benjamin afirma que o reconhecimento do *originário* “não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos”; ele depende de “uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado” (Ibidem, p. 68).

A segunda fundação de Buenos Aires, ao reproduzir a primeira que teria sido *reprimida* ou, em certo sentido, *afundada*, ficando assim incompleta, cria um estranho efeito sobre seu aspecto originário: a efetividade do evento *primeiro* depende de um efeito *a posteriori*; ou seja, como um furo na ordem simbólica, o momento inaugural falta em seu lugar, só podendo ser reconhecido depois, por meio do diferimento de um *segundo* evento que aponta para ele, expondo-o enquanto *ausência*. Em poucas palavras: a primeira fundação retorna do futuro.

Diante do avanço da ocupação nazista e pouco antes de seu suicídio, Benjamin retomaria o problema nas teses “Sobre o conceito de história”. Aí o originário mais uma vez se apresenta como uma espécie de trauma, ou talvez de choque; em todo caso, um *fato* estilhaçado que só se configura *postumamente*:

O historicismo se contenta em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico (BENJAMIN, 1994 [1940], p. 232).

A-fundar

A primeira fundação de Buenos Aires e suas recorrências parecem ser espaços-tempos privilegiados para a leitura dessa contemporaneidade histórica que, a rigor, se delinea por meio de uma potência anacrônica. Não à toa, portanto, desde a crônica de Schmidel, que contou com ilustrações das casas editoras de Theodore de Bry e de Levinus Hulsius, distintos artistas se detiveram sobre os episódios, valendo-se de diversas superfícies de exposição.

Como *productor*, o artista León Ferrari se reúne com o diretor Fernando Birri para filmarem *La primera fundación de Buenos Aires* entre 1958 e 1959. A história do filme valeria, por si só, um estudo; o que, infelizmente, vai além das necessárias restrições desta exposição³. Trata-se de uma animação realizada com tomadas de detalhes e deslocamentos da câmera sobre um quadro homônimo do amigo Oscar Esteban Conti (Oski). Feito com base no relato de Schmidel e nas ilustrações da edição de Levinus Hulsius – que salientam o fracasso do episódio fundacional e o canibalismo praticado pelos espanhóis famintos⁴ –, o quadro de Oski reconta, por meios pictóricos, a narrativa. Como nas gravuras de visão pré-renascentista, a visão que aí prevalece é descentralizada, não-hierárquica, de modo que distintas ações, às vezes em torno de um mesmo personagem, coincidem num mesmo plano, e diferentes tempos acontecem na superfície do quadro, ao mesmo tempo.

³ Produzida por Producciones del Sur, “ilustrada por Oski, fotografada por Enrique Wallfisch, leída por Raúl de Lange, musicada por Virtu Maragno, puesta en movimiento por el ayudante de dirección Manuel Horacio Giménez, compaginada por Antonio Ripoll, producida por León Ferrari y dirigida por Fernando Birri”. Cópia do Archivo Audiovisivo del Movimiento Operaio e Democratico y de la Fundación Fernando Birri de Artes multimediales. A recepção do filme não podia ter sido melhor: Premio Fondo Nacional de las Artes (1959), Premio II Muestra del Cine Independiente del Instituto Nacional de Cinematografía (1959), Selección Oficial para el Festival de Cannes (1959). Durante a última ditadura, os negativos se perderam num incêndio no laboratório Alex. Com a redemocratização dos anos 1980, Birri volta do exílio e sua irmã então encontra em sua casa os rolos um, dois e quatro da única cópia positiva do filme. Na casa de León Ferrari, embora invadida pelos militares, encontram, quase inacreditavelmente, o terceiro rolo, que faltava. Apenas em 2000 a única cópia positiva é restaurada e exibida. “Direzione del restauro: Guido Albonetti; rigenerazione del positivo, Luigi Bellucci; datore luci al telecinema, Paolo Amatori; restauro del suono, Vieri Martelli; supervisione generale, Fernando Birri, 2000”.

⁴ “Sucedió que tres españoles habían hurtado un caballo y se lo comieron a escondidas; y esto se supo; así se los prendió y se les dio tormento para que confesaran tal hecho; así fue pronunciada la sentencia que a los tres susodichos españoles se los condenara y justiciara y se los colgara en una horca. Así se cumplió esto y se los colgó en una horca. Ni bien se los había ajusticiado y cada hombre se fue a su casa y se hizo noche, aconteció en la misma noche por parte de otros españoles que ellos han cortado los muslos y unos pedazos de carne del cuerpo y los han llevado a su alojamiento / y comido. (También) ha ocurrido en esa ocasión que un español se ha comido su propio hermano que estaba muerto. Esto ha sucedido en el año de 1535 en nuestro día de Corpus Christi en el sobredicho asiento de Buenos Aires” (SCHMIDEL, 1993 [1567], p. 13). Note-se o distanciamento de Schmidel em relação a “los españoles”. Se sua voz não condena explicitamente os acontecimentos, tampouco deixa incluir-se sem mais, como em outros trechos da crônica em que escreve “nosotros los cristianos”.

⁵ “[...] é um filme todo feito sobre somente um quadro, não é um desenho animado. A câmera o percorre, aproxima-se, distancia-se, vai e volta. Era preciso construir um aparelho para fazer um movimento vertical e um horizontal e as combinações dos dois. Então montei um esquema e falei com alguns amigos engenheiros que tinham uma fábrica de transportadores elétricos. Eles fizeram um aparelho muito simples que demos o nome de ‘pantógrafo cartesiano’. Era preciso de três a quatro pessoas para movimentá-lo, um pegava na manilha, outro no foco, e tudo isso ocupava a sala inteira da casa de Castelar, enquanto Oski estava em um quarto terminando o desenho”. León Ferrari em entrevista a Andrea Giunta (GIUNTA, 2006, p. 77).

⁶ A fonte é novamente a cópia do Archivo Audiovisivo del Movimiento Operario e Democrático y de la Fundación Fernando Birri de Artes multimediales.

Na produção da animação, há uma série de complexos deslocamentos que seguem a horizontalidade e, simultaneamente, projetam-se numa verticalidade vertiginosa, como numa sorte de *mise-en-abyme*⁵: isso desde o relato contado e recontado, figurado e refigurado no plano da narrativa e das imagens, até a engenharia necessária para a realização das filmagens, em razão da qual há, sobretudo no papel desempenhado por Ferrari, a justaposição e a sobreposição do engenheiro, do produtor, do diretor, do autor, do realizador etc. O positivo restaurado apresenta uma explicação para o dispositivo:

Il regista Fernando Birri e il produttore León Ferrari progettano un film sul quadro. I realizzatori dell’opera inventano “una macchina diabolica” artigianale per le riprese di dettaglio e in movimento sulla sua superficie di piccole dimensioni⁶.

O diretor e escritor Edgardo Cozarinsky trouxe recentemente detalhes sobre tal máquina, que apareceram em texto de Daniel Link sobre Ferrari:

La “máquina diabólica” es, en realidad, una Banc-titre (según su denominación en francés) o Rostrum camera (según su denominación norteamericana), dispositivo inventado en 1906 para realizar animaciones, muy frecuente en la filmación de piezas de archivo (documentos o imágenes fijas) y que León Ferrari consigue realizar con la asistencia de “unos amigos ingenieros que tenían una fábrica de zorras eléctricas”.

En esa “aventura”, León Ferrari inscribe su nombre como “productor”.

Al mismo tiempo, los textos de la película postulan una equivalencia entre “regista” y “produttore”; esos “realizzatori dell’opera” que no son sino dos caras de la misma moneda (el autor, el productor) o, mejor, el lugar vacío (el único) que el artista puede ocupar toda vez que ha declarado su guerra no a las imágenes, sino al uso idólatra de éstas, sacadas del Tiempo/ de los Tiempos, e inmovilizadas en una forma-mercancía cada vez más nauseabunda (LINK, 2012, p. 37).

