

# A última imagem sacra da revolução latino-americana\*

## The last sacred image of the Latin American revolution

*\*Artigo originalmente publicado em: Revista Ojos Crueles. Temas de fotografía y sociedad, núm. 3, Buenos Aires. Outubro de 2006.*

### Mariano Mestman

Doutor pelo Programa de História do Cinema da Faculdade de Filosofia e Letras - Universidade Autônoma de Madri. É pesquisador do Instituto de Investigações Gino Germani (IIGG) e do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (CONICET).

#### Tradução:

### María Sandra Arencón Beltrán

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ.

E-mail: sandratrabajo86@hotmail.com.

SUBMETIDO EM: 10/07/2014

ACEITO EM: 14/08/2014

## DOSSIÊ

### RESUMO

Das muitas fotografias que foram difundidas após a morte de Ernesto Che Guevara, Mariano Mestman fixa sua atenção nas que, segundo ele, tiveram maior difusão por diversas razões e objetivos políticos: a fotografia do rosto de Che com a boina e a estrela de cinco pontas, de Alberto Korda, e a fotografia do seu cadáver rodeado por militares e soldados bolivianos, um agente norte-americano e um jornalista, de Freddy Alborta. O autor discorre, em sintonia com Martine Joly, Umberto Eco, Susan Sontag e John Berger, sobre o tratamento da última imagem da revolução latino-americana e suas significações, tanto no cinema quanto nas artes argentinas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Che Guevara; Imagem; Significação; Política.

### ABSTRACT

Of the many photographs that were broadcast after the death of Ernesto Che Guevara, Mariano Mestman focuses his attention on those that, according to him, were more widely spread for various reasons and political goals; the picture of Che's face with the five-pointed star beret, by Alberto Korda, and the picture of his corpse surrounded by military and bolivian soldiers, an american agent and a journalist, by Freddy Alborta. In line with Martine Joly, Umberto Eco, Susan Sontag and John Berger, the author discusses about the treatment of the last image of the Latin American revolution and its meanings, both in film and in Argentine arts.

**KEYWORDS:** Che Guevara; Image; Meaning; Politics.

*“Em alguns casos estranhos, a tragédia da morte de um homem completa e exemplifica o sentido de toda sua vida”*

*(John Berger, 1967/1968)*

*“o final fortemente eloquente de Che foi como um relâmpago que iluminou do nada toda sua admirável trajetória”*

*(John William Cooke, 1967/1968)*

Entre as imagens políticas de maior circulação das últimas décadas encontram-se as de Ernesto Che Guevara. Muito tem sido dito sobre os sempre renovados significados que estas adquiriram através do tempo e os diversos lugares onde difundiram-se; no caso das fotografias, da imensa distância entre as condições políticas e culturais da época na qual foram captadas e dos períodos posteriores onde foram (são) utilizadas ou recebidas. Mesmo assim, tem sido questionado o esvaziamento do sentido da epopeia *guevarista* no consumo contemporâneo de cartazes, camisetas, copos, selos ou postais com a sua figura, muitas vezes como parte dos usos e abusos da indústria cultural<sup>1</sup>.

Ainda que sejam muitas as imagens que alcançaram grande circulação nas diversas partes do mundo, há duas que, por razões e com objetivos políticos inicialmente diferentes, ainda opostos, tiveram uma ampla difusão nos anos imediatamente posteriores à morte de Che. De um lado a conhecida fotografia de Alberto (Díaz Gutiérrez) Korda do rosto com a boina que tem a estrela de cinco pontas e o olhar fixo no horizonte e, de outro, a fotografia do seu cadáver estendido em uma maca sobre a mesa de concreto da lavanderia do hospital de Vallegrande, para onde fora transferido após sua execução em La Higuera. A mais conhecida, mas não a única, é aquela tomada pelo fotógrafo de jornal boliviano Freddy Alborta na qual o corpo está rodeado por militares e soldados do país, um agente da inteligência norte-americana e jornalistas.

Se a primeira foi utilizada por toda uma geração, como símbolo de rebeldia vinculada à Revolução, nas bandeiras e estandartes de grupos manifestantes e incorporada à memória visual das lutas políticas desde os anos sessenta, a segunda (com suas variantes) teve uma circulação temporal mais limitada, mas também muito significativa, já que, como radiofoto, alcançou os jornais do mundo no mesmo momento da queda de Che com o objetivo de mostrar; de provar que ele havia sido capturado e que estava morto. Dois documentários realizados em momentos históricos posteriores à “época de Che” (a longa década de setenta), detiveram-se à ambas imagens. Com estilos diferentes, têm entre seus méritos apresentar depoimentos dos fotógrafos que captaram cada uma delas.

Em *Una foto recorre el mundo* (1981), o cineasta Pedro Chaskel trabalha sobre a fotografia tomada por Korda durante o ato de 5 de março de 1960 em Havana, onde homenageavam-se as vítimas da sabotagem ao barco *La Coubre*. No início do documentário, Korda se lembra do momento em que captou a imagem: percorrendo, com sua câmera, os personagens da tribuna do ato, lembra-se que o rosto de Che (localizado em segundo plano) apareceu “enfiando-se” no visor da câmera, provocando-lhe uma impressão tão forte que, instintivamente, se voltou para trás, “assustado”, e apertou o obturador. Trata-se do impacto provocado por uma figura que poderia se considerar legendária.

Também quando o Freddy Alborta, em outubro de 1967, fotografou o cadáver de Che, tratava-se já de uma figura “mitológica”, segundo ele, de reconhecimento mundial.

<sup>1</sup> O fotógrafo suíço René Burri reencontrou um célebre retrato seu, de 1963, com o rosto de Che triunfante, estampado sobre almofadas nas lojas de Champs-Élysées.

Neste caso, o impacto sobre o fotógrafo se associa à situação especial na qual se encontrava, assistindo à apresentação pública do corpo à imprensa nacional e internacional em um cenário montado pelas autoridades bolivianas. É sobre esta imagem que o artista e cineasta Leandro Katz se detém em *El día que me quieras* (1997), fragmentando-a para tentar compreender seu poder.

Através da sua pesquisa para este projeto, Katz mostra que a autoria desta fotografia que circulou por anos como propriedade de uma agência informativa, que, ainda que tenha cumprido sua função de foto de jornal inserida nas leis de organização e distribuição da mídia de massa, é obra de um autor, Alborta, que recupera seu lugar e traz à luz outras fotografias tomadas em Vallegrande. A câmara de Katz reconstrói o trabalho por trás da imagem, o ritual cotidiano do fotojornalista revelando os negativos cuidadosamente guardados, mas não para vender a foto por 75 dólares à agência informativa desejosa e urgida por comunicar ao mundo as últimas notícias, mas para investigar as zonas menos conhecidas do acontecimento.

A partir da exemplar testemunha de Alborta (cujo valor acrescenta-se devido ao seu recente falecimento), o filme divaga sobre vários temas menos conhecidos das últimas horas de Che, assim como sobre outros penderes, o que remete ao registro fotográfico; questões que, por seu forte impacto, não tinham sido objeto principal da indignação até esse momento, pelo menos visualmente.<sup>2</sup> O olhar de Katz sobre as margens e os detalhes desta imagem desencadeiam as lembranças de Alborta deste singular instante de sua (da) história: os olhares cruzados dos presentes, a mão esquerda de Che suspeitamente coberta, os corpos de outros guerrilheiros espalhados pelo chão, a encenação para os jornalistas, o ponto de vista do fotógrafo, a semelhança com grandes obras de arte universal<sup>3</sup>.

Umberto Eco incluiu a fotografia do cadáver de Che entre um conjunto de “fotos exemplares que fizeram época”; imagens convertidas em mito e que condensam diversos discursos; imagens que remetem outras anteriores ou posteriores; fotos, quadros, cartazes, que transcendem seus personagens ou temas, para expressar conceitos e funcionam não como descrição de um caso, mas como raciocínio; o simbólico como produtor do real, atravessando o político-público e o privado. Um tipo de imagem que “no momento que aparece começa sua tarefa comunicativa”.

Neste caso, este momento é o instante posterior à morte de Guevara, os últimos anos da década de sessenta; uma conjuntura, sobre a qual centrar-nos-emos nestas páginas, onde a significação desta imagem seria disputada entre o ímpeto insurrecional da revolução latino-americana e as necessidades repressivas das forças de segurança continental.

## I.

Poucas horas depois da captura e do assassinato de Ernesto Guevara, entre os dias 8 e 9 de Outubro de 1967, a lavanderia do Hospital de Vallegrande converte-se em um necrotério improvisado do Terceiro Mundo. Lá chegam repórteres, no dia seguinte, para certificar uma morte; função essencial da fotografia de imprensa, com seu efeito-

<sup>2</sup> Embora sejam assuntos presentes nas biografias. Vê-se uma breve reflexão sobre algumas fotos no livro ilustrado *Che, sueño rebelde*, Buenos Aires, Planeta, 1997, p. 188-195. Com o texto de Matilde Sánchez.

<sup>3</sup> A lembrança detalhada de Alborta e o trabalho cuidadoso da edição de Katz parecem guiar o espectador à própria cena de Vallegrande: através dos escassos, mas fundamentais registros fílmicos incorporados, do efeito de “animação”; de leve movimento, obtido com a montagem de fotografias de quem rodeia o cadáver, de uma enfermeira que “vira” para os militares, do rosto do Che que “desloca-se para frente” quando Alborta se lembra da impressão que lhe causou.

verdade, seu efeito-realidade; da fotografia que, já inserida na imprensa, exercerá sua função informativa e probatória dos fatos.

Como sabemos, este é o objetivo do governo boliviano e dos agentes norte-americanos. Por isso, facilita-se o deslocamento através de avião para jornalistas, fotógrafos e algum cinegrafista. Por isso, a preparação do corpo, sua exposição com os olhos abertos, a cabeça um pouco elevada, a insistência em colocar junto a Che uma revista com uma imagem do seu rosto, para poder compará-la. Modos de autenticação pública, insuficientes para a identificação institucional que a magnitude do fato demanda, mas que permite deixar documentado frente ao mundo o final de Che e, com isso, crê-se, comunicar o fracasso da insurreição na América Latina.

Nesse pequeno recinto Alborta move-se com cuidado, procura ângulos propícios, enquadramentos apropriados para registrar um corpo que, lembra, havia-lhe provocado uma forte impressão, em especial esse olhar como de uma pessoa viva. A profunda sensação de estar fotografando um Cristo.

Podemos pensar que esta figura, um Che que remete a um Cristo, não deriva só da composição dos registros filmicos e fotográficos tomados no Vallegrande, como o logrado por Alborta; mas fundamentalmente do próprio referente: da disposição do cadáver no ambiente, do modo em que foi exposto, da preparação do corpo e do rosto, ainda que se tratassem de intervenções com outros objetivos.

Isto é, existem imagens tomadas poucas horas antes do assassinato em La Higuera onde se pode ver Che em pé, sério, entre abatido e irritado, com o cabelo e a roupa sujos e desalinhados, com parte do rosto coberto por uma sombra que esfuma a barba sobre o peito, a camisa aberta, conduzido com as mãos esposadas na frente; um retrato mais assemelhado com o de um delinquente ou bandido que com o de um preso político, com o de um revolucionário. Já na lavanderia de Vallegrande, junto ao corpo localizado na maca sobre a mesa, jazem os cadáveres de outros guerrilheiros capturados também com vida e assassinados em La Higuera, Willy e Chino, aos quais – logicamente – quase ninguém prestou atenção nesse momento. Em algumas das fotografias ou registros filmicos é possível vê-los jogados no chão, um junto ao outro, com a mesma poeira e terra nos rostos e com as vestimentas andrajosas com as quais haviam sido capturados.

O corpo de Che, pelo contrário, havia sido preparado pelos seus captores antes da exibição à imprensa. Como foi já observado, haviam lavado-o, penteado-o e inclusive feito sua barba, em conjunto com a supracitada apresentação, com os olhos abertos para sua identificação. Mas nesse mesmo movimento produzia-se um resultado não esperado. “Uma metamorfose completa”, segundo Castañeda:

[...] Che] transformou-se no Cristo de Vallegrande, refletindo nos seus límpidos olhos abertos a tranquilidade do sacrifício consentido. O exército boliviano cometeu seu único erro de campanha uma vez consumada a captura do seu máximo troféu. Transformou ao resignado e encurralado revolucionário, ao indigente da Quebrada del Yuro, vencido como manda a lei, envolvido em trapos e com a cara ensombrecida pela fúria e a derrota, na imagem “crística” da vida que segue a morte. Seus verdugos deram-lhe rosto, corpo e alma ao mito que recorrerá o mundo.

Este e outros biógrafos referiam-se à rápida difusão entre os habitantes de Vallegrande da impressão de “parecido com Jesus Cristo”, transmitida por quem enfrentou o cadáver. Trata-se do relato de uma experiência direta que repetir-se-ia a partir da circulação das imagens fotográficas e filmicas pelo mundo.

Se esta e outras imagens dos corpos de Willy e Chino assemelham-se às de vítimas de guerra, seres anônimos captados no mesmo momento dos acontecimentos, neste caso, sem um ordenamento burocrático para sua individualização, a imagem do cadáver de Che, pelo contrário, embora cumpra, por um lado, a nomeada função probatória, ao mesmo tempo assume uma importante potência evocativa.

## II.

Diversos autores retomaram, nos anos posteriores, o vínculo que John Berger havia proposto, logo que ocorreram os acontecimentos, entre a radiofoto que correu o mundo e *A Lição de Autonomia Doutor Tulp*, de Rembrandt, e o *Cristo Morto*, de Mantegna<sup>4</sup>.

Martine Joly<sup>5</sup>, por exemplo, o considerou entre outros exemplos de funcionamento da alegoria na fotografia de imprensa. Neste caso, ao pôr em jogo as obras pictóricas, as referências icônicas problematizariam a interpretação, pois se trataria de confrontações contraditórias: “Entre sacrifício e dissecação” diz Joly “vemos como a interpretação da morte do Che enriquece-se da alegoria fotográfica.”

Rocco Mangieri<sup>6</sup> propõe o cruzamento nesta imagem de três grandes temas (o corpo místico-cristão, o corpo médico-anatômico, o corpo da caça) que traduziriam três grandes significados: o corpo deitado após o martírio, o da piedade; o corpo funcional à ciência racional, o da autópsia; o corpo da presa, corpo-troféu. Ao mesmo tempo, vincula o gesto de indicação do cadáver, por parte do oficial boliviano na fotografia, a três tipos de olhares correspondentes aos temas e significados citados (o olhar da piedade e da dor, o olhar analítico e o olhar da possessão) e remete em cada caso à presença dos grandes pintores da arte ocidental.

Também Susan Sontag, ao referir-se à imagem em questão, recuperou esta involuntária semelhança com os quadros. No seu estudo geral sobre a fotografia, Sontag observou que, ainda que o significado de uma foto, o seu peso moral e emocional, dependa do contexto no qual circula, nenhuma situação particular assegura-lhe um significado estável, porque em cada novo contexto de uso – em especial no uso político – se apagam os usos dos contextos anteriores ou originais que, eventualmente, passam a ser “substituídos por outros, primeiramente, pelo discurso artístico capaz de absorver qualquer fotografia”. Nesse marco, Sontag situa a radiofoto do cadáver de Che como exemplo de imagens que remetem, “desde o início”, para outro tipo de imagens, observando que “a força da [esta] fotografia deriva em parte do que tem em comum, como composição, com estas pinturas”, assim como “o fato mesmo de que essa fotografia seja inesquecível indica seu potencial para ser despolitizada, para transformar-se em imagem atemporal”. Frente a isto, Sontag lembrava o interesse de Walter Benjamin pela função da epígrafe (“como instrumento para resgatá-la das rapinas do amaneiramento e conferir-lhe um valor de uso revolucionário”), e entendia o

<sup>4</sup> “Che Guevara Dead”, *Aperture*, Vol. 13, Núm. 4, 1968, p. 36-38.

<sup>5</sup> Martine Joly, *op.cit.*, p. 169.

<sup>6</sup> Agradeço a Gustavo Aprea por facilitar o texto e por sua gentil leitura e comentário do presente artigo.

texto de Berger justamente como uma extensa epígrafe que buscava “consolidar as associações políticas e o significado moral de uma fotografia que (...) lhe parecia demasiado satisfatória esteticamente, demasiado sugestiva iconograficamente”.

Neste sentido, convém voltar mais uma vez ao texto do escritor inglês, talvez a primeira tentativa de disputa do significado desta imagem. Porque, contra as intenções significativas do Poder, Berger sugeria que seu efeito podia ter sido diferente. Ao se perguntar pelo seu significado e estabelecer as comparações referidas, precisava as semelhanças da composição entre as obras pictóricas e a fotografia. E, no caso de Rembrandt, também semelhança “de função”. Mas junto às similitudes funcionais, gestuais, de disposição do(s) corpo(s), destacava outra na ordem do emocional entre a fotografia e a representação de Cristo em Mantegna. Considerava que as sensações por ele mesmo experimentadas ao ver a foto no jornal eram muito próximas ao que imaginava como a reação que poderia ter um crente contemporâneo para o *Cristo Morto*, e adicionava:

Quando olho a foto hoje, somente posso reconstruir meus primeiros sentimentos confusos. Guevara não era nenhum Cristo. Se vejo de novo o Mantegna em Milão vejo nele o corpo de Guevara. Mas isto é só porque em alguns casos estranhos a tragédia da morte de um homem completa e exemplifica o sentido de toda sua vida. Sou extremadamente consciente disso a respeito de Guevara, e alguns pintores também eram conscientes disso a respeito de Cristo. Tal é o grau de correspondência emocional. <sup>7</sup>

Estas observações a respeito das reações e sensações de criadores e crentes – realizadas com ajuda da imaginação histórica, como mostra o autor –, resultam interessantes porque transcendem a remissão significativa à série pictórica para um tipo de experiência diversa.

Isto é, a leitura centrada na remissão alegórica de uma segunda significação desta fotografia para as obras citadas<sup>8</sup>, fundamentalmente em relação com as semelhanças compositivas (ou também funcionais), orienta o possível desvio do sentido da imagem fotográfica fundamentalmente em direção ao discurso artístico e, em consequência, tem um alcance social limitado, dificilmente generalizável. Porque a competência cultural requerida para transitar o caminho significativo da referência alegórica observada por Joly (reconhecimento de uma vasta porção textual que põe em jogo imagens já vistas, códigos já conhecidos, iconogramas familiarizados pela intertextualidade) alcança só a uma parte reduzida da população mundial, um setor de suas capas ilustradas com acesso à cultura universal, com um capital cultural que inclui pelo menos esta zona da história da arte. Uma leitura possível, mas diversa, sobre a mesma imagem fotográfica (ou similares) realizaria outros receptores que nesta mesma conjuntura, ainda desconhecendo as pinturas citadas, poderiam compartilhar sensações ou emoções similares às referidas por Berger. Por exemplo, entre as classes populares da América Latina onde a tradição e a iconografia cristã constituíam um elemento mais do que significativo da cultura popular. Ali, a semelhança com a representação crística pode incluir mas fundamentalmente transcende o conhecimento de obras particulares e remete de modo mais geral à influência de um extenso legado iconográfico da tradição e do imaginário religioso de adoração de santos e cristos feridos ou flagelados.

<sup>7</sup> John Berger, “Che Guevara Dead”, op.cit.

<sup>8</sup> Poderia-se incluir outras como o *Cristo Yacente* ou o *Cristo no Sepulcro*, de Holbein o jovem (ver *Che, sonho rebelde*, op. cit., p. 194-195) ou *A Lição de Anatomia do Dr. Joan Deyman*, de Rembrandt, que evoca o nome de Mantegna. Também outras referidas em Mangieri, op.cit.

Além da possível semelhança da imagem do corpo de Che com rasgos físicos que remetam à “figura de Jesus”, o da história e da cultura tal e como se conhece na figura do Cristo da fé e do evangelho, na relação com seu rol de Messias, com sua missão<sup>9</sup>.

Agora, sem esquecer que estas imagens remetem a um tipo de dor padecido por divindades ou mártires cristãos, oposto à dor considerada “justa” do “merecido castigo aos infiéis”<sup>10</sup>, pode-se pensar que, em uma conjuntura histórica de expressão pública de tendências progressistas e inclusive revolucionárias na Igreja Católica, a figura do Che-Cristo reunia as condições pra integrar-se como símbolo das lutas de liberação regional. Referimo-nos à possibilidade de resignificação desta imagem fotográfica (com suas variantes difundidas na imprensa mundial), no mesmo momento das releituras da vida (e da morte) de Cristo ao final dos anos sessenta. Época caracterizada pela radicalização política (Argélia, Cuba, Vietnã, o Terceiro Mundo e o Maio francês), a qual não é alheia uma radicalização religiosa que procura articular a missão pastoral da Igreja com a prática revolucionária. Com pelo menos uma década de diálogo entre católicos e marxistas, são os anos dos padres operários e da emergência na América Latina da que pouco depois denominar-se-ia Teologia da Liberação. De 1969 é a Conferência do Episcopado latino-americano em Medellín e de 1967 é o documento dos bispos latino-americanos que faziam sua “opção pelos pobres”, assim como a morte em combate do padre guerrilheiro colombiano Camilo Torres, que, assim como Che – embora sem tomar sua dimensão –, logo se converteria também em um símbolo regional.<sup>11</sup> Na Argentina, por exemplo, este processo se cristalizou em Maio de 1968 na confluência de um conjunto de sacerdotes e laicos no Movimento de Sacerdotes para o Terceiro Mundo, e era expresso e promovido desde o final de 1966 nas páginas da revista *Cristianismo e Revolução*, dirigida pelo ex-seminarista Juan García Elorrio.

Em um momento no qual ao mesmo tempo reaparece politizada uma figura de longa tradição, a do bandoleiro social como rebelde e herói de causas populares, não é estranho encontrar em alguns povoados bolivianos, nos mesmos dias da atividade guerrilheira de Che, um pequeno cartaz do rosto de um Cristo de olhar sério e profundo, com o cabelo e a barba feitos, acompanhado por um texto que o descreve como um homem mal alimentado, associado à gente comum, operário, buscado por subversão e conspiração contra o governo estabelecido.<sup>12</sup>

Neste marco, a imagem de um Cristo jovem, rebelde/revolucionário ou inclusive guerrilheiro<sup>13</sup> alcança uma força significativa que torna possível pensar, então, as condições de leitura das imagens do cadáver de Che na América Latina.

É claro que este é apenas um possível horizonte imaginário da delimitação do desvio significativo da fotografia. Embora seja difícil estabelecer com precisão o(s) significado(s) com que se recebeu a imagem do cadáver de Che, podemos em troca indagar sobre os diversos modos em que foi re-apropriada, por exemplo, na Argen-

**9** Agradeço a Ricardo Yañez que facilitou esse texto.

**10** A esse último tem se referido o artista León Ferrari em seu questionamento ético da representação das violências bíblicas em afrescos, esculturas e quadros de grandes mestres da arte ocidental.

**11** O mesmo percebeu o diário *La Prensa* (11/10/67), que comparou ambas mortes na nota de capa assinada por Carlos Villar-Borda.

**12** Cartaz encontrado por Leandro Katz durante sua pesquisa para *El día que me quieras*.

**13** Beatriz Sarlo observa que a figura do Cristo guerrilheiro alcançou representação iconográfica na citada *Cristianismo y Revolución*, que em 1971 publicou um pequeno desenho com um fuzil ao ombro. A autora descreve: “um Cristo muito jovem, saído do filme de Pasolini (...), estilizado como um ícone ou como um desenho *art déco*, com uma comprida melena escorrida e uma barba perfeitamente simétrica, rodeada sua cabeça pelo halo da santidade, com uma expressão de pesada fixação nos olhos rasgados (uma imagem contemporânea, algo *pop*, com muito de *hippie* e de profeta rockeiro); leva ao ombro um fuzil último modelo, cujo cano perfeitamente geometrizado é o marco reto e definido da ilustração”. (*La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 166-187).

tina, como motivo de produção cultural ou de uso político nos mesmo anos.

### III.

A figura de Che, associada à Revolução Cubana, constituiu, durante a década de setenta, uma referência *iniludível* para uma gama de trabalhadores da cultura progressista ou da esquerda, e seu assassinato repercutiu imediatamente na produção dos artistas plásticos argentinos.

Trata-se de um momento de encontro da arte e da política que, desde meados da década, manifesta-se, por exemplo, contra a intervenção norte-americana no Vietnã com o conhecido episódio de censura da proposta de León Ferrari, *La civilización occidental y Cristiana*, pra o primeiro *Premio Di Tella* 1965 e, entre abril e maio do ano seguinte, com a mostra coletiva *Homenaje al Vietnam*, realizada na Galería Van Riel com a participação de mais de 200 artistas de diversas correntes estéticas e posições políticas.

Já instaurado, em junho de 1966, o regime militar da nomeada “Revolução Argentina”, desde final do ano 1967 e nos anos seguintes sucedem-se uma série de obras, ações e amostras coletivas a propósito da figura de Che que involucram as diversas tendências das artes plásticas; eventos interrompidos pela censura oficial e cujas imagens remetem ao Che vivo, ao dirigente da Revolução Cubana, ou ao “guerrilheiro heróico”.

Além de constituir o motivo principal da primeira de duas importantes amostras coletivas dedicadas a Che e realizadas na Sociedade Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), em 1967 e 1968, a imagem de Korda (ou similares ou alusivas construídas *ad hoc*) foi trabalhada com variantes em tecidos e cartazes por artistas de diferentes tendências da arte política do período, como León Ferrari, Carlos Alonso, Ricardo Carpani, Antonio Berni ou Roberto Jacoby. Diferente de outros casos, este último se permitiu recorrer à uma sutil provocação: elaborou um anti-cartaz que foi distribuído como parte do material de uma publicação com formato especial, uma revista-envelope que, em seu interior, continha folhetos, documentos, histórias sobre a situação política e cultural. Contra um fundo vermelho, foi situado no centro do terço superior do cartaz uma reprodução em branco e preto da foto de Korda, acompanhada com um simples, mas engenhoso texto com letras brancas que desafiava a pessoa que o recebia: “um guerrilheiro não morre para ser pendurado na parede”.

Além deste último uso singular (com toda sua carga antecipatória), é compreensível que fossem estas imagens de Che as mais utilizadas nas lutas sociais ou nas representações artístico-políticas destes anos. Mas também a imagem do cadáver foi incorporada, de forma alusiva ou direta, com objetivos de homenagem ou denúncia, destacando-se o trabalho de Carlos Alonso.

No final dos anos sessenta, Alonso já tinha incorporado os principais temas da realidade social e política à sua obra e tinha desenvolvido uma intensa atividade em amostras coletivas, como as organizadas pela SAAP, cuja comissão dirigente integrava. Tendo transitado os caminhos do compromisso artístico durante os anos cinquenta e sessenta, em 1967 distanciar-se-ia do Partido Comunista, do qual foi filiado por muito tempo, por conta da polêmica suscitada pelo seu olhar audaz para além do corpo dilacerado dos últimos momentos de Lino Enea Spilimbergo, falecido três anos antes e



quem havia sido, por algum período, seu mestre.

Nos anos seguintes, particularmente entre 1969 e 1971, Alonso se deteve à cena de Vallegrande, motivado, conforme lembra, pelas fotografias publicadas em uma revista portenha, talvez a sensacionalista *Así*, que destacava-se pelo lugar destinado às imagens e que, no dia 24 de outubro de 1967, publicou na capa e no seu interior três fotos do cadáver de Che em Vallegrande acompanhado em um caso por camponeses e nos outros pelas forças de segurança.<sup>14</sup>

Diferente de outros trabalhos que remetem à morte de Guevara<sup>15</sup>, não permanece na obra de Alonso a dimensão crística. Embora às vezes a figura de Che evoque ao corpo de Cristo, em geral predomina o olhar analítico vinculado à nomeação, à reinterpretação das lições de anatomia de Rembrandt<sup>16</sup>. Uma série de quadros, estudos e esboços (desenhos, aquarelas, tintas, acrílicos e colagens) dão conta desta busca; do percurso até o encontro na série de obras que Alonso também denominou como *La lección de Anatomía*.

Neste caminho há trabalhos nos quais se aborda a cena de Vallegrande em si mesma, priorizando a dimensão testemunhal, documental das imagens midiáticas do acontecimento: o corpo de Che, os militares e os camponeses, com maior ou menor distância a respeito das fotografias de imprensa, seja nos desenhos como no nomeado *Che Guevara* (1970)<sup>17</sup> ou nos tecidos mais elaborados destes anos ou de anos posteriores onde algum soldado acompanhava o cadáver (deixando registrada a responsabilidade do fato) ou onde o espaço era compartilhado pelos dois pólos da confrontação, militares e camponeses, representando estes últimos entre lamento e agitação<sup>18</sup>. Há outro trabalho nomeado *Che*<sup>19</sup>, no qual, ainda quando são alteradas a sala e a disposição dos personagens para as fotografias, as referências a Vallegrande também são muito precisas.

Em sua busca, Alonso inclusive explicita uma ideia que atravessa o conjunto destas obras que incluem o cadáver de Guevara: sua vinculação à série sobre o tema da carne<sup>20</sup>. Isto ocorre, por exemplo, no desenho *Carne Argentina* (1970), onde se dispõe no interior de uma caixa (rotulado: “carne argentina”) o corpo inerte de Che sobre a maca com a cabeça elevada e o olhar voltado para o espectador, sustentado pelo cabelo por um militar que assinala-o com o índice de presa capturada, e junto a outros dois que, com uma intenção identificatória, colocam a seu lado uma foto do seu rosto.<sup>21</sup>

Mas o trabalho mais inquietante sobre a imagem do cadáver de Che foi o alcançado com o recurso à mediação cultural de Rembrandt.

**14** Fotografias não necessariamente tomadas por Alborta. Nos dias posteriores, a maioria das revistas e diários argentinos não publicaram a foto de Alborta que comentamos no início. Isto foi feito pelo *La Razón*, que publicou esta mesma (ou similar) como radiofoto de U.P. no dia 11/6/67.

**15** Juan Carlos Castagnino, numa variante do seu *Homenaje al Che*, de 1967, e em um cartaz-homenagem de 1970 com a manchete *Octubre*, onde o escorço e o rosto de Che de frente se retratam não como um corpo jacente, mas perto da alusão ao Cristo crucificado. Pode-se ver o catálogo da amostra *Arte y política en los años sesenta*, de Alberto Giudici (Palais de Glace, 2002), p. 107-113.

**16** Em 1965 Alonso havia exposto seu *Homenaje a Rembrandt* na Nice Galería de Arte.

**17** Integrou uma exposição do pintor na Galería Giulia de Roma, em 1977. Uma versão preliminar na mostra da Galería de Arte Esmeralda de Buenos Aires, em 1971. Ambos os catálogos foram consultados na Fundação Espigas.

**18** Pode-se ver, por exemplo, os detalhes de *Lección de anatomía* núm. 2 (acrílico sobre tecido, 1970) e de *La muerte del Che* (acrílico e óleo sobre tecido, 1978), em: VVAA, *Carlos Alonso (Auto)biografía en imágenes*, op.cit., p. 98-99.

**19** Trata-se de uma água-forte e água-tinta exposta na mostra “*Carlos Alonso. Hay que comer*” (Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2004). Ali datada em 1977, no quadro aparece escrito 1971.

**20** O motivo do corpo ocupa um lugar central nos distintos períodos da obra deste artista. E, com antecedentes como as séries de *El Matadero* o *Hay que comer*, o tema da carne se desenvolverá fundamentalmente a partir de 1972.

**21** Catálogo da galería Giulia (op.cit.)

Em geral, se tratam de estudos na relação com *La lección de Anatomía del doctor Tulp*. Em alguns casos não há referência alguma aos sucessos da Bolívia (o corpo presente não é o de Che, mas de outros seres anônimos, às vezes ainda vivos, homens sob tortura ou simplesmente jacentes, uma mulher pelada numa posição sensual ou uma criança doente, desnutrida<sup>22</sup>, em outros casos – ainda que também não seja o corpo de Che – há sim personagens (soldados) ou paisagens (uma linha montanhosa no horizonte) junto a Tulp e seus discípulos que remetem ao cenário boliviano.

Entre aquelas obras nas que o corpo e o rosto são mais facilmente identificáveis como de Guevara, junto a vários dos esboços em diversas técnicas de 1969-1970 expostos nas citadas amostras de Buenos Aires (1971) e Roma (1977), há pelo menos duas grandes telas a se destacar.<sup>23</sup>

Em uma delas, o escorço pelado se apresenta na frente, sobre a maca e a mesa, aberto desde o peito até a cintura, sangrenta. Atrás da maca situam-se as silhuetas fantasmagóricas do Dr. Tulp (que levanta as pernas de Che) e de cinco de seus discípulos que, com vestimentas e em posições análogas às do quando de Rembrandt, se inclinam sobre o corpo. No centro da tela é introduzido um personagem contemporâneo, um enfermeiro com seu típico chapéu e francalete. A expressividade das silhuetas lembra as poses teatrais destacadas por Rembrandt, mas Alonso recorre a uma composição quase caricatural, com influência *pop* e cores de estilo dos quadrinhos.<sup>24</sup>

Na outra tela, a disposição do cadáver é diferente e o conjunto evoca mais aspectos da cena de Vallegrande. Neste caso, os personagens situam-se rodeando o corpo dilacerado e sangrento de Che, com as vísceras para fora na forma do quadro da *Lección de Anatomía del Dr. Tulp*. Aqui também aparece um enfermeiro de branco com chapéu, francalete e bisturi, mais escondido sob o Tulp e junto a ele um aparelho médico com tubos, conectados por uma mangueira onde circula o sangue à maca na mesa onde deita o cadáver. Entre os outros personagens identifica-se, pela vestimenta, dois dos discípulos. Mas a diferença do quadro anterior, longe de observar, cumprem as funções identificadoras exercidas pelas forças de segurança bolivianas: um sobre o rosto de Che, uma imagem anterior do seu rosto (aludindo à foto aparecida em uma revista), outro sustendo, junto a mão de Che, um papel onde registra as impressões digitais. Também Tulp cumpre este tipo de função, porque, diferente do quadro de Rembrandt, onde com a mão direita sustentava a pinça com a que extraía as vísceras, aqui a pinça é sustentada com a mão esquerda que eleva-se em um gesto bombástico sobre seu próprio chapéu e com o dedo indicador da direita parece assinalar as feridas como o coronel boliviano na foto da imprensa. Além disso, neste quadro, Alonso incorpora a representação de outros personagens presentes em Vallegrande: os militares, situados no fundo, e, junto ao Dr. Tulp, um fotógrafo desempenhando seu trabalho.

Neste fascinante diálogo entre o Rembrandt e as imagens de circulação midiática, Alonso alude à última enquadrando a composição em um tipo de tela televisiva da qual sobressaem parte da maca e da mesa, os pés de Che e o avental branco do enfermeiro, à frente, e parte do chapéu de um dos discípulos, assim como o sapato do fotógrafo pelos dois lados. Antonio Berni também remete à transmissão da cena de Valle-

<sup>22</sup> Entre os quadros, por exemplo, dois dos que levavam o título *Lección de Anatomía*, datados de 1970, foram expostos na supra-citada amostra *Carlos Alonso. Hay que comer*. Ver também os catálogos referidos.

<sup>23</sup> Ambas de 1970. Reproduzidas em: VVAA, *Carlos Alonso. (Auto)biografía en imágenes*, op.cit., p. 96 e 97. Cfr. no livro de texto de María Teresa Constantin, "Un espacio para el dolor"; ps. 91-94.

<sup>24</sup> E insere o diálogo: "De qué murió?", pergunta um discípulo. "VERMOORD DOOR CIA", responde Tulp.

grande pela televisão em um quadro-colagem realizado nestes anos. Nele, o corpo de Che (acompanhado, atrás, no chão por os de outros guerrilheiros abatidos) situa-se no centro da composição, na mesma tela de um televisor destacado com chamativos contornos em violeta e laranja e rodeado pelos rostos cadavéricos e monstruosos, de frente ou de perfil, de militares armados e homens de poder.<sup>25</sup>

Como não poderia ter sido de outro modo, um dos primeiros quadros de *La lección de anatomía*, apresentado em 1969 na exposição "Panorama da Pintura Argentina II" organizada pela Fundação Lorenzutti, foi censurado por intervenção da Sub-secretaria de Cultura da Nação.

De 1969 também é a participação ativa de Alonso nas obras e mostras coletivas, como o mural *Hambre, basta*, ou as exposições *Villa Quinteros también es América* e *Malvenido Rockefeller*. Intervenções de artistas sobre temas de atualidade política em uma conjuntura onde a articulação de ambas as esferas está na ordem do dia. Mas, no caso da série *La lección de Anatomía*, trata-se de algo mais; uma aposta na qual a dimensão plástica da confluência entre arte e política ocupa um lugar destacado. Incorporação da atualidade política como tema no diálogo do pintor com a História da arte (do mesmo modo que faz com a introdução de elementos que remetem ao Holocausto e ao Vietnã na ilustração do Inferno da *Divina Comédia*) ou apoio na solidez de um clássico (em seu tema, assim como na força compositiva e na disposição dramática, narrativa do *retrato de conjunto* rembrandtiano) como mediação cultural que facilita o distanciamento necessário para "resolver" a representação da morte de Che em imagem que condensava um momento fundamental das tensões da América Latina, a série de Alonso é o trabalho mais sistemático e importante realizado nas artes plásticas sobre esta imagem impactante.

#### IV.

É difícil estabelecer o alcance da circulação social destas obras naquele momento; sua repercussão associa-se à censura padecida ao mesmo tempo que é limitada por ela. Conhecemos a ampla circulação clandestina nos anos imediatamente posteriores à morte de Che em uma obra fundamental do cinema político que incorporou em um lugar decisivo as imagens captadas em Vallegrande: *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Pino Solanas e Octavio Getino.

O filme, com uma duração total de mais de quatro horas, organiza-se em três partes com tratamento formal, temática e até objetivos diferenciados para cada uma. O título provém de uma frase do herói nacional cubano José Martí, extraída da mensagem de Guevara à Tricontinental: "É hora dos fornos e não há de se ver mais do que a luz".

As imagens do cadáver de Che e de seu rosto, neste caso, imagens televisivas "recuperadas" para o cinema político, situam-se no final da primeira parte do filme e têm um papel importante, pois apresentam a opção de seguir com a miséria e a dependência da América Latina. A última cena desta parte se inicia com uma cobertura, com a câmera na mