

Viagem como formação: as afinidades eletivas do cinema documentário com a ciência folclórica (1964-1969)

Ana Caroline Matias Alencar*

Resumo: O objetivo principal deste artigo é o de explorar os diálogos intelectuais entre o cineasta Jorge Prelorán e o folclorólogo Augusto Raúl Cortazar, algo que procurei realizar por meio dos escritos dos dois autores. Neste sentido, o deslinde desses escritos será orientado pela questão de como ambos teriam mobilizado em suas respectivas “obras de formação” o tópico da viagem como procedimento metodológico e narrativo.

Palavras-chave: Levantamento Cinematográfico de Expressões Folclóricas Argentinas; viagem de formação; autopsia; Augusto Raúl Cortazar; Jorge Prelorán; *Hermógenes Cayo (Imaginerio)*.

Resumen: El objetivo principal de este artículo será explorar los diálogos intelectuales establecidos entre el cineasta Jorge Prelorán y el folclorista Augusto Raúl Cortázar, algo que intentaré lograr mediante el examen de los escritos de ambos. En este sentido, el deslinde de dichos escritos se guiará por la pregunta de cómo han movilizado en sus respectivas “obras de formación” el tópico de los viajes como procedimiento metodológico y narrativo.

Palabras clave: Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas; viaje de formación; autopsia; Augusto Raúl Cortázar; Jorge Prelorán; *Hermógenes Cayo (imaginerio)*.

Abstract: The main objective of this article is to explore the intellectual dialogues established between the filmmaker Jorge Prelorán and the folklorist Augusto Raúl Cortazar, something that I will try to accomplish by examining the writings of both. In this sense, the analysis of those writings will be guided by the question of how both have mobilized in their respective “self-formation works” the topic of travelling as a methodological and narrative procedure.

Keywords: Cinematic Survey of Argentine Folk Expressions; training trip; autopsy; Augusto Raúl Cortazar; Jorge Prelorán; *Hermógenes Cayo (Imaginerio)*.

Résumé : L’objectif principal de cet article sera d’explorer les dialogues intellectuels établis entre le cinéaste Jorge Prelorán et le folkloriste Augusto Raúl Cortazar, à travers l’examen leurs écrits. En ce sens, la délimitation de ces écrits sera guidée par la question de savoir comment les deux auraient mobilisé dans leurs « travaux de formation » respectifs le thème du voyage comme procédure méthodologique et narrative.

* Doutoranda. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura (PUC-Rio). 22451-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: ana.caroline.alencar@outlook.com

Submissão do artigo: 10 de janeiro de 2020. Notificação de aceitação: 31 de janeiro de 2020.

Mots-clés : Collection Cinématographique des Expressions Folkloriques Argentines ; voyage de formation ; autopsie ; Augusto Raúl Cortazar ; Jorge Prelorán ; *Hermógenes Cayo (Imaginerio)*.

Introdução: vislumbres de um percurso

Sonhos desse tipo pairavam à minha frente. Pois, na impaciência de progredir no percurso, durmo vestido e não sei nada de melhor a não ser acordar antes do sol, entrar rapidamente no carro e viajar ao longo do dia, dando assim livre curso aos primeiros e melhores quadros fantásticos que povoam nossa imaginação entre o sono e a vigília. (Goethe, 2017: 145).

No ano de 1961, logo após haver concluído sua graduação em estudos fílmicos pela Universidade da Califórnia (UCLA), o recém-formado cineasta Jorge Ricardo Prelorán (1933-2009) retornava ao seu país de origem para realizar uma série de documentários financiados pela Fundação Tinker sobre, especialmente, o *gaúcho* argentino. Exemplos dos filmes que dirigiu durante os três anos em que trabalhou para o escritor e filantropo novaiorquino Edward Larocque Tinker são: *El gaucho salteño*, *El gaucho de las Pampas*, *El gaucho correntino*, *El gaucho argentino hoy*, *El llanero colombiano*. Os próprios títulos das películas são reveladores da inclinação particularmente presente nesta etapa inaugural da produção documentarística do cineasta, no sentido de que os filmes de então tendiam ao delineamento de tipos humanos “caracteristicamente argentinos”, bem como à observação das mudanças que poderiam estar ocorrendo com estes tipos nos últimos anos.

Por conta dessa experiência inicial adquirida com a mencionada série sobre o *gaúcho*, Jorge Prelorán assumiu o cargo de assessor de audiovisual da Reitoria da Universidade Nacional de Tucumã (UNT), posição que ocupou de 1963 a 1969. Durante o período em que esteve vinculado à universidade – uma das poucas que, na Argentina e naquela época, contavam com um instituto cinematográfico próprio –, a principal função desempenhada pelo cineasta foi a de realização de documentários científicos e didáticos, que, seguindo a orientação geral das películas produzidas pelo ICUNT (Instituto Cinefotográfico da Universidade Nacional de Tucumã), enfocavam a parcela do território argentino situada no interior da chamada “zona de influência da UNT” (Enrico; Suárez, 2006: 342).

Simultaneamente, em 1965, Prelorán conseguiu, para a realização de seus filmes, um financiamento oferecido pelo Fundo Nacional das Artes (FNA), dirigido então por Augusto Raúl Cortazar (1910-1974).

Un día, de casualidad, el folclorólogo Augusto Raúl Cortazar vio mi trabajo sobre el jinete salteño. Estaba tan excitado, lo recuerdo, no se podía quedar

quieto. Enseguida me dijo que él quería ser parte de la documentación que estaba haciendo y arreglamos con la UNT [Universidad Nacional de Tucumán] y el FNA [Fondo Nacional de las Artes] para hacer una serie de relevamiento de personas y costumbres del interior argentino. Cortazar fue una persona importante en mi vida, me alentaba, me decía que lo que estábamos haciendo era importante, incluso me acompañó varias veces a filmar. *Me acuerdo que íbamos en una estancia vieja, por caminos perdidos de polvo y piedra. Para mí, un joven de ciudad, era vivir la gran aventura* [grifo meu]. (Prelorán, 2006: 5).¹

Com estas palavras elogiosas o cineasta descreve o seu primeiro contato com Raúl Cortazar, e o momento em que, por intermédio do folclorólogo, passou a integrar o “Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas”, projeto para o qual dirigiu, nos anos subsequentes, mais de vinte películas. Porém, mais do que simplesmente como assessor geral do projeto, acredito que Cortazar tenha tido outro tipo de contribuição para os filmes originados do “Relevamiento”, na medida em que o cineasta, como procurarei argumentar adiante, teria estabelecido com o folclorólogo um poderoso diálogo intelectual que teria perpassado tanto os filmes dirigidos por Prelorán, quanto a proposta de cinema documentário delineada pelo cineasta.

Este profícuo encontro entre a obra dos dois será, portanto, o objeto primordial deste artigo. Sendo que, para explorar estas possíveis confluências, irei me ater ao modo como Prelorán, em *El cine etnobiográfico* (2006), e Cortazar, em *Andanzas de un folclorista* (1964), respectivamente elaboraram o tema da viagem, entendido aqui não apenas como preceito metodológico incontornável para suas respectivas propostas de documentação da cultura popular – documentação audiovisual, no caso do cineasta, documentação científica, no caso do folclorólogo –, mas também como procedimento narrativo recorrentemente mobilizado pelos dois.

Para a realização do objetivo proposto, em um primeiro momento do texto, irei extrair da proposta de realização de um cinema que fosse “etnobiográfico”, formulada por Jorge Prelorán, aquilo que, em termos de método de composição das etnobiografias, esta proposta conteria de reflexão sobre a necessidade incessante de percorrer o território argentino, assumida como condição para que fossem exitosas estas películas. Ou seja, dirigirei a atenção nesta primeira

1. “Um dia, por casualidade, o folclorólogo Augusto Raúl Cortazar viu o meu trabalho sobre o *jinete* de Salta. Estava tão empolgado, eu me lembro, não podia ficar quieto. Em seguida me disse que queria fazer parte da documentação que eu estava fazendo, e combinamos com a UNT [Universidade Nacional de Tucumã] e com o FNA [Fundo Nacional das Artes] de fazer uma série de levantamento de pessoas e costumes do interior argentino. Cortazar foi uma pessoa importante na minha vida, me incentivava, me dizia que o que estávamos fazendo era importante, inclusive me acompanhou várias vezes durante as filmagens. *Recordo-me que íamos a uma estância velha, por caminhos perdidos de pó e de pedra. Para mim, um jovem da cidade, era viver a grande aventura* [grifo meu] [tradução livre].”

incursão pela obra do cineasta à incorporação da experiência da viagem como parte imprescindível do método de realização dos documentários etnobiográficos, método que foi postulado por Prelorán em seu livro. Depois do que, em uma segunda seção do artigo, abordarei o livro de Cortazar, buscando nele identificar as ressonâncias da longa tópica do viajante incansável, com a qual uma larga tradição de ensaios de interpretação da Argentina esteve indissociavelmente vinculada.

Aproveitarei para entremear aos comentários sobre as metodologias estipuladas pelo cineasta e pelo folclorólogo, enfocadas a partir do ângulo da viagem, um conjunto seletivo de reflexões desenvolvidas nas últimas décadas, tanto sobre a viagem e a perspectiva do viajante inquiridas teoricamente, quanto sobre a enorme importância adquirida pelo gênero da “literatura de viagens” para os letrados, escritores e intelectuais argentinos, desde a segunda metade do século XIX.

À maneira de encerramento, tecerei um esboço de análise do plano narrativo conformante do filme *Hermógenes Cayo* (1969), dirigido por Jorge Prelorán.

Pretendo, com isso, tanto adensar o exame da metodologia de pesquisa postulada por Cortazar, quanto refinar a minha incursão analítica pela obra de Prelorán, julgando que o acionamento das discussões atuais, referentes à revisitação da tópica da viagem realizada por obras artísticas, e concernentes à apropriação, feita pela intelectualidade argentina, da viagem como gênero narrativo, poderia ser uma valiosa escora para o deslinde que me proponho a realizar das obras do artista e do intelectual.

E em grande medida a centralidade da “impaciência de progredir no percurso”, aludida na epígrafe que inicia este artigo; a eficácia dessa experiência da viagem, convertida em preceito metodológico e narrativo pelos dois, residiria na possibilidade de interpretação da obra do cineasta e do folclorólogo como obras de formação, aberta pela incorporação particular feita por Prelorán e Cortazar da tópica da viagem: essa será a hipótese que procurarei alentar ao longo destas páginas.

Feitas estas considerações, nada mais nos impede de prosseguirmos rumo à primeira seção do artigo, dedicada ao exame do livro de Jorge Prelorán.

O cinema etnobiográfico e o imperativo de percorrer um país

Uma vez que o modelo de cinema documentário concebido por Jorge Prelorán alicerçava-se no preceito de articular um relato sobre uma cultura específica, feito a partir da biografia de um indivíduo expressivo da comunidade que se pretende filmar, deduz-se que um imperativo atrelado a este objetivo geral

seria o de, como afirma o cineasta, “gravar as pessoas em seu local de origem” (Prelorán, 2006: 13-14).

Para que o protagonista pudesse, então, ser encontrado, em meio à diversidade de formas culturais coexistentes em um território delimitado – como, por exemplo, o território argentino –, caberia ao cineasta viajar. E por ser, quase sempre, residente das cidades, mais interessante seria, como Prelorán o sugere, se o cineasta percorresse o interior de seu próprio país, em busca da documentação de pessoas drasticamente apartadas do meio social urbano do qual seria proveniente o diretor de cinema (Prelorán, 2006: 24).²

Especificamente a escolha do Noroeste argentino como cenário privilegiado, que deveria ser focado pelo documentário etnobiográfico realizado em seu país, era indicada por Prelorán como a mais acertada. E isso porque:

[...] Al visitar el norte mi interés creció, encontré una geografía más variada, un ambiente natural que podía ser más dramático, más interesante de fotografiar. [...]

Muchos documentalistas, entre los que me incluyo, han encontrado personajes extraordinarios que viven en forma muy semejante a como lo harían sus antepasados, con *costumbres y tradiciones que nos pueden enseñar mucho de*

2. A síntese, elaborada nos dois últimos parágrafos, das principais diretrizes norteadoras do modelo de cinema documentário adotado por Jorge Prelorán é curiosa, uma vez que esta síntese aponta para duas relações, passíveis de serem estabelecidas a partir da obra do cineasta, e que articulam a obra audiovisual de Prelorán com a história da própria linguagem do cinema documentário, tal como esta linguagem foi sendo de variadas maneiras abordada, desdobrada e complexificada em espaços e tempos distintos.

A primeira das duas relações com esta história do gênero documentarístico é aquela que se insinua da necessidade, assumida pelo cineasta, de filmar indivíduos pertencentes a uma cultura específica, desde o lugar em que estes indivíduos habitam; necessidade que permitira a aproximação de Prelorán com cineastas pioneiros e renovadores do cinema etnográfico e antropológico.

Robert Flaherty (1884-1951), por exemplo, cinco décadas antes do cineasta argentino, postulava que, para captar o “espírito da realidade” e para narrar o sentido dramático da natureza enfocada, seria imperioso ao documentarista fazer dos habitantes dos lugares filmados, bem como destes ambientes, as verdadeiras “estrelas” do filme. Ao fazê-lo, o documentarista ofereceria ao “homem das ruas” a possibilidade de entrar em estreito contato com outras realidades, algo que favoreceria tanto a nota de autenticidade conferida às películas, quanto a “mútua compreensão entre os povos”, incitada pela reprodução verídica de outras formas de vida (Flaherty, In. Colombes, 1985: 57-60).

Outra aproximação possível seria com Jean Rouch (1917-2004), cineasta e etnólogo francês que situa seu projeto de documentação na esteira do cinema etnográfico iniciado por Flaherty, e defende que, para filmar uma cultura estrangeira, antes seria necessário conhecê-la em seu próprio espaço. Rouch evoca, portanto, a perspectiva do “viajante solitário”, relacionada por ele à “distância íntima com o mundo” atingida por antropólogos e poetas (Rouch, In. Colombes, 1985: 69-77).

Além disso, o projeto de Rouch foi abraçado como modelo pelo cinema documentário desenvolvido pelo Ethnographic Film Program, da Universidade da Califórnia (UCLA), universidade pela qual Prelorán se graduou em estudos fílmicos e na qual depois atuou como professor do Departamento de Cinema e Televisão. O Programa de Filmes Etnográficos era dirigido por Colin Young, figura com quem o cineasta argentino estabeleceu estreito contato. E a filosofia por detrás da proposta de cinema de Colin Young, segundo David MacDougall, um de seus mais destacados pupilos, era a de que cineastas deveriam fazer antropologia e antropólogos, cinema, de modo a criar *formas de conhecimento* que fossem capazes de inaugurar uma nova relação entre realizador, documentado e espectador (MacGougall, 2001-2002: 83-87).

la historia de cómo se fue formando el ser argentino [grifo meu]. [...] El noroeste fue mi elección número uno [...]. (Prelorán, 2006: 26).³

No trecho reproduzido acima, salta aos olhos a maneira como a cultura típica do Noroeste é identificada com uma espécie de reservatório impoluto em que estaria contida a “argentinidade” ainda intocada e autêntica. Sustento se dever este privilégio concedido à natureza, à população e às tradições culturais nortenhos ao particular modo de conversão desta região do país em paisagem; conversão esta efetivada por Prelorán mediante a figuração do Noroeste argentino como território inóspito, perdido, vazio e isolado. E para o desbravamento deste interior profundo do país, compreendido a partir do signo do *deserto*, o cineasta punha em funcionamento aquilo que o crítico literário Fermín Rodríguez denomina “máquina de ver e de escrever da viagem” (Rodríguez, 2012: l. 448).

Segundo Fermín Rodríguez, seria essa maquinaria da viagem possuidora de uma força performática harmonizante, responsável por condensar um tipo de mirada e de linguagem específicos, a partir dos quais o real seria retrabalhado, e o sensível seria redistribuído narrativamente (Rodríguez, 2012: l. 425-457). Deste modo é que, muito em torno do gênero do relato de viagens, teria se constituído na Argentina, a partir da segunda metade do século XIX, uma “literatura do deserto”, ocupada com a elaboração deste deserto territorial como artefato discursivo. Foi essa literatura, que se propagou entre a intelectualidade argentina ao longo das décadas seguintes, a principal responsável por traçar as coordenadas conceituais e sensoriais desta paisagem imaginada como vazia pelos letrados e escritores envolvidos com a consolidação da literatura nacional (Rodríguez, 2012: l. 191-243).

E a operar com essa maquinaria da viagem, que convertia discursivamente o Noroeste argentino em deserto, acredito que Jorge Prelorán tenha aprendido com a ciência folclórica de seu tempo, com a qual tanto esteve familiarizado. Isso porque, como será retomando mais adiante, o olhar do viajante folclorista teria sido emulado por Prelorán, para a construção narrativa de seus filmes produzidos para o “Relevamiento”, e porque nos estudos sobre folclore o cineasta teria sublinhado a lição de que o Noroeste não seria um lugar qualquer. Pelo contrário, em direção aos recônditos nortenhos é que se deveria viajar.

Voltando ao exame da proposta de cinema esboçada por Jorge Prelorán em seu livro, depois de defendido o argumento em favor da viagem rumo ao No-

3. “[...] Ao visitar o norte meu interesse cresceu, encontrei uma geografia mais variada, um ambiente natural que -podia ser mais dramático, mais interessante de fotografar. [...] Muitos documentaristas, entre os quais me incluo, encontraram personagens extraordinários que vivem de forma muito semelhante à [forma] como faziam seus antepassados, com *costumes e tradições que podem nos ensinar muito da história de como se foi formando o ser argentino* [grifo meu]. [...] O noroeste foi minha eleição número um [...] [tradução livre].”

roeste do país, o cineasta passa a enumerar uma série de recomendações para aqueles que se propusessem a realizar, como ele, películas etnobiográficas. Diz sobre os parâmetros nos quais deveria se pautar a eleição do lugar a ser filmado; alerta para necessidade de se fixar, durante o tempo de filmagem, em uma residência próxima à do protagonista; recomenda que sejam agendadas entrevistas periódicas com a personagem selecionada, e que, antes da gravação das imagens, seja registrado apenas o som dessas conversas regulares travadas entre o diretor e o protagonista; reflete sobre a relação que deveria ser estabelecida entre documentarista e documentado, bem como sobre as implicações éticas do tipo de documentação que propõe (Prelorán, 2006: 24-30).

E tudo isso para que pudesse ser bem-sucedida a captura da expressão mais íntima da personagem biografada, captura esta que deveria ser realizada a partir da própria perspectiva da figura documentada, e não mediante um ponto de vista externo lançado de maneira invasiva sobre o protagonista. Somente assim, se a película fosse estruturada de forma intimista, o documentarista veria cumprida uma de suas principais funções, qual seja, a de colocar em estreita comunicação a personagem e a audiência do filme (Prelorán, 2006: 34-35), de modo a contribuir para uma espécie de “educação humanística” do espectador, que se tornaria mais receptivo às diversidades culturais por conta deste contato com as películas etnobiográficas a que assistisse (Prelorán, 2006: 16-19).

Mas não apenas o espectador seria alvo dessa educação humanística:

Sólo una vez establecido el compromiso mutuo – el personaje compartirá los conocimientos de su cultura y el documentalista lo grabará con honestidad – se llegaría a la tan esperada filmación. Ya dentro de la propia documentación, recomiendo el tener en cuenta lo que yo llamo “ejercicio de la humildad”: la cualidad de dejarnos guiar como chicos. Nuestra misión es aprender y para ello es bueno dejarse sorprender por lo nuevo, lo distinto que se nos muestre, estar dispuestos a oír lo que se nos explica, sin discutirlo, ni criticarlo (Prelorán, 2006: 28-29).⁴

Por conta do que foi dito, o cinema etnobiográfico tal como concebido por Jorge Prelorán, poderia ser definido como a realização de películas pautadas em um duplo movimento de formação: formação ética do espectador, que dessa forma teria uma atuação social mais responsável, porque mais receptiva às diferentes formas culturais coexistentes no território que habita; e forma-

4. “Somente depois de estabelecido o compromisso mútuo – o personagem compartilhará os conhecimentos de sua cultura e o documentarista o gravará com honestidade –, se atingiria a tão esperada filmagem. Já dentro da própria documentação, recomendo levar em conta o que chamo de “exercício da humildade”: a qualidade de nos deixarmos guiar como crianças. Nossa missão é aprender, e para isso é bom se deixar surpreender pelo novo, pelo distinto que se mostre a nós, estarmos dispostos a ouvir o que explicam para a gente, sem discutir ou criticar [tradução livre].”

ção do próprio cineasta, que apenas com a experimentação deste contato com diferentes visões de mundo, propiciada pela gravação dos filmes, poderia exitosamente converter-se em um documentarista consciente de sua missão, que seria justamente a de documentar com empatia. E para ambos, espectadores dos filmes e realizador da película, a experiência da viagem seria essencial.

O olhar autóptico como exercício epistemológico e narrativo

Antes de nos determos na obra de Augusto Raúl Cortazar, acredito ser proveitoso o acionamento das reflexões desenvolvidas por François Hartog sobre “o olhar do viajante”, para o melhor desenrolar da análise que venho propondo da concepção de viagem passível de ser apreendida não apenas da proposta de cinema documentário concebida pelo cineasta, mas também da que pode ser extraída dos escritos do folclorólogo.

De acordo com o historiador, mais do que pela sua materialidade, a viagem importaria sobretudo como operador discursivo e esquema narrativo, como olhar distanciado que se vale da abordagem do diferente e da valorização do outro para refletir sobre si próprio. E a partir do olhar do viajante, Hartog afirma ser possível examinar as categorias que funcionam como operadores intelectuais e que conformam a “heterologia” daquele que viaja. Ou seja, a abordagem da perspectiva do viajante seria valiosa para o exame dos modos de pensar uma identidade para si mesmo a partir das concepções construídas acerca do outro (Hartog, 2004: 17-18).

Por exemplo, a viagem à Arcádia, empreendida pelos gregos na Antiguidade, é definida por Hartog como experiência limítrofe a partir da qual o viajante procuraria pela sua identidade. Seria, portanto, mais que uma viagem no espaço, uma viagem no tempo, rumo à época dos primórdios daquela identidade helênica mais primeva, e por isso mais autêntica. Deste modo o historiador explica a transformação discursiva da aridez do território em uma reserva de força: o isolamento e a desolação estavam intimamente atrelados à autoctonia buscada pelo viajante que se direcionava à Arcádia (Hartog, 2004: 151-153).

E a *autopsia*, como o historiador francês a define, seria um dos principais recursos discursivos mediante os quais o olhar do viajante poderia ser traduzido narrativamente. De matriz tucidiana, o procedimento autóptico repousaria na visão como sentido primordial para o conhecimento histórico. O verdadeiro, portanto, passava pelo ato de ter visto por si mesmo, ou pela escolha de incorporar à própria visão aquilo que os outros dizem ter visto, com a condição de colocar estas visões à prova de uma rigorosa crítica (Hartog, 2004: 79). E na medida em que o fato de ver localiza-se no centro da epis-

temologia atrelada ao procedimento autóptico de investigação e de construção discursiva (Hartog, 2004: 62), a viagem poderia ser tomada aqui como ação imprescindível para a elaboração de um relato descritivo que fosse verossímil.

Entremeando agora a discussão levantada por François Hartog sobre os modos de ver acionados pelo viajante e a aquela outra reflexão sobre a maquinaria da viagem, desenvolvida por Fermín Rodríguez, as várias Arcádias a partir das quais Jorge Prelorán realizava sua jornada em busca da “argentini-idade” eram a puna e os montes, eram os vales e as quebradas nortenhos. E este Noroeste, com a “literatura do deserto” o cineasta havia aprendido a figurá-lo espacialmente pelas chaves da autenticidade e do isolamento. Porque, como alerta o crítico literário argentino, não há “viagem original” sobre o pampa (Rodríguez, 2012: l. 1168).

Pelo contrário, o relato de viagem, gênero genuinamente marcado pela repetição, seria, de acordo com o crítico, um modo de escritura atravessado por uma rede intertextual que entremearia todos os discursos produzidos sob esse gênero. Daí a coincidência de paisagens nas obras produzidas pela literatura do deserto: porque se viaja para encarnar o lido e o escutado previamente (Rodríguez, 2012: l. 2021-2213).