É grande a afinidade – em termos de procedimentos e efeitos – com a experiência de Alain Resnais e Robert Hessens a partir das filmagens de *Guernica*, sobre trabalhos de Pablo Picasso, fundamentalmente o quadro que dá título ao filme, pintado durante a guerra civil espanhola após o bombardeio da pequena cidade na região de Biscaia, feito por aviões nazistas. E é mais que provável que o curta-metragem de 1950 já tivesse sido exibido em alguma sala do centro de Buenos Aires, nos arredores da Calle Florida e da Avenida Corrientes, ao final da década.



Seja como for, não é possível desconsiderar as viagens à Europa de Oski e Ferrari (no início da década de 1950, em Roma, Ferrari inclusive fabricara películas cinematográficas, além de ter se dedicado à cerâmica). E Fernando Birri, especialmente, trazia a experiência prévia dos cursos no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, entre 1950 e 1953, quando de sua reabertura após a guerra; além de ter criado e dirigido, em 1956, o Instituto de Cinematografia de la Universidad Nacional del Litoral, que ficaria conhecido como Escola Documental de Santa Fé (cidade cujo fundador foi o mesmo Juan de Garay), escola esta que não desdenharia a marca do neorealismo italiano em suas produções, bem visível, aliás, em *Tire dié* (1958), filme que marcou época ao apresentar crianças da periferia da cidade portuária que viviam das moedas lançadas pelos passageiros dos trens que atravessavam o bairro miserável, abandonado numa linha entre Santa Fé, Rosário e Buenos Aires.

A produtividade de uma analogia com o complexo movimento da “máquina diabólica” inventada por Ferrari estaria em, pelo menos, dois aspectos: por um lado, sem dúvida acentua a exposição da guerra travada pelos artistas (Ferrari, Oski, Birri) contra o uso idólatra das imagens e sua consumação na formamercadoria; por outro, e para além dessa aposta ética, dá lugar à apresentação

Figura 2: Processo de filmagem de *La primera fundación de Buenos Aires*. Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

da ambivalência de certas posições políticas assumidas pelos sujeitos numa época perfeitamente determinada.

O aparelho se aproxima e se distancia, vai e volta. Seu movimento, como visto, articula-se em dois eixos, combinando verticalidade e horizontalidade. Em 1958, o significativo que talvez sintetize da melhor maneira esse funcionamento é o seguinte: *desenvolvimentismo*. Enquanto ideologia, o desenvolvimentismo propunha o avanço capitalista nacional como meio de superar os limites à modernização dos países dependentes. Algumas de suas palavras de ordem eram: integração, industrialização, planejamento econômico e crescimento do mercado interno. Mesmo que tais apostas logo viessem a corroborar a manutenção das condições imperialistas para a ocidentalização do mundo, essa ideologia não era, então, avessa a setores socialistas, reformistas e mesmo comunistas, na medida em que estes igualmente acreditavam no poder público como agente promotor e regulador do impulso desenvolvimentista, mas não se mostravam alheios à importância do papel da burguesia industrial nessas sociedades, em sua relação com o capital estrangeiro e o fortalecimento das condições materiais de produção⁷. É preciso considerar, também, que na Argentina o peronismo havia sido violentamente obliterado pela autodenominada Revolución Libertadora (1955), o que franqueou “esclarecimentos” de direita e de esquerda a respeito do mesmo, e inaudito, desafio: o que fazer com as massas que, com Perón, passaram a ocupar papel protagônico na política do país? “Se quería emanciparlas del líder derrocado, ¿pero cómo sustraerlas

⁷“Hasta que llegó, a mediados de los sesenta, una nueva fórmula –la de la modernización por vía autoritaria–, el desarrollismo se identificó, fundamentalmente, con la alternativa gradualista, reformista, asociada con la democracia representativa” (ALTAMIRANO, 1998, p. 81).

Figura 3: Oski, *La primera fundación de Buenos Aires, 1957* (nanquim e aquarela sobre papel, 100 x 200 cm). Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.



de ese influjo si la política económica y social del gobierno no era sensible a sus aspiraciones?” (ALTAMIRANO, 1998, p. 77).

Ao que parece, o questionamento das estruturas não devia produzir maiores efeitos. Ao contrário, a questão era manter, ou talvez mais que isso, nutrir com voluntarismo e cálculo certa fábula *autogenética*. Enfim, era preciso racionalizar a estrutura – a Nação, o mercado – e concentrá-la, para ao mesmo tempo conduzi-la até suas margens, num deslocamento supostamente inclusivo, mas em verdade, na maior parte das vezes, apenas facilitador de um acesso perverso – excludente – à vida civilizada da civilização ocidental e cristã. Nas palavras de Carlos Altamirano:

De acuerdo al razonamiento que Frigerio y Frondizi hicieron suyo, aunque estaba lejos de ser novedoso incluso dentro de las teorías del desarrollo, el gran reto era industrializar un país que sufría de una aguda falta de capitales: ni el estado ni el sector privado tenían la posibilidad de generar el ahorro necesario para financiar las grandes inversiones básicas (siderurgia, química pesada, energía etc.). ¿Cómo promover entonces esos rubros que eran la llave de la industrialización y de la soberanía, si no se quería apelar, por razones políticas y sociales, al método del ahorro compulsivo practicado en los regímenes socialistas? Mediante empréstitos internacionales y radicaciones directas de capital privado extranjero, es decir, haciendo uso de la financiación externa para la construcción de las industrias esenciales y de una infraestructura económica moderna. El estado nacional, por su parte, no se limitaría a crear condiciones favorables para la actividad de capitales internos y externos, dejando librada a la espontaneidad del mercado la localización de las inversiones. El estado desarrollista, que era un estado programador, el cerebro del desarrollo, definiría las prioridades con arreglo a la meta por alcanzar: la nación plenamente desarrollada. Fijadas éstas, el poder público obraría mediante los instrumentos legales de la política impositiva, crediticia y monetaria, para estimular y orientar las inversiones hacia los sectores estratégicos (Ibidem, p. 89).

Rogelio Frigerio, que frequentou Perón durante seu exílio e foi um dos principais doutrinários do desenvolvimentismo na Argentina, é hoje uma figura incontornável para o entendimento dos caminhos que orientaram a capitalização das massas peronistas após a Revolución Libertadora. É dele a seguinte síntese do funcionamento dessa “máquina diabólica”:

Construir la nación significa echar las bases materiales de la nacionalidad. Reproducir los centros industriales a lo largo y lo ancho del país, unirlos geográficamente a través de un nuevo sistema de comunicaciones, construir la industria pesada –que es madre de industrias urbanas y agrarias– explotar intensivamente los recursos naturales, elevar los niveles de vida materiales y culturales de toda la población. En otras palabras, desarrollar vertical y horizontalmente una economía moderna, integrada, constituye para nosotros el gran objetivo nacional, el fundamento de la unidad nacional. Si se subordina este objetivo a la integración regional, se renuncia a construir la Nación (FRIGERIO, 1983 [1967], p. 42).

⁸ Advogado, escritor e professor de dramaturgia, Cuzzani foi também roteirista de cinema, rádio e televisão. No primeiro ato da peça, a cena se desenvolve em uma pequena aldeia de pescadores às margens do Atlântico, “en los costados mejicanos del Imperio de Tuasantisyu, provincia vasalla de Michocoan, en tiempos en que Axayaca era Uei Toatlon, es decir, emperador, en el año 12 de las cañas de la octava gavilla – era mejicana correspondiente al año 1491 de nuestra era”. Logo o príncipe Tupa, retornado do exílio, é descoberto, e então anuncia: “– Óiganme todos. No habrá otra revolución como las anteriores. Mientras los sacerdotes tengan engañado al Dios-Sol toda batalla será inútil. (A Chola). ¿Recuerdas mis preguntas de las otras noches? ¿Sabe el Sol lo que ocurre con sus hijos? ¿Oye nuestros lamentos y nuestras plegarias? Yo... iré a buscar las respuestas. Navegaré. Navegaré con esta balsa hacia el este, donde sale el sol todas las mañanas. Navegaré hasta el fin del mar y golpearé a las puertas de Sol bien de mañana. Y pediré por ti, y por él, y por todos nosotros. Le diré la verdad. No tengo más que esa balsa y el viento. Esa es toda mi nueva revolución. (A Chola). ¿Sigues creyendo que huyo, muchacha?” (CUZZANI, 1958, p. 21).

⁹ “Con esta primera experiencia, producto moral y técnico de la voluntad de hacer de sus alumnos, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral espera: 1) Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación de la crisis actual del cine argentino, aportando al mismo una problemática nacional, realista y crítica, hasta ahora inédita. [...]” (BIRRI, 1964, p. 52).

Chame-se isso, hoje, de nacional-liberalismo ou de liberal-nacionalismo: a ênfase em um dos termos não altera a aposta que foi feita sob o governo do antigo líder antiimperialista Arturo Frondizi (1958-1962), quando se assumiu o risco da razão obscurecer-se e da máquina engripar (ou de, plenamente azeitada, ela passar a funcionar sozinha, o que dá no mesmo). Quer dizer, libertação nacional e autodeterminação não deveriam significar o mesmo que exploração e violência repetidas em cada uma das instâncias e espaços da sociedade. Como uma senhora em *Tire dié* que oferece balas às crianças abandonadas para que elas separem seu lixo orgânico, num quintal depauperado, entre porcos e outros animais.

Se nesses mesmos anos Rodolfo Walsh expunha em *Operación Masacre* sua leitura da resistência popular na periferia – e o seu saldo com a repressão depois da derrubada de Perón – e um dramaturgo *pop* como Agustín Cuzzani propunha em *Los indios estaban cabreros* uma “farsátira en tres actos” (CUZZANI, 1958, p. 3), de acento niilista, na qual o pioneirismo dos descobrimentos se dá ao revés, cabendo a índios mexicanos a viagem às terras do Deus-Sol, no Oriente, com o objetivo de denunciarem os desmandos cometidos pelos sacerdotes locais⁸, em *Tire dié* e em *La primera fundación de Buenos Aires*, o que se vê é uma alusão à barbárie que não cessa de assediá-la cidade. Cidade que, com efeito, apesar de todos os esforços centralizadores – baseados na hipertrofia da razão evolutiva e da crença civilizacional –, nunca conseguiu manter-se imune, sendo desde sempre *estranha a si mesma*, sofrendo certo *mal-estar*: nesse sentido, o assassinato e o canibalismo entre os próprios espanhóis são menos excedentes do que constituintes indissociáveis de todo crédito que ainda possa ter qualquer ideal esclarecido.

A-fundação, ainda

A animação *La primera fundación de Buenos Aires* é ainda assim radicalmente distinta – em procedimentos, ambições, modo e tom – de *Tire dié*. Certamente, por não ser possível sustentar com os traços de Oski a sisuda pretensão fundadora de “un cine nacional, realista y crítico” (BIRRI, 1964, p. 52) na Argentina, segundo o manifesto, assinado por Birri, que acompanhou *Tire dié* em 1958, durante o lançamento e divulgação do filme⁹. É difícil que o traço

de Oski servisse para isso, na medida em que seu gesto é sempre avacalhador e irônico. Como a câmera que se movimenta vertical e horizontalmente sobre o plano – e que assim *frisa*, isto é, *redobra* a exposição da narrativa que se apresenta pictoricamente nessa mesma lâmina composta de temporalidades dissímeis –, o gesto de Oski é anacrônico. Quer dizer, se a visão é pré-renascentista em seu simultaneísmo espacial não-hierárquico, o procedimento de reforço do artifício, por sua vez, remete ao barroco¹⁰. Nesse sentido, o quadro e o filme são a reiteração anacrônica de camadas e camadas que são ao mesmo tempo repetidas e diferidas, atualizadas e deslocadas. Como a origem, a *fundação* – no fundo, um significativo com que se lida, luta e se dá a ver afetos atemporais em contenda num espaço-tempo determinado – é algo sem fundo; estando vertiginosamente à superfície, presente e ausente, é por isso sempre repetida, como num jogo infantil excessivo, de *lógica a-lógica*, que não pode ser simplesmente regulado por uma economia do princípio do prazer: mais uma vez, ainda.

Não à toa, do mesmo modo que a tensão entre civilização e barbárie, ou entre cidade e campo, o problema da origem é recorrente entre artistas e intelectuais argentinos. Agora, se alguns se valem da lógica causal e dos fatos brutos e manifestos para propor gêneses e teleologias inequívocas, outros optam por *varrer a história a contrapelo*. Luis Felipe Noé, notável artista e teórico da arte¹¹, muito ativo – assim como o amigo León Ferrari, aliás – entre os movimentos das vanguardas portenhas, saberia citar a fundação, mais uma vez, a *posteriori*, *situando-a* entre o *vir-a-ser* e a *extinção*. *La primera fundación de Buenos Aires* é indissociável da *Primera destrucción de Buenos Aires*.



Figura 4: Luis Felipe Noé, *Primera destrucción de Buenos Aires – 1536 – según Huldericus Schmidel*, 1991 (acrílico e pastel sobre tela, 200 x 249 cm). Imagem cedida pelo artista.

¹⁰ Ao barroco também Umberto Eco remeteu o trabalho de Oski, em 1974, por ocasião de uma exposição de miniaturas do artista em Milão: “el estilo de Oski es florido, barroco, se adapta mejor al paseo del caballero con sombrero de copa (pero también sobre patines con rueditas) por un paisaje de frondosa vegetación tropical o en un salón lleno de cosas hermosas de pésimo gusto, que a los fines –que conozco– del apunte contemporáneo de costumbres, a la sátira política con personajes reconocibles, a la evocación de la cotidianeidad alienada” (ECO, 2013, p. 41).

¹¹ Cf. NOÉ, Luis Felipe. *Antiéstética*. Buenos Aires: Van Riel, 1965; Idem. *Noescritos*, sobre eso que se llama arte. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007

REFERÊNCIAS

ALTAMIRANO, Carlos. "Desarrollo y desarrollistas". *Prismas*: Revista de historia intelectual, n. 2, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p. 75-94.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão* [1925]. Tradução: Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito de história [1940]. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIRRI, Fernando. *La Escuela Documental de Santa Fé*. Santa Fé: Editorial Documento, 1964.

CUZZANI, Agustín. *Los indios estaban cabreros*. Buenos Aires: Editorial Talía, 1958.

ECO, Umberto. Oski: un monje enloquecido que hace arabescos sobre los textos sagrados. In: REP, Miguel; VACCARI, Laura (Ed.). *Oski: un monje enloquecido*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 41 (Catálogo de exposição).

FRIGERIO, Rogelio. *Estatuto del subdesarrollo: las corrientes del pensamiento económico argentino* [1967]. 3 ed. Buenos Aires: Librería del Jurista, 1983.

GIUNTA, Andrea (Ed.). *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial, 2006.

LINK, Daniel. León Ferrari: la experiencia exterior. In: *León Ferrari – Brailles y relecturas de la Biblia*. Curaduría: Florencia Battiti. Buenos Aires: MALBA, 2012.

NOÉ, Luis Felipe. *Antiestética*. Buenos Aires: Van Riel, 1965.

_____. *Noescritos, sobre eso que se llama arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

SCHMIDL, Ulrico. *Crónica del viaje a las regiones del Plata, Paraguay y Brasil*. Traducción: Edmundo Wernicke. Buenos Aires: Ediciones de la Veleta, 1993 (Con ilustraciones; del manuscrito de Stuttgart, con anotaciones críticas, precedido de estudios; original y editio princeps de 1567).

_____. *Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*. Notas bibliográficas y biográficas: Bartolomé Mitre. Prólogo, traducción y anotaciones: Samuel A. Lafone Quevedo. Buenos Aires: Cabaut y Cia., 1903.