



O MITO DE CHE GUEVARA NA FOTOGRAFIA E NO CINEMA

Olegario da Costa Maya Neto – olegariodacosta@gmail.com

Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil; bolsista CAPES;
<https://orcid.org/0000-0003-4223-5206>

RESUMO: Che Guevara é ainda hoje uma imagem que se distingue por sua ubiquidade. A figura de Che vestindo uma boina, olhando para o horizonte, representa o mito que cerca a figura de Guevara e é uma daquelas imagens facilmente reconhecidas ao redor do mundo. Mais de cinquenta anos após a morte de Ernesto Guevara, a imagem de Che nos surpreende por sua ubiquidade. Che ressurgiu em camisetas, fotografias, no cinema e em diversas outras formas, inclusive como santo laico em La Higuera, na Bolívia. Executado em outubro de 1967, sua imagem parece sobreviver e se multiplicar à revelia de seu corpo, o que, somado ao uso comercial e religioso da imagem de Che, leva a alguns acadêmicos a defenderem o esvaziamento completo do seu sentido político. Contudo, tendo em vista que para Barthes (1991) o mito é um sistema semiológico de dois níveis em que o segundo depende do primeiro significado para sobreviver, eu questiono a retórica de aniquilação de sentido político a partir da análise de como dois filmes - Os Diários de Motocicleta (DIÁRIOS, 2004) e El Che: Investigando uma Lenda (EL CHE, 1998) – recriam Che Guevara. Analiso também a relação entre o mito de Che e duas fotografias – a de Alberto Korda e a de Freddy Alborta – relacionando-as com os filmes.

PALAVRAS-CHAVE: Mito; Che Guevara; Cinebiografia; Documentário biográfico.

1 INTRODUÇÃO

O homem antes do mito, Ernesto Guevara de la Serna, nasceu na Argentina em 1928. Era o filho mais velho de Ernesto Guevara Lynch e Célia de la Serna de la Llosa. Embora eles fossem de famílias tradicionais, tanto Pierre Kalfon (2004) e John Lee Anderson (2010) apontam que os pais de Ernesto não eram ricos, pertencendo mais provavelmente à classe média alta. Quando recém nascido, Ernesto teve uma pneumonia e, aos dois anos de idade, ele teve sua primeira crise de asma. Depois de lutar contra a asma durante a maior parte de sua infância, Ernesto decidiu estudar medicina na Universidade de Buenos Aires.

Em 1951, Ernesto e seu amigo Alberto Granado iniciaram uma viagem de motocicleta pela América Latina. Essa jornada provocou uma mudança de perspectiva no jovem Ernesto, de forma que, depois de voltar para a Argentina em 1953 para terminar seus estudos, ele partiu em outra viagem pela América Latina, agora com seu amigo de infância Carlos Ferrer. Nessa segunda viagem, Ernesto pôde conhecer uma Bolívia que havia passado recentemente por uma revolução, assim como testemunhar o fim do governo revolucionários de Jacobo Árbenz, o qual foi derrubado por uma invasão armada liderada por Castillo Armas e com o apoio da CIA. Foi também na Guatemala que Ernesto conheceu Hilda Gadea Acosta, que exerceu considerável influência intelectual sobre ele e se tornaria sua primeira esposa.

A experiência na Guatemala foi muito importante para a formação política de Ernesto. Além de ler livros marxistas e discuti-los com Hilda, cabe ressaltar que ele tentou fazer parte de uma brigada guerrilheira que iria lutar contra o exército de Castillo Armas, mas foi impedido pelo ministro de saúde pública, o qual ordenou que Ernesto continuasse trabalhando no hospital (ANDERSON, 2010, p.190). Além disso, após a queda de Árbenz e a despeito do risco, "ele conseguiu asilo político na Embaixada Argentina para aqueles em situação difícil ou que desejavam deixar a Guatemala" (ANDERSON, 2010, p. 192)¹. E depois de fugir da Guatemala para o México, Ernesto conheceu Raul e Fidel Castro. Em 1956, ele se juntou à expedição no barco Granma. Durante a Revolução Cubana, de 1956 a 1958, Che provou ser médico, combatente e líder, eventualmente sendo promovido a Comandante. Depois de se divorciar de Hilda, ele se casou com Aleida March.

Após a vitória da revolução, Guevara é nomeado presidente do Banco Nacional de Cuba em 1959, e em 1961 ele é nomeado para o Ministério da Indústria. A partir de 1963, Guevara faz uma série de viagens internacionais representando Cuba. Em 1965, ele liderou um grupo guerrilheiro cubano de apoio à guerrilha no Congo. Em 1966, ele organiza e lidera um grupo guerrilheiro que se infiltra na Bolívia com o objetivo de começar frentes revolucionários em países fronteiriços.

Apesar de seus primeiros sucessos, a guerrilha sofre com a falta de apoio da cúpula do Partido Comunista Boliviano e com a falta de voluntários, de forma que o exército boliviano, apoiado e treinado pelos *Rangers* estadunidenses e pela CIA, gradualmente restringe seu movimento. Como resultado, após diversos enfrentamentos, Guevara e a maioria dos guerrilheiros remanescentes foram capturados 8 de outubro de 1967. Guevara foi executado e seu corpo foi exibido para os jornalistas. Enterrado em segredo, seu corpo ficou desaparecido por trinta anos.

Líder guerrilheiro e teórico, emissário internacional de Cuba por muitos anos, a mente por trás do planejamento econômico em Cuba, é fácil entender porque Che Guevara se tornou famoso quando se aprende sobre sua história. Mas o que é mais intrigante é que depois de quase cinquenta anos desde a sua morte, sua imagem² é onipresente e as pessoas ainda reagem apaixonadamente a ela. Há autores que o reverenciam enquanto herói, como Bjorn Kumm (1997, p.30), que descreve Guevara caído como um líder único, um que renunciou ao poder e pôs a própria vida em risco. Há outros também que o vilipendiam, como Anthony Daniels (2004), que compara Che a Hitler e o qualifica como um indivíduo "impiedosamente pretensioso e egocêntrico" (2004, p.23 e 27), e Paul Berman (2004), o qual chama Guevara de "totalitário" e "máquina de matar a a sangue-frio" (2004, p.1).

¹ Tradução minha. Todas as citações cujas fontes são estrangeiras foram traduzidas por mim para esse artigo.

² Emprego o termo imagem aqui em um sentido amplo para incluir tanto as famosas fotos de Alberto Korda (figura 2) e Freddy Alborta (figura 14), quanto recriações das mesmas através da arte e do cinema.

Mas, mais preocupante, há diversos autores que parecem determinados a provar a irrelevância política da imagem de Che. Por exemplo, Alvaro Vargas Llosa (2005)³ enumera diversos usos da imagem de Che por parte de diferentes empresas e celebridades para questionar sua relevância. Analogamente, Michael Casey (2009) apenas consegue entender o mito de Che enquanto marca, pois "o capitalismo fez de Che o que ele é hoje: uma marca, usada para fins comerciais e políticos" (2009, p.12). E Martin Kemp (2012), apesar de apresentar uma análise acadêmica muito mais refinada, incorre no mesmo erro de exagerar a importância do uso comercial da imagem mitificada, o que o leva a considerar que "o ponto principal da 'mensagem' de Che foi destruído" (2012, p.194). Um dos autores que apresenta a discussão mais elaborada é J.P. Spicer-Escalante (2014), o qual afirma que

a relevância – e ao mesmo tempo irrelevância – da presença duradora do ícone de Che se deve ao fato de que Guevara é, em última análise, um significante protético cuja significância pode ser culturalmente transformada e produzida em massa para vários propósitos, esvaziando e anulando, assim, o compromisso ideológico original da figura histórica original (ESCALANTE, 2014, p. 70).

Como se pode ver, Escalante anseia por provar a irrelevância de Che. É curioso, se não irônico, que alguém se dê o trabalho de devotar vinte e três páginas apenas para provar a insignificância de algo. De maneira geral, para Escalante e outros autores com perspectivas similares, o que é determinante para o anulamento de sentido e para a irrelevância da imagem mítica de Che é justamente a sua ubiquidade. Em outras palavras, o argumento da irrelevância da imagem de Che toma para si a ubiquidade como uma auto-evidência e, portanto, tais autores ficam isentos de teorizar mais profundamente o porquê da ubiquidade da imagem de Che.

Outro exemplo apresentado por Escalante é a celebração de Che como santo laico na localidade onde foi assassinado na Bolívia. Segundo David Kunzle (1997), "acredita-se que São Ernesto de la Higuera faz milagres: cura uma vaca doente, ajuda a encontrar animais perdidos, traz bom tempo" (1997, p.81). Escalante (2014) aponta a ironia da celebração do líder socialista e ateu como santo laico e da comercialização de sua imagem como evidência da anulação do "compromisso ideológico original da figura histórica original" (2014, p.70). Essa ironia leva-o a afirmar que "a imagem de Che passa a não ter relação com nenhuma realidade qual seja: ela se tornou seu próprio simulacro. Che existe como negação paródica de si mesmo" (ESCALANTE, 2014, p. 84) e, em outro momento no mesmo artigo, diz que "Che, o ícone, tornou-se pouco mais – mas pouco menos – que um texto visual denso aberto para interpretação desde infinitas perspectivas, com o perigo concomitante em relação à significação" (ESCALANTE, 2014, p. 85, tradução minha). Em primeiro lugar, as afirmações de Escalante se

³ Como se pode observar, não é à toa que Daniels (2004), Berman (2004) e Llosa (2005) tenham publicado em datas próximas. Em 2004, o filme *Diários de Motocicleta* (DIÁRIOS, 2004) foi lançado. O filme foi bem recebido pelo público e pela crítica, tendo até recebido um Oscar por melhor trilha sonora.

contradizem: como pode a imagem de Che não ter relação com nenhuma realidade e, ao mesmo tempo, ter relação com infinitas perspectivas? E como pode haver ironia e negação paródica se a imagem não tem relação com nenhuma realidade?

Em segundo lugar, Escalante ignora o uso político contemporâneo da imagem de Che, o que não é verdade, já que muitos ativistas políticos ainda empunham cartazes e camisetas com sua imagem em protestos, marchas e eventos políticos contestatórios. Há diversos exemplos possíveis de serem encontrados na internet, mas um bem emblemático é de um jovem menor de idade, participante de um movimento de ocupação de escolas em São Paulo como protesto à política educacional do governo Alckmin, que, no momento de ser imobilizado e algemado pela polícia militar, vestia uma camiseta com a imagem mítica de Che (figura 1). Ou seja, até mesmo a famigerada camiseta de Che, exemplo preferido dos defensores da irrelevância de Che, pode se tornar altamente contestatória dependendo do contexto



e do uso que se faz dela.

Figura 1 – Ativista adolescente sendo algemado pela polícia

Fonte: Foto de Bergamo (2015).

Em terceiro lugar, Escalante ignora a recriação da fotografia de Alberto Korda (figura 2) por parte de artistas contemporâneos, os quais atualizam seu significado político para novos contextos. Por exemplo, o artista e ativista chileno Victor Hugo Robles criou uma performance intitulada "Che dos Gays" com a qual ocupa espaços políticos contestatórios, como a Marcha do Orgulho Gay (figura 3). A performance de Robles promove em seu próprio corpo, ao mesmo tempo, a crítica da homofobia – que pode existir inclusive em revoluções sociais – assim como o encontro entre as lutas LGBTQ e as do movimento dos trabalhadores e das trabalhadoras. Outro exemplo é a charge do artista brasileiro Carlos Latuff (figura 4), que, ao justapor Che e o lenço palestino Kufiya, cria também um encontro entre lutas, com conotação internacionalista e de auto determinação dos povos.

Figura 2 – Foto de Alberto Korda. Em vermelho pode-se ver onde o fotógrafo cortou para criar um poster fotográfico



Fonte: Kemp (2012, p. 177)

Figura 3 – Performance *El Che de los Gays*, do ativista chileno Víctor Hugo Robles



Fonte: Robles (2012)

Figura 4 – "Che Palestino", charge do artista brasileiro Carlos Latuff



Fonte: Cambre (2015, p. 31)

Em quarto lugar, Escalante dá demasiada importância ao uso comercial da imagem de Che, reduzindo a complexidade do mito a uma mera questão de consumo. Ainda que exista a tentativa capitalista de alienar Guevara de sua imagem através do uso comercial da mesma, a alienação completa que Escalante e outros insistem não se completa pois, como vimos, pessoas ainda fazem uso dela como elemento de protesto e artistas a revisitam, criando novas associações. Portanto, considerar o mito de Che Guevara apenas enquanto mercadoria e marca é uma perspectiva extremamente redutora por desconsiderar como a imagem pode afetar as pessoas e como as pessoas podem afetar a imagem por sua vez, seja através de seu uso em movimentos insurgentes, seja através da criação artística. Afinal, como diz Diana Díaz, a filha do fotógrafo cubano Alberto Korda,

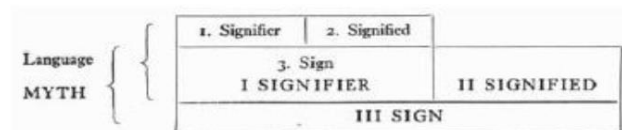
Sempre haverá os inquietos, os curiosos, que quererão saber quem foi Che Guevara. Eles podem ser a minoria, mas eu acredito que, com o tempo, além de ser um ícone, Che será lembrado através dessa imagem. Eu sei que muitos, especialmente os jovens, compram camisetas com imagens de Che sem saber quem ele era. Eles as compram porque sabem que significam 'rebelião' e porque é o estilo, não porque entendam ou se identifiquem com a visão de Che. Mas haverá aqueles que comprarão a camiseta e então se perguntarão: 'Quem foi Che?' (Díaz apud ZIFF, 2006, p.38).

Como argumenta Díaz, as camisetas de Che, assim como outros produtos que estampam a sua imagem mítica, apesar de serem também mercadorias, carregam necessariamente na própria imagem uma semelhança reconhecível com o indivíduo histórico, já morto, abrindo implicitamente a possibilidade de se buscar a história por trás da imagem. De fato, historicizá-lo é justamente uma das formas que Roland Barthes aponta para desafiar o mito, sendo a outra a criação de novas ordens semiológicas através da associação criativa do mito com novos sentidos.

Para Barthes, mito em uma sociedade burguesa é "discurso despolitizado", isto é, um movimento constante expresso na tentativa de naturalizar, de essencializar, de eliminar o conflito, escondendo o sistema semiológico que cria o mito. Dito de outra forma, o mito "é peculiar por ser construído a partir de uma cadeia semiológica já existente: é um sistema semiológico de segunda ordem" (BARTHES, 1991, p.113). O signo de primeira, com significante e significado, torna-se significante para um signo de segunda ordem, com um novo significado, como se pode ver no diagrama de Barthes (figura 5). É importante frisar que não há exclusão da primeira ordem, já que

a forma não suprime o sentido, apenas o empobrece, distanciando-o, deixando-o à sua disposição. Acredita-se que o sentido morrerá, mas é uma morte indultada; o sentido perde seu valor, mas mantém sua vida, de cuja forma o mito dependerá para ser nutrido. O sentido será para a forma uma reserva instantânea de história, uma riqueza domesticada, a qual é possível invocar e dispensar em rápida alternância: a forma deve constantemente estar enraizada no sentido para conseguir aí a natureza necessária para sua nutrição; sobretudo, a forma deve conseguir se esconder aí. É esse constante jogo de esconde-esconde entre sentido e forma que define o mito (BARTHES, 1991, p. 117).

Figura 5 – Diagrama do mito enquanto segunda ordem semiológica



Fonte: Barthes (1991, p. 113).

Logo, a foto não editada de Korda (figura 2) é um exemplo de primeira ordem semiológica. Na figura 2, podemos ver o perfil de um homem, olhando para algo fora do quadro à direita, e outro homem

frente à câmera, mas não a olhando diretamente. O segundo homem está olhando ligeiramente para cima e para a esquerda do quadro. Podemos ver também que o segundo homem está usando uma espécie de jaqueta militar e uma boina com uma estrela; vemos também as folhas de uma palmeira à direita do quadro. Ao descrevermos a foto não editada, nós observamos a sua forma, o significante de primeira ordem. Em comparação, ao identificar os dois homens na foto e o contexto em que a foto foi tirada, percebemos o sentido histórico e político – o significado de primeira ordem. Em outras palavras, a foto dos dois homens e da palmeira se torna uma das foto tiradas pelo fotógrafo cubano Alberto Korda durante o funeral para as vítimas da explosão do navio *La Coubre*⁴, e os rostos antes desconhecidos são identificados como os argentinos Jorge Massetti⁵ e Ernesto Guevara, ambos indivíduos importantes na Cuba de 1960.

Como se sabe, Korda editou a foto (figura 6), removendo Massetti e as folhas de palmeira. Ao fazê-lo, Korda deformou o significante de primeira ordem – a foto em si, a forma – e abriu a possibilidade para nova significação, segundo o mito Barthesiano. Giacomo Feltrinelli⁶, José Gómez Fresquet⁷ e Jim Fitzpatrick⁸ contribuíram para a criação da imagem mitologizada ao se apropriarem da foto editada por Korda e criarem uma segunda ordem semiológica.

Figura 6 – *Guerrillero Heroico*, o poster fotográfico criado por Korda a partir da fotografia que ele próprio tirou.



Fonte: Kemp (2012, p. 169)

⁴ No dia 4 de março de 1960, o navio belga *La Coubre*, que carregava armas para a Cuba, explodiu no porto duas vezes. A primeira explosão atingiu os marinheiros e funcionários do porto e a segunda, trinta minutos depois, atingiu as equipes de socorro. As explosões foram interpretadas pelas autoridades cubanas como um atentado por parte dos Estados Unidos.

⁵ Jorge José Ricardo Masetti Blanco era um jornalista argentino que cobriu a guerrilha cubana na Sierra Maestra. Depois da revolução cubana Masetti aceitou um convite de Che Guevara para ajudar a criar uma agência de notícias, *Prensa Latina*. Em 1961 e 1962, Masetti lutou como guerrilheiro em Argel em apoio da Frente de Libertação Nacional. Em 1963, Masetti liderou uma guerrilha expedição para a Argentina, onde ele foi presumivelmente morto. Seu corpo nunca foi encontrado.