Seguindo esta linha de raciocínio, sugiro que, como consequência desta rede intertextual subjacente às reflexões dos dois, Jorge Prelorán e Augusto Raúl Cortazar compartilhariam um mesmo modo autóptico de construção discursiva, mobilizado pelos dois para a estruturação narrativa de suas respectivas obras. Esta será a perspectiva a partir da qual analisarei adiante a adoção feita pelo folclorólogo e pelo cineasta da mirada do viajante.

A longa jornada do andarilho como método empático de descoberta de um país

Para Augusto Raúl Cortazar, intelectual atuante no “Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas”, e que, como já foi sugerido, funcionou como uma espécie de mentor para Jorge Prelorán, viajar também seria uma prerrogativa para todos aqueles estudiosos que, como ele, “consagrassem sua vida à investigação folclórica” (Cortazar, 2010: 15). Docente da Universidade de Buenos Aires (UBA) e diretor do Fundo Nacional das Artes (FNA), Raúl Cortazar foi uma figura bastante destacada no cenário intelectual bonaerense, por conta do relevo adquirido por ele no processo de disciplinarização da ciência folclórica no país, ocorrido ao longo da década de 1960. Em conformidade com sua intensa contribuição para a consolidação da disciplina folclórica, o professor Cortazar define nestes termos em que consistiria a especificidade do trabalho do folclorista:

[O folclorista] Es sencilla y modestamente un especialista que aspira a conocer la ciencia y la técnica folklóricas, como el botánico, el agrónomo o el geólogo las suyas. Para eso se habrá especializado en el estudio de esta joven disciplina que tan prodigioso desarrollo ha logrado, en el mundo entero, desde comienzos de siglo a nuestros días. [...]

Para eso no basta leer y estudiar durante arduos años. No todo es teoría. El folklore es ciencia de la vida tradicional del pueblo; por lo tanto, ciencia de la realidad y no de abstracciones metafísicas ni de puras doctrinas librescas. Su materia es la concreta existencia del folk, al que es preciso frecuentar y conocer profundamente para lograr el ideal de identificación con todos los aspectos (y no solo la música y la danza, como suele creerse) del mundo material y espiritual de la comunidad cuyo estudio se pretende. *Para lograr ese fin supremo es menester viajar* [grifo meu]. Salir de las aulas y bibliotecas en busca de ese pueblo [...] (Cortazar, 2010: 15-16).⁵

Com a proposta de ciência folclórica defendida por Cortazar, a tópica da viagem encontrava um novo alento, com a diferença de que nas mãos do folclorólogo ela passava a ser aproximada do necessário trabalho de campo que deveria acompanhar qualquer pesquisa etnográfica. Assim como as etnobiografias de Prelorán seriam expressões de um cinema comprometido com a captura da “realidade profunda” da Argentina (Prelorán, 2006: p. 16), o Folclore interpretado como ciência do real por Cortazar oferecia continuidade a uma larga tradição de relatos de viagem e de escritos descritivos sobre a cultura produzida pela população habitante das regiões interioranas do país.

E dessa herança carregada pela ciência que praticava – ao menos da herança legada pelos predecessores dos estudos folclóricos, antes de consolidados como ciência –, Cortazar estava bastante ciente:

[...] Viejos achaques de profesor me han hecho caer en la tentación de suministrar en discretas dosis, asimilables por cualquiera, conceptos y nociones que tienden, complementando lo anecdótico, a que nuestro folklore sea mejor comprendido y valorado. [...]

Quiera Dios que de mis palabras y de las imágenes surja una visión humana y veraz de aquellos folcloristas que no figuran por cierto en las carteleras publicitarias, pero que a través de las aulas, las bibliotecas y los viajes de estudio consagran su vida a un conocimiento fiel y profundo del pueblo y su cultura (Cortazar, 2010: 11-12).⁶

5. “[O folclorista] é simples e modestamente um especialista que aspira conhecer a ciência e a técnica folclóricas, como o botânico, o agrônomo e o geógrafo, as suas. Para isso terá se especializado no estudo desta jovem disciplina que tantos prodigiosos desenvolvimentos atingiu, no mundo inteiro, desde começos do século aos nossos dias. [...]

Para isso não basta ler e estudar durante árduos anos. Nem tudo é teoria. O folclore é ciência da vida tradicional do povo; portanto, ciência da realidade, e não de abstrações metafísicas, nem de puras doutrinas livrescas. Sua matéria é a existência concreta do folk, a que é preciso frequentar e conhecer profundamente para atingir o ideal de identificação com todos os aspectos (e não somente com a música e com a dança, como se costuma acreditar) do mundo material e espiritual da comunidade cujo estudo se pretende. *Para atingir este fim supremo é mister viajar* [grifo meu]. Sair das aulas e das bibliotecas em busca deste povo [...] [tradução livre].”

6. “[...] Velhos arroubos de professor me fizeram cair na tentação de administrar em doses discretas, assimiláveis por qualquer um, conceitos e noções que contribuem, complementando

Neste trecho em que o professor delinea o propósito do livro *Andanzas de un folclorista*, que vem sendo nesta seção do artigo examinado, fica também expressa a vocação educativa da sua obra: por meio das viagens, não somente o estudioso do folclore poderia compor um relato metodologicamente embasado e fidedigno sobre a cultura específica que fosse objeto de sua pesquisa, como também poderia contribuir para que seus leitores, a partir da sua experiência de viagem como folclorista, também compartilhassem com os estudiosos do folk os ideais humanistas e integrativos sobre a sociedade argentina.

E não apenas pelo cineasta, viagem e formação humanística são associadas. No livro de Cortazar também pode ser identificada uma correlação semelhante entre a experiência do percurso e o consequente alargamento da perspectiva ético-cultural.

¡Qué complejo mundo resulta ser la sencilla vida de estos pastores del Valle del Cajón, tras los cerros de Quilmes! [...] El folclorista recoge de su temporaria convivencia con estos simpáticos criollos de Toroyaco, más allá de los cerros de Quilmes, en aislados valles vecinos de las nubes, una formidable experiencia humana, un cúmulo de emociones imborrables y cree que algo de esto debe difundirse, como un mensaje cordial de fraternidad argentina (Cortazar, 2010: 63).⁷

Além do que, basta termos em mente que todos os locais citados por Cortazar situam-se no Noroeste argentino, para concluirmos que a escolha do espaço territorial a ser documentado seria a mesma, tanto para o folclorólogo, quanto para o cineasta. E não apenas a região eleita era a mesma, como o Noroeste era também percebido pelos dois a partir de uma figuração territorial similar, pautada na ótica do isolamento. Como já foi mencionado, esta ótica era precisamente aquela em que se fundamentava a originalidade das manifestações culturais emergentes nesta parcela do país, segundo os esquemas de pensamento articulados por Prelorán e Cortazar em suas obras.

Não se esgotam aí as convergências passíveis de serem identificadas nas obras destes dois intelectuais. Em termos de composição narrativa, cineasta e folclorólogo evocam constantemente suas respectivas experiências de via-

o anedótico, para que nosso folclore seja melhor compreendido e valorizado. [...]

Queira Deus que das minhas palavras e das minhas imagens surja uma visão humana e veraz daqueles folcloristas que não figuram, certamente, nos cartazes publicitários, mas que, por meio das aulas, das bibliotecas e das viagens de estudo consagraram sua vida a um conhecimento fiel do povo e da sua cultura [tradução livre].”

7. Que complexo mundo acaba sendo a vida simples destes pastores do Vale do Cajón, atrás das montanhas de Quilmes! [...] O folclorista recolhe da sua temporária convivência com estes simpáticos *criollos* de Toroyaco, mais além das montanhas de Quilmes, em isolados vales vizinhos das nuvens, uma formidável experiência humana, um acúmulo de emoções indeléveis, e crê que algo disto deve se difundir, como uma mensagem cordial de fraternidade argentina [tradução livre].”

gem como fator validador daquilo que relatam, ou daquilo que sugerem como metodologicamente imprescindível para todos os desejosos de levar adiante projetos de documentação da cultura popular. Algo que pode ser identificado em seus textos pela recorrência com que empregam expressões que aludem ao que puderam ver ao longo de seus percursos pelo interior do país.

Apenas um exemplo de como ganha lastro no livro de Cortazar esse modo de proceder, pautado pela narração em primeira pessoa e pela adoção do olhar do viajante como ponto de vista a partir do qual o relato se estrutura, encontra-se bem expresso no fragmento transcrito a seguir:

En el curso de varios lustros de viajes de estudio *he conocido* [grifo meu] numerosos pueblos, aldeas, caseríos, ranchos aislados, desde la puna jujeña a la pampa bonaerense y a los valles patagónicos. Me han entristecido muchos casos de atraso y penuria, de estancamiento y agonía. Fuerzas, conflictos y cambios de índole económica, social y política, han rebotado en algunos de esos desconocidos rincones con violencias de cataclismos. [...]

Junto a estos casos de conflicto y catástrofe, otros hay más felices. Han quedado al margen del tiempo y su propio aislamiento los ha salvado. [...] Lugares así son para el viajero verdaderos oasis, no solo geográficos, sino espirituales (Cortazar, 2010: 29).⁸

E esta maneira de estruturação narrativa assemelha-se à mobilizada por Prelorán, quando diz: “*He visto* [grifo meu], en tantas películas que hice en el interior del país que, por lo general, el hombre rural tiene un tipo de economía de supervivencia múltiple” (Prelorán, 2006: 47).⁹ E se são similares os modos como os dois trechos citados foram estruturados narrativamente, isso se deve à mesma sutileza com que tanto Cortazar, quanto Prelorán aludem às suas aprendizagens acumuladas durante as viagens que realizaram, para oferecer maior grau de veracidade às suas interpretações sobre as culturas interioranas com as quais entraram em profundo contato.

Revigorado pelo folclorólogo e pelo cineasta, este modo de composição narrativa, centrado na perspectiva do viajante que viu, e que por isso estaria mais respaldado que qualquer outro alguém para dizer sobre os ermos lugares que conheceu, para atribuir a estes lugares significados e para oferecer sobre eles diagnósticos, foi um modo narrativo com larga entrada em muitas das obras de interpretação do país produzidas pela intelectualidade argentina,

8. “No curso de vários lustros de viagens de estudo, *conheci* [grifo meu] numerosos povoados, aldeias, casarios, ranchos isolados, desde a puna jujenha, ao pampa bonaerense e aos vales patagônicos. Entristeceram-me muitos casos de atraso e penúria, de estancamento e agonia. Forças, conflitos e mudanças de índole econômica, social e política acometeram-se sobre alguns destes desconhecidos rincões com violências de cataclismo. [...] Junto a estes casos de conflito e catástrofe, existem outros mais felizes. Ficaram à margem do tempo e seu isolamento os salvou. [...] Lugares assim são para o viajante verdadeiros oásis, não apenas geográficos, como também espirituais [Tradução livre].”

9. “*Pude ver* [grifo meu], nas tantas películas que fiz no interior do país, que, em geral, o homem rural tem um tipo de economia de subsistência múltipla [Tradução livre].”

como nos alerta Adolfo Prieto, em seu *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850* (1996).

Neste minucioso estudo, o crítico e historiador se dedica a refletir sobre a “mirada do viajante”, compreendida como uma perspectiva particular, mediante a qual escritores oitocentistas, como Domingo Faustino Sarmiento,¹⁰ afinados com a tradição da literatura de viagens, representavam o contorno físico do país como paisagem (Prieto, 1996: 101). Além de se deter na mobilização da figura do viajante como sujeito poético (Prieto, 1996: 169), Adolfo Prieto também sinaliza para a conformação, em torno da literatura de viagens, de um circuito de signos em comum, aberto à intertextualidade, por meio do qual escritores e letrados envolvidos com a tarefa da consolidação de uma literatura nacional argentina compunham suas obras (Prieto, 1996: 148).

Neste sentido é que o historiador sustenta que os expoentes desta tradição literária viajavam para escrever, e que eles escreviam enquanto viajavam, o que explicaria as constantes citações e o frequente compartilhamento de experiências, reflexões e reações que se fazem presentes na literatura de viagens, bem como nos escritos que nela se inspiraram (Prieto, 1996: 113-118).

Seguindo a trilha aberta pelo pesquisador, venho procurando, por meu turno, responder à pergunta sobre como seria possível conceber criticamente aquelas tantas convergências apontadas, entre as obras de Raúl Cortazar e de Jorge Prelorán, quanto ao modelo narrativo posto em funcionamento nas duas. A eleição da viagem como método incontornável para a realização de seus respectivos ofícios, o imperativo da ida ao Noroeste argentino como local pri-

10. Vale atentar para o projeto originador das *Viajes* (1849) de Domingo Faustino Sarmiento. Desfrutando de seu prestígio como periodista, o letrado, que então encontrava-se exilado no Chile, foi convidado para realizar uma viagem pela Europa, em missão oficial de estudo, para que pudesse escrever um relatório sobre o sistema de ensino europeu. Segundo Javier Fernández, as duas viagens realizadas por Sarmiento ao Velho Mundo, nos anos de 1841 e 1845, tiveram o mesmo propósito de saber mais sobre educação para poder educar melhor. Fernández, J. “Introducción del coordinador”. In: Sarmiento, D. F. (1997). *Viajes*. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, p. XXIII.

Assumindo a viagem como percurso de pensamento, e adotando o olhar do viajante como elemento narrativo necessário a uma percepção aprofundada das imagens sorvidas ao longo do caminho, Sarmiento sugestivamente nos diz em suas *Viajes*: “Quem não diria ser este o mérito e o objeto de uma viagem, em que o viajante é forçosamente protagonista, por conta daquela solidariedade do narrador e da narração, da visão e dos objetos, da matéria de exame e da percepção, vínculos estreitos que ligam a alma às coisas visíveis, e fazem com que estas venham a se espiritualizar, convertendo-se em imagens, e modificando-se e adaptando-se ao tamanho e ao alcance do instrumento óptico que as reflete [Tradução livre]?” No original: [...]¿quién no dijera que ese es el mérito i el objeto de un viaje, en que el viajero es forzosamente el protagonista, por aquella solidaridad del narrador i la narracion, de la vision i los objetos, de la materia de exámen i la percepcion, vínculos estrechos que ligan el alma a las cosas visibles, i hacen que vengan éstas a espiritualizarse, cambiándose en imágenes, i modificándose i adaptándose al tamaño i alcance del instrumento óptico que las refleja?” Sarmiento, D. F. (1997). *Viajes*. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX: 6.

vilegiado, em que ainda repousaria intocada a mais autêntica “argentinidade”, a interpretação da jornada pelo interior do país como percurso necessário à uma formação humanística, todas estas convergências acredito que possam ser deslindadas analiticamente.

E um possível caminho para a realização deste deslinde, busquei sugerir ao conjugar, ao longo destas páginas, as discussões sobre a literatura do deserto, o procedimento discursivo da *autopsia* e a mirada do viajante.

Por fim, como último movimento deste artigo, e de modo a encaminhar estas reflexões para suas considerações finais, detenhamo-nos brevemente em apenas uma sequência do filme *Hermógenes Cayo* (1969), realizado por Jorge Prelorán enquanto membro do “Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas”, de modo a ensaiarmos alguns comentários sobre o plano narrativo do documentário. O desafio consistirá em testar a conformidade da discussão até este ponto do texto acumulada com as indagações levantadas a partir da película, e em trazer como auxílio para este exame do média-metragem outras questões complementares, conforme seja necessário.

***Hermógenes Cayo* (1969): a cartografia de um deserto**

Película que ocupa um lugar destacado no conjunto da produção cinematográfica realizada pelo diretor Jorge Prelorán, *Hermógenes Cayo* (1969) com frequência é citado pelo cineasta como filme que teria funcionado como um divisor de águas para a proposta de cinema documentário que na década de 1960 começou a delinear, envolvida com a elaboração de etnobiografias documentais. Em entrevista concedida por Prelorán a Humberto Ríos, por exemplo, o documentarista afirma que o contato com Hermógenes Cayo teria sido fundamental para que iniciasse uma segunda etapa de sua obra audiovisual, em grande medida caracterizada, esta segunda fase, pela satisfação de se aproximar de pessoas como Hermógenes, e de se colocar a serviço delas (Ríos, 1985: 111-112).

Em linhas gerais, o filme gravita em torno da vida do artesão, pintor, musicista e imaginário Hermógenes Cayo. Porém, mais que pela biografia desta personagem, o documentário se interessa pela visão de mundo passível de ser apreendida a partir das palavras proferidas por Hermógenes, sendo a função de narrador desempenhada justamente, do início ao final do média-metragem, pela voz *over* atribuída à figura deste peculiar artista. E um dos acontecimentos relatados por Hermógenes ao longo do filme é a viagem realizada por ele duas décadas antes da filmagem do documentário.

No ano de 1946, Hermógenes Cayo integrou o “Malón de la Paz por la rutas de la Patria”, movimento que reuniu cento e setenta e quatro indígenas

que, ao longo de dois meses de caminhada, percorreram o extenso caminho que liga o Noroeste argentino à capital do país, com o objetivo de reivindicar a posse das terras que ocupavam, e que tradicionalmente pertenciam a seus antepassados.

Mas este não passa do pano de fundo que repousa por detrás da sequência que sobre o tema da viagem de Hermógenes vai ser fabulada. Nesta cena se prolonga vigente o principal esforço ao cumprimento do qual o documentário se inclina, qual seja, o de figurar como deserto o Vale de Humauaca, região de Jujuy em que Hermógenes habita. E a este empenho de figuração daquela recôndita parcela do território argentino a partir da chave do vazio, a esta função ao cumprimento da qual o filme se inclina está atrelada uma interpretação específica acerca do interior do país, que pode ser resumida pela tópica romântica fortemente presente na literatura do deserto, segundo a qual o vazio territorial seria o reservatório privilegiado de um patrimônio estético original (Fermín, 2012: l. 2825-2856).

A estratégia escolhida para representar aquele vale juvenho como deserto, combinando, para tanto, natureza e arte, foi curiosamente a de preencher com recursos cinematográficos excedentes o vazio da paisagem. Assim é que a decupagem das cenas torna-se mais refinada, intercalando diferentes ritmos de montagem; são integradas imagens em preto e branco de arquivo, assim como uma pintura feita pelo artista; a banda sonora do filme passa a contar com a reprodução de um *carnavalito*, gênero musical típico do Noroeste argentino; o desmensurado e inóspito território, enfocado por planos panorâmicos da puna, é apresentado ao espectador ao ser atravessado por uma ligeira locomotiva; exacerba-se a contraposição entre o interior da casa de Hermógenes, abarrotado de objetos, e o exterior desabitado e vazio; e tudo isso somado ao altíssimo valor poético dos segundos em que assistimos ao imaginário a tocar seu harmônio: eis a extensa lista dos mais variados procedimentos de que o documentário passa a lançar mão para a representação de Hermógenes Cayo tanto como expressão da reserva estética transbordante da árida paisagem que habita, como agente mais bem-acabado, produtor deste reservatório poético incitado pela contemplação do deserto.

Para a articulação de todos estes recursos manejados na sequência, cabe ressaltar a centralidade adquirida pelo tema da viagem. Isso porque todos os recursos cinematográficos manipulados ao longo da cena em que Hermógenes nos conta sobre sua viagem são postos em funcionamento com o propósito de dar conta da experiência do artesão ao percorrer seu país, experiência esta que, retomando de certo modo a análise de Philip Derbyshire sobre o filme, se assemelha à do próprio cineasta, uma vez que tanto Hermógenes, quanto Prelorán

teriam sido transformados pelo trajeto percorrido por eles (Derbyshire, 2012: 15).

Mas também o relato da viagem de Hermógenes é o elemento que oferece a deixa para que se inaugure nesta cena particular um dos momentos mais expressivos do filme, em razão da acuidade com que nestes minutos se delineia o traçado geográfico de Humauaca como espaço inóspito. Uma complexa trama de referências feitas à literatura do deserto é acionada – como é o caso da releitura feita pelo filme daquela tópica que associa natureza e arte –, juntamente com uma série recursos audiovisuais. Sendo que a figura do narrador viajante é a que opera esta intrincada estruturação da sequência.

E assim as coordenadas do desolado Vale de Humauaca serviriam ao traçado de uma cartografia inusitada, em que esta parcela desértica do território argentino passaria a operar como referente de um “mapa-metáfora”, conceito formulado por Carla Lois para designar o tipo de construção discursiva que permite pensar espacialmente temas abstratos, além de visualizar esta espacialização (Lois, 2015a: 1-3). Revisando a capacidade metafórica da imagem cartográfica, que passa então a ser compreendida como integrante de processos cognitivos, a historiadora e geógrafa argentina propõe uma definição de mapa como objeto de natureza gráfica que, por conta da sua capacidade de visualização de paragens desconhecidas, seria sobretudo produtor de espaços (Lois, 2015b: 3-4).

Neste sentido é que a figuração daquele vale jujenho onde habitava Hermógenes Cayo serviria como condutora de todo um debate em que estariam entrelaçados vazio territorial e “argentividade”, debate que esteve intensamente presente nas obras geradas pela “literatura do deserto”.

Considerações finais: a viagem como duplo percurso de formação humanística

Como maneira de garantir a visualização da forma de imaginação territorial que elabora no filme, acredito que Jorge Prelorán teria recorrido ao método da ciência folclórica com que esteve familiarizado nos anos do “Relevamiento”. Método que consistia, antes de mais nada, em viajar. Porque *aprender* com o itinerário seguido e *ensinar* por meio das descrições do vivido era a tarefa que, autoformulada por Cortazar e Prelorán, teria sido perseguida pelos dois, de modo a orientarem suas respectivas pesquisas.

Mas esta metodologia também se espalhava por um modelo autóptico de construção narrativa, que, pela evocação da experiência vivida ao longo do percurso, procurava com maior veracidade dar a ver ao espectador ou ao leitor tudo aquilo que teria sido sorvido pelos sentidos do andarilho ao desbravar

inóspitos caminhos. Daí a mobilização da figura do viajante como sujeito narrativo primordial, responsável pelas vívidas descrições que se fazem presentes nas obras de Prelorán e de Cortazar. Porque como percurso de formação humanística a viagem era compreendida pelo cineasta e pelo folclorólogo.

Ler nas linhas sinuosas do relevo e adivinhar nos emaranhados das rotas as mais valiosas lições: tal era a função de um cinema e de uma ciência do real.

Referências bibliográficas

- Colombres, A. (ed.). (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cortazar, A. (2010). *Andanzas de un folklorista: aventura y técnica de la investigación de campo*. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Derbyshire, P. (2012). Imaginar en el aire: reflexiones sobre el cine de Jorge Prelorán. *Estudios Sociales del NOA (Nueva Serie), Revista del Instituto Interdisciplinario Tilcara*, (12): 5-17, Buenos Aires.
- Enrico, A. & Suárez, N. (2006). Instituto Cinefotográfico UNT (ICUNT): apuntes para una historia. *Actas del primer congreso sobre la historia de la Universidad*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Goethe, J. (2017). *Viagem à Itália*. São Paulo: Editora Unesp.
- Hartog, F. (2017). *Evidências da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Coleção História & Historiografia, 5)
- Hartog, F. (2004). *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Editora UFMG. (Coleção Humanitas)
- Lois, C. (2015a). El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento. *Terra Brasilis (Nova Série), Revista Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica*, (6): 1-26. São Paulo.
- Lois, C. (2015b). Quinta pars o terrae incognitae? La cuestión de la verosimilitud en la representación cartográfica de lo desconocido. *Terra Brasilis (Nova Série), Revista Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica*, (4): 1-19. São Paulo.
- MacDougall, D. (2001-2002). Colin Young, ethnographic film and the film culture of the 1960s. *Visual Anthropology Review*, 2(17): 81-88.
- Martin, M. (ed.). (1997a). *New Latin American Cinema – volume one: theory, practices and transcontinental articulations*. Detroit: Wayne State University Press.
- Martin, M. (ed.). (1997b). *New Latin American Cinema – volume two: studies of national cinemas*. Detroit: Wayne State University Press.

- Paranaguá, P. (ed.). (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Prelorán, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos; Universidad del Cine.
- Prieto, A. (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Rodríguez, F. (2012). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. [EBook] Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Sarmiento, D. (1997). Viajes. In J. Fernández (coord.), *Edición crítica* Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX. (Colección Archivos: 1ª reimp.; 27)

Filmografía

Hermógenes Cayo (Imaginerio) (1969), de Jorge Prelorán.