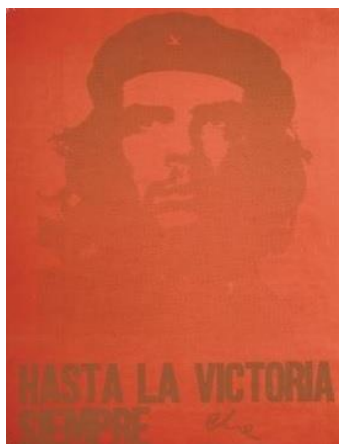
⁶ Giacomo Feltrinelli era um editor italiano, empresário e um ativista de esquerda. Ele morreu acidentalmente em 1972 enquanto participava de uma operação de sabotagem.

⁷ José Gómez Fresquet, conhecido como Fresquez, era um artista cubano. Ele recebeu o Prêmio Nacional de Artes Visuais de Cuba em 2005. Ele morreu em 2007.

⁸ Jim Fitzpatrick é um artista e escritor irlandês.

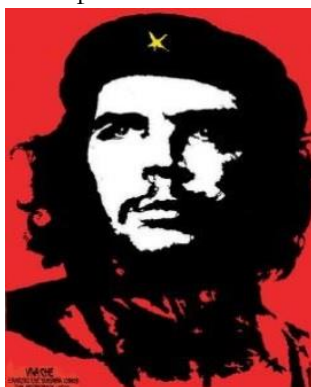
Em 1967, Feltrinelli recebeu de Korda algumas cópias de sua foto editada e, por sua vez, ampliou-a e a distribuiu como pôster fotográfico⁹ na Europa. No mesmo ano, logo após a notícia do assassinato de Che Guevara, o artista Cubano Fresquet criou um imenso pôster (figura 7) para a cerimônia de homenagem ao revolucionário em Cuba. E o artista irlandês Jim Fitzpatrick criou em 1968 dois¹⁰ pôsteres (figura 8) que circularam também pela Europa. Portanto, o revisitar da foto editada de Korda por Feltrinelli, Fresquet e Fitzpatrick, na forma de pôsteres políticos, trouxe novo significado: Che se tornou um símbolo para rebelião, um mito celebrado pela juventude rebelde do final da década dos anos 1960 e 1970, uma imagem fantasmagórica que inquietantemente se levanta de seu corpo derrotado e aponta o caminho com o olhar.

Figura 7 – Poster *Hasta la Victoria Siempre* do artista cubano Fresquet.



Fonte: Kemp (2012, p. 182)

Figura 8 – Poster do artista irlandês Fitzpatrick.



Fonte: Kemp (2012, p. 185)

⁹ O poster de Feltrinelli é praticamente idêntico ao de Korda. A única diferença é o logo da editora Feltrinelli no canto direito do poster. Portanto, optei por não incluí-lo no artigo.

¹⁰ Por limitações de espaço, incluí apenas um dos posteres de Fitzpatrick. O outro poster pode ser encontrado em Ziff (2006, p. 45).

Como se pode ver por essa breve análise de algumas fotografias e recriações artísticas, o sistema proposto por Barthes permite discutir o mito de Che, com destaque às questões da deformação do significado da primeira ordem – que tanto inquieta os acadêmicos, como vimos antes –, da ubiquidade – o constante movimento de esconde-esconde entre as ordens semiológicas implica também uma constante reprodução da imagem mítica, algo possibilitado pela tecnologia – e das implicações políticas do mito enquanto discurso que tenta despolitizar.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

Diários de Motocicleta (DIÁRIOS, 2004) foi comercialmente bem sucedido, com uma bilheteria estimada em cinquenta e sete milhões de dólares. A cinebiografia do jovem Ernesto Guevara foi bem recebida em geral pela crítica de cinema, uma vez que recebeu três prêmios em Cannes em 2004 – Prêmio François Chalais, Prêmio do Júri Ecumênico e Grande Prêmio Técnico – e um Oscar de melhor música escrita para um filme em 2005. O filme teve uma equipe internacional, com um produtor estadunidense, um diretor brasileiro, um cinematógrafo francês, uma estrela mexicana e atores coadjuvantes argentinos, chilenos e peruanos. Além do elenco profissional, Walter Salles também fez uso de atores não profissionais, como por exemplo na sequência em Cuzco em que Gael García Bernal e Rodrigo de la Serna improvisam uma conversa com as mulheres Quechua. Isso contribui para dar um ar estético neorealista para algumas partes do filme, ainda que o filme como um todo não o seja.

Um aspecto importante da cinebiografia é que ela enfocou um tempo até então largamente ignorado, pelo cinema, da vida de Guevara: sua juventude¹¹. Através do paralelismo entre viagem e jornada de transformação, o jovem Ernesto vai emergindo como um herói romântico devido ao contato com a miséria e opressão dos camponeses e dos indígenas. A jornada de transformação, por si só um tema característico de personagens jovens, caracteriza-se no filme pela transição de um Ernesto introvertido, arrogante e inexperiente, a alguém que se afirma através de sua experiência de viagem, humanidade e carisma.

Devido à fragilidade da motocicleta e à falta de dinheiro, os viajantes dependem cada vez mais da solidariedade de outras pessoas para transporte, abrigo e comida. Alberto, com sua lábia é geralmente capaz de conquistar as simpatias para os viajantes. Ernesto, no entanto, é apresentado como brutalmente honesto. No oeste da Argentina, depois de Alberto tentar convencer um potencial anfitrião da importância científica de sua jornada, o homem pede a Alberto e Ernesto para darem uma olhada no

¹¹ Para fins de adaptação, o filme acelera a transformação política de Guevara que, como vimos na introdução, só se deu com a segunda viagem.

inchaço que ele tem no pescoço. Ernesto diz que é um tumor, o que obviamente alarma o hospedeiro. O homem fica irritado com a descoberta de que ele tem uma condição potencialmente fatal e que não há nada que os dois viajantes possam fazer por ele. Posteriormente ao chegar no Chile, Alberto critica Ernesto, dizendo que ele é muito honesto. Ernesto ouve em silêncio, tem uma ideia e entra no edifício do jornal local. Mais tarde, quando o jornal publica um artigo sobre os dois cientistas, finalmente aprendemos que foi um truque inventado por Ernesto para ajudar a ganhar simpatia (Figura 9). A partir deste momento, apesar de permanecer franco, Ernesto demonstra mais desprendimento em lidar com as pessoas.

Figura 9 – Ernesto e Alberto fazem uso do estratagema do artigo no jornal para conseguir o conserto gratuito da moto.



Fonte: Diários de Motocicleta (2004)

Um outro momento importante para a jornada de transformação de Ernesto é o encontro no Deserto do Atacama com o casal de camponeses indígenas que é forçado a buscar trabalho nas minas por causa da perseguição política. Perante essa dura realidade do casal, que é forçado a viajar, o estilo de viagem de Ernesto e Alberto, mesmo que precário, torna-se um privilégio, já que "viajamos por viajar" (DIÁRIOS, 2004). Essa tensão inicial da sequência é resolvida pela expressão de solidariedade perante o frio e a escuridão da noite no Atacama. Ernesto remove o cobertor que estava em volta de si e entrega para o casal, e Alberto lhes oferece um chimarrão. O brilho da luz do fogo nos rostos de cada um, o contraste entre a escuridão fria além e o calor laranja do fogo (figura 10) ajuda a criar um sentido de companheirismo, que é reforçado pela narração de Ernesto em *voice-over*.

Figura 10 – Encontro com o casal de camponeses durante a noite no Deserto do Atacama.



Fonte: Diários de Motocicleta (2004)

Esses olhos tinham uma expressão escura e trágica. Nos contaram de uns companheiros que desapareceram em circunstâncias misteriosas e que, aparentemente, terminaram em alguma parte do fundo do mar. Essa foi uma das noites mais frias de minha vida. Mas os conhecer me fez sentir mais perto da espécie humana, estranha, tão estranha para mim (DIÁRIOS, 2004).

A justaposição de luz e escuridão é também perceptível nos olhos do homem enquanto ele inclina seu corpo sobre o fogo e levanta os olhos, olhando para a câmera subjetiva (figura 11). Os olhos escuros do personagem refletem as chamas da fogueira como se um fogo estivesse queimando dentro deles. Como ele entrega algo, provavelmente o chimarrão, para a câmera – provavelmente a perspectiva subjetiva de Ernesto –, podemos interpretar que ele está de fato passando algo muito mais simbólico: a tocha da rebelião. A referência à estranheza da humanidade e ao simbolismo do fogo, especialmente em uma seqüência que sugere rebelião em face da injustiça, pode ser interpretada como uma alusão ao Prometeu Byroniano:

Figura 11 – O fogo do olhar do campesino comunista



Fonte: Diários de Motocicleta (2014).

Titã! a cujos olhos imortais
os sofrimentos da mortalidade
vistos em crua e triste realidade
não eram coisas para um deus banais;
qual foi a recompensa da clemência?
um silente sofrer, de força intensa;
a rocha, o abutre, os elos da corrente,
tudo o que um ser de orgulho na dor sente
(BYRON, 2019).

Byron romantiza a rebelião de Prometeu ao ponto de apresentá-lo como um rebelde que é triunfante mesmo em sua morte, o que se aproxima da perspectiva romântica que alguns autores têm de Che Guevara, conforme discutido anteriormente. Além disso, no poema, a pena que Prometeu sente pela humanidade foi transformada em rebelião apaixonada de uma forma muito semelhante à transformação pela qual Ernesto passa ao longo filme, tendo sua empatia despertada pela opressão de campesinos e indígenas, e pela segregação dos pacientes com hanseníase na Colônia de *San Pablo*.

De fato, o cruzamento do rio a nado simboliza o ápice da rebeldia apaixonada em prol dos pacientes, uma vez que Ernesto desafia o poder das madres católicas de diversas formas, buscando ter uma relação mais horizontal. Durante a sequência da festa de seu aniversário, após dar um discurso sobre as divisões ilusórias entre nações e a importância de uma América Latina unida, Ernesto decide celebrar seu aniversário na outra margem do Rio Amazonas, onde residem os pacientes. Há todo um simbolismo na travessia do rio, da margem norte – onde estão o hospital, o laboratório, os alojamentos de funcionários e freiras, além de energia elétrica – para a margem sul – onde moram os pacientes com Hanseníase em choças. Com a travessia do rio, o desenvolvimento de Ernesto como personagem está completo: de um estudante de medicina comum introvertido, inexperiente, para um líder experiente, humano, confiante e carismático. Em outras palavras, um homem comum ascendeu para se tornar o herói dos oprimidos.

Como podemos ver, Diários de Motocicleta (DIÁRIOS, 2004) cria uma nova mitologia de Che. Ao focar a juventude de Ernesto, o filme cria uma terceira ordem semiológica, segundo a terminologia do mito barthesiano. Ao narrar a história de como o jovem se tornou um líder, o filme parece insistir na contemporaneidade dos problemas sociais que afligem a América Latina. Outro elemento que empresta vigor é, como aponta Venegas (2015), a própria juventude de Gael Garcia Bernal já que há um cruzamento entre o "sexy e inteligente Latino Americano global, e do áspero, indelicado, vorazmente dominante revolucionário" (VENEGAS, 2015, p.124).

Por sua vez, El Che: Investigando uma Lenda (EL CHE, 1997) é um documentário francês, dirigido por Maurice Dugowson, baseado na biografia escrita por Pierre Kalfon (2004). Há poucas informações disponíveis sobre o filme mas o que sabemos é que se trata de uma produção franco-espanhola de Cineteve e de Igeldo Komunikazioa, e que Pierre Kalfon colaborou extensivamente. O filme revisita a imagem mítica de Che, historicizando-a até certo ponto, mas opta por inovar com uma estrutura narrativa trágica entre Ernesto e Fidel. Ao narrar o momento em que se conheceram, a expectativa trágica é introduzida através de uma foto de Ernesto encarando Fidel, e pela narração em *voice-over*:

Durante dez anos, será Fidel e Che, Che e Fidel. Até 1965, os dois barbudos, unidos em admiração mútua, vão escrever uma das páginas mais excepcionais na história revolucionária do século vinte. Diferentes concepções de revolução e as armadilhas do poder darão a sua história dimensões shakespearianas (EL CHE, 1998).

Figura 12 – Foto de Guevara e Castro se olhando diretamente.

Fonte: El Che (1998)

O filme privilegia o período entre 1956 e 1967, compreendendo a participação de Che na revolução cubana, seu papel no período seguinte de transição, bem como as expedições ao Congo e à Bolívia. Após o triunfo da revolução, Guevara é nomeado para vários cargos importantes, como o diretor do Departamento de Industrialização do Instituto Nacional de Agrários Reforma, presidente do Banco Nacional e ministro da Indústria. A combinação de suas realizações militares, sua importância política, ascetismo e sagacidade tornam Guevara tão popular entre o povo cubano ao ponto de ele ser comparado a um deus por Benigno¹², "Che era como um deus para todo o povo Cubano " (EL CHE, 1998). Nesse ponto, o filme constrói a excepcionalidade de Che enquanto pessoa e líder como um elemento de vulnerabilidade que lembra o conceito de hamartia, entendido como "uma forte personalidade em uma posição exposta" (FRYE, 1973, p.38).

Segundo Janette Habel¹³, no filme, Che era criticado pelas delegações soviéticas em Cuba como "aventureiro, pequeno burguês e esquerdista sonhador" (EL CHE, 1998). Porém, segundo o narrador em *voice-over*, "desde que Fidel tivesse confiança nele, a pressão do lobby anti-Che não teve efeito, mas a presença soviética em Cuba foi se tornando maior" (EL CHE, 1998). É então que, segundo o filme, Che comete o erro de criticar publicamente a URSS pela primeira vez, o que supostamente teria precipitado o seu afastamento da direção econômica e seu novo papel como emissário internacional de Cuba. Nesse momento, temos a peripeteia, "quando a ação se inverte" (ARISTÓTELES, 2014, p.11).

E após criticar a URSS publicamente por uma segunda vez¹⁴, Che desaparece dos olhos do público. Secretamente, ele vai ao Congo para fomentar guerrilha lá. Mas, de acordo com o narrador em *voice-over*, a expedição ao Congo foi uma espécie de exílio auto-imposto de alguém que apostou e perdeu:

¹² Codinome de Dariel Alarcón Ramírez, um camponês na província cubana de Oriente que se juntou à guerrilha depois que sua esposa foi morta e sua cabana queimada pelo Exército regular cubano. Ele serviu sob a liderança de Camilo Cienfuegos. Em 1966, ele foi selecionado para fazer parte da guerrilha na Bolívia, sob o comando de Ernesto Guevara. Após a derrota, ele foi um dos cinco sobreviventes. Em 1996, ele desertou enquanto em Paris, onde viveu até a sua morte em 2016.

¹³ Conhecida como Janette Habel, seu nome real era Jeanette Pienkny. Ela é uma cientista política francesa vinculada à Universidade de Marne-la-Vallée. Ela era membro da Juventude Comunista Revolucionária durante o Década de 1960. No filme, o nome dela aparece como "Jeanette Habel".

¹⁴ O documentário não indica claramente onde e quando foram as duas ocasiões em que Che Guevara criticou a URSS publicamente.

"derrotado na frente política, desacreditado em um nível econômico, depois de seu discurso provocativo em Argel, Che não tem escolha senão [...] permane[cer] fiel ao seu internacionalismo" (EL CHE, 1998). No Congo, além da guerrilha não sair como esperado, Che recebe dois duros golpes. A sua mãe, Célia de la Serna, falece. E Fidel lê publicamente uma carta que, segundo o filme, era apenas para ser lida em caso de morte. Nessa carta, Che abre mão de sua cidadania cubana e de seu posto de Comandante. Esse momento corresponde à descoberta ou anagnórise, quando o herói trágico descobre tardiamente o que lhe está a acontecer, reconhecendo também "o potencial de vida sacrificado por suas próprias ações" (FRYE, 1973, p.212).

E é precisamente essa impotência de um anteriormente poderoso indivíduo que explica a empatia do público. Ou, em outras palavras, a combinação de reversão de ação com a descoberta tardia produz pena ou medo. Novamente, o testemunho de Benigno é fundamental para sustentar o elemento trágico da narrativa:

para Che foi uma grande surpresa a leitura daquela carta. O Che havia pedido que essa carta fosse revelada se Fidel assim decidisse após uma possível morte de Che Guevara – não em vida. E sentimos que ele estava muito incomodado quando disse que 'Stálin foi um culto de personalidade, mas há outras pessoas que querem se igualar a Stálin e estão caminhando a um culto de personalidade muito aceleradamente [...] A leitura dessa carta obriga a meu desaparecimento político já que nada tenho que ir buscar em Cuba. Já não é minha Cuba (EL CHE, 1998).

Contudo, é importante ressaltar que Benigno é a única fonte que encontrei que apresenta essa versão em relação à leitura da carta. Não encontrei nenhuma evidência que corroborasse o testemunho dele no diário de Guevara no Congo (GUEVARA, 2005), na biografia de Anderson (2010) ou em outros livros investigativos (RYAN, 1998). A única exceção é a biografia de Kalfon (2004), na qual o documentário se baseia. Além disso, segundo as informações biográficas disponíveis na internet, Dariel Alarcón Ramírez, Benigno, participou da Revolução Cubana e da guerrilha na Bolívia, mas não há menções de que tenha tomado parte do grupo guerrilheiro no Congo.

Após o fracasso no Congo, forçado a empreender uma nota tentativa guerrilheira, dessa vez na Bolívia, Che continua a descobrir traições. Primeiro, o Secretário do Partido Comunista Boliviano, Mario Monje, trai a promessa de conseguir novos recrutas. Depois, é a vez do guerrilheiro capturado Ciro Bustos, quem, segundo Benigno, colabora com os militares Bolivianos. Porém, cabe ressaltar que essa versão foi contestada pelo documentário *Sacrifício: Quem Matou Che Guevara?* (SACRIFÍCIO, 2001), por um artigo em que dois generais bolivianos e o agente da CIA Félix Rodríguez afirmam ter sido na verdade Régis Debray quem colaborou primeiro (MORAES, 2001), e, finalmente, pelo livro do próprio Bustos (2007).

Após ser capturado, Che é interrogado e executado. No clímax do filme, o testemunho de Gary Prado reforça a suspeita sobre Fidel. Ao ser questionado pelo então Capitão Prado porque escolhera Bolívia "quando estava contra o que propunha em seus livros", Che teria respondido com evasivas, indicando que a decisão teria vindo de "outro nível". Prado reproduz a resposta de Che, "não, outros níveis", com um cínico sorriso no rosto (Figura 13), o que pode ser interpretado como uma sugestão de que Fidel era de fato responsável. Além disso, o testemunho de Prado é seguido por Benigno culpando a "Fidel, os Russos e Mario Monje" pela morte de Che (EL CHE, 1998). Logo depois, há uma sequência de Fidel falando sobre sua amizade com Guevara, uma justaposição que indica ironia. Imediatamente depois, ouvimos em voz *off* quatro tiros e vemos a escola em La Higuera, onde Guevara foi mantido prisioneiro. Os tiros, um exemplo de docudrama, implicam ainda mais Fidel como aquele responsável pelo declínio e morte de Guevara.

Figura 13 – Sorriso um tanto quanto cínico de Prado ao reproduzir as últimas palavras atribuídas a Che em um interrogatório.



Fonte: El Che (1998)

Após o erro do herói, a reversão da ação e o descoberta, vem o momento do sofrimento ou da morte. Em outras palavras, de acordo com o enredo trágico do filme, Guevara pagou o preço final por confiar plenamente em Fidel e em criticar publicamente a URSS. Após ser assassinado em La Higuera, seu corpo é preparado para ser exibido aos jornalistas em Vallegrande. O documentário apresenta imagens do corpo de Che e de pessoas esperando para vê-lo. O fotógrafo Freddy Alborta (figura 14) era uma das pessoas presentes no dia 9 de outubro de 1967 e tirou uma foto do corpo de Che que lembra a pintura Lamentação sobre o Cristo Morto, de Andrea Mantegna.

Figura 14 – Fotografia de Freddy Alborta do corpo de Che na lavanderia em Vallegrande.

Fonte: El Che (1998)

Após as sequências do corpo de Che, o filme mostra como a casa de banho em Vallegrande se tornou uma espécie de lugar sagrado, onde os visitantes deixam mensagens e flores para Che. E o filme, que começa com a equipe de arqueólogos buscando o corpo de Guevara na Bolívia, termina com esse templo não oficial, imagens dos postes de luz em formato de cruz e de uma estátua de Jesus. Esse retorno simbólico ao reino do mito apresenta um problema, já que o objetivo do filme, ao menos de acordo com seu título, parecia ser investigar a lenda, isto é, mover-se para longe do mito e em direção ao indivíduo histórico. Não que seja possível realmente alcançar o indivíduo histórico, o qual morreu há muito tempo. Embora o filme historicize Che, é importante deixar claro que o filme opta por privilegiar uma narrativa ficcional trágica, favorecendo um retorno simbólico ao mito para efeito dramático.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Che Guevara é uma figura muito polêmica, tendo sido celebrada como um herói (KUMM, 1997), retratado como um vilão (DANIELS, 2004; BERMAN, 2004), e tendo alcançado o status mitológico (Fernanda Bueno 2007; J. P. Spicer-Escalante 2014). Além disso, muitos estudiosos se concentram na reificação da imagem de Guevara, argumentando que a onipresença da imagem de Che Guevara anula seu significado histórico e político. Esse é o caso de Llosa (2005), Kemp (2012) e Escalante (2014), que basicamente entendem o processo de reificação como a única explicação possível pela atual resistência simbólica de Che Guevara.

No entanto, como discutido na Introdução, eu defendo que essa perspectiva é míope porque se concentra apenas no distanciamento da imagem do seu contexto original, supervalorizando-o. De acordo com Barthes (1991), o mito é um sistema semiológico de segunda ordem, ou seja, o signo de primeira ordem se torna um significante. No processo de se tornar forma novamente, o significado de primeira ordem é deformado, empobrecido. No entanto, o significado de primeira ordem não desaparece ou é excluído porque a forma de segunda ordem depende dela para existir. Na verdade, o significado é um reservatório de história onde a forma é capaz de se alimentar e esconder. Por causa da dependência do

mito em relação ao significado de primeira ordem, a separação entre eles nunca pode ser completada. Portanto, há sempre a possibilidade de desafiar o mito, que poderia ser alcançado através da criação de uma terceira ordem semiológica ou pela re-historicização de Guevara.

O filme *Diários de Motocicleta* (DIÁRIOS, 2004) é um bom exemplo da primeira possibilidade, pois cria uma nova mitologia de Che Guevara, re-energizando o mito no processo. Afinal, aqueles que contam a história de Guevara tendem a enfatizar seu papel como líder guerrilheiro e como comunista, e o filme de Salles é provavelmente o primeiro projeto cinematográfico a se dedicar inteiramente ao período da vida de Guevara antes da guerrilha. A combinação do foco que o filme coloca na primeira viagem de Guevara pela América Latina, com a jornada interna de um estudante argentino de medicina de classe média rumo a se tornar um líder engajado, assim como a personificação de Bernal como o jovem Ernesto Guevara, resulta em uma nova mitologia de um homem comum tornado herói que também re-energiza o mito, dando-lhe um corpo jovem e trazendo-o mais perto da audiência do século XXI. O filme consegue dar vida aos personagens no passado ao mesmo tempo que torna a jornada interna de Ernesto, precipitada pela opressão que ele encontra ao longo do caminho, muito contemporânea.

Sobre o documentário *El Che: Investigando uma Lenda* (EL CHE, 1998), sua característica mais saliente é a narrativa trágica. O documentário enfoca o período da vida de Guevara entre 1956 e 1967 e dá ênfase às relações entre Castro e Guevara. A expectativa de uma tragédia é introduzida no início do filme, quando o narrador heterodiegético anuncia "morto aos trinta e nove, o incurável romântico é o herói de uma tragédia que mudou sua vida em uma explosão de destino" (EL CHE, 1998). O filme introduz a ideia da excepcionalidade de Che Guevara, o que também acompanha uma certa solidão e vulnerabilidade enquanto líder. Após cometer o erro de criticar publicamente a URSS, a ação se reverte e a queda do herói trágico principia com o seu afastamento de suas funções econômicas e a ida clandestina ao Congo. É lá que Che, enquanto herói trágico no filme, começa a perceber a dimensão de sua queda, com as frustrações com os líderes guerrilheiros congolezes, a notícia da morte de sua mãe e da suposta traição de Fidel ao ler sua carta. Por ter, dessa forma, involuntariamente renunciado a sua cidadania cubana e a seu posto de Comandante, após o fracasso no Congo, Che não teria outra opção a não ser continuar a lutar, dessa vez na Bolívia, onde ele é finalmente derrotado e morto.

Após o erro do herói, a reversão da ação e a revelação, vem o momento do sofrimento ou da morte. Há uma alternância de filmagens de arquivo e fotografias do corpo de Che. Há uma notável semelhança entre a foto de Freddy Alborta (figura 14) do corpo de Che e a pintura de Andrea Mantegna, *Lamentação sobre o Cristo Morto*. A casa de lavagem em Vallegrande, onde o cadáver foi exibido em 1967, é apresentada no filme como uma espécie de santuário.

Curiosamente, o filme parte da mitologia que cerca Guevara, historiciza-o até certo ponto e retorna ao mito. Mas o retorno simbólico ao reino do mito apresenta um problema, uma vez que o

objetivo do filme, segundo o título, é investigar a lenda, isto é, afastar-se do reino do mito em direção ao indivíduo histórico. Apesar do filme historicizar Che até certo ponto, os aspectos históricos ficam subordinados aos elementos ficcionais trágicos. Em outras palavras, o enredo trágico é a característica mais saliente do filme, favorecendo um retorno simbólico ao mito para efeito dramático. Apesar de inovadora por misturar documentário com tragédia, o filme corre o risco de ser interpretado literalmente, como uma fonte puramente factual, não se levando em conta a importância do elemento ficcional.

4 REFERÊNCIAS

ANDERSON, John Lee. **Che Guevara: a Revolutionary Life**. Nova Iorque: Grove Press, 2010.

BARTHES, Roland. **Mythologies**. Nova Iorque: The Noonday Press, 1991.

BERGAMO, Marlene. In: VASCONCELLOS, Marcos de. Estado de Repressão: Polícia viola lei e ignora Supremo ao algemar adolescente em manifestação. **Conjur**, 3 de dezembro de 2015. <https://www.conjur.com.br/2015-dez-03/pm-viola-lei-ignora-stf-algemar-adolescente-manifestacao>. Acesso em: 12 maio 2018.

BERMAN, Paul. The cult of Che: don't applaud The Motorcycle Diaries. **Slate Magazine**, 24 de Setembro de 2004. <https://slate.com/culture/2004/09/should-we-love-che-guevara.html>, acesso em 2 de agosto de 2019.

BUSTOS, Ciro. **El Che Quiere Verte**. Barcelona: Vergara, 2007.

BYRON, George Gordon. Prometheus. Tradução: Vinicius Ferreira Barth. <https://escamandro.wordpress.com/2011/10/29/lord-byron-prometheus-1816/>, acesso em 2 de agosto de 2019.

CAMBRE, Maria-Carolina. **The Semiotics of Che Guevara: Affective Gateways**. Londres: Bloomsbury, 2015.

CASEY, Michael. Che's Afterlife: the legacy of an image. Nova Iorque: Vintage, 2009.

DANIELS, Anthony. The Real Che. **New Criterion**, Nova Iorque, NY, v.23, n.2, p.22-27, 2004.

DIÁRIOS de Motocicleta. Direção de Walter Salles. Provo: Wildwood Enterprises, 2004. DVD.

EL CHE: Investigando uma Lenda. Direção de Maurice Dugowson. Paris: Cinétevé, 1997. DVD.

ESCALANTE, J.P Spicer. From Korda's guerrillero heroico to global brand: Ernesto 'Che' Guevara. In: NIEBYLSKI, Dianna C.; O'CONNOR, Patrick. **Latin American icons: fame across borders**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014. p. 68-91

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism: Four Essays**. Princeton: PUP, 1973.

GUEVARA, Ernesto. **Pasajes de la Guerra Revolucionaria: Congo**. Roma: Mondadori, 2005.

KALFON, Pierre. **Ernesto Guevara**: Uma Lenda do Século. Lisboa: Terramar, 2004.

KEMP, Martin. **Christ to Coke**: How Image Becomes Icon. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012.

KUMM, Bjorn. Guevara is dead, long live Guevara. **Transition**, Indianápolis, IN, v. 75/76, p. 30-38, 1997.

LLOSA, Alvaro Vargas. The killing machine: Che Guevara, from communist firebrand to capitalist brand. **The independent institute**, 11 de julho de 2005. <http://www.independent.org/news/article.asp?id=1535>, acesso em 2 de agosto de 2019.

MORAES, Márcio Senne. Debray nega delação que levou Che Guevara à morte. Folha de São Paulo, 22 de Julho 22 de 2001. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2207200109.htm>. Acesso em: 2 ago. 2019.

RYAN, Henry Butterfield. **The fall of Che Guevara**: a story of soldiers, spies and diplomats. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.

SACRIFICIO: Who Betrayed Che Guevara. Dir. Erik Gandini, Tarik Saleh. Atmo Media Network Sveriges Television, 2001. DVD.

ZIFF, Trisha. **Che Guevara**: Revolutionary & Icon. Londres: V&A, 2006.

Title

The Myth of Che Guevara in Photography and Cinema.

Abstract

Che Guevara is to this day an image that is distinguished by its ubiquity. Che wearing a beret, looking to the horizon, represents the myth surrounding Guevara's figure and is one of those easily recognized images around the world. More than fifty years after Ernesto Guevara's death, Che's image surprises us with its ubiquity. Che resurfaces in T-shirts, photographs, movies, and in many other ways, including as a non official saint in La Higuera, Bolivia. Executed in October 1967, his image seems to survive and multiply in detriment of his body, which, coupled with the commercial and religious use of Che's image, leads some scholars to advocate the complete emptying of his political meaning. However, considering that myth for Barthes (1991) is a two-level semiological system in which the second depends on the first meaning for survival, I question the rhetoric of annihilation of political meaning based on the analysis of how two films – The Motorcycle Diaries (DIARIOS, 2004) and El Che: Investigating a Legend (EL CHE, 1998) - recreate Che Guevara. I also analyze the relationship between Che's myth and two photographs - Alberto Korda's and Freddy Alborta's - relating them to the films.

Keywords

Myth; Che Guevara; Biopic; Biographical documentary.

Recebido em: 10/09/2019.

Aceito em: 04/10/2019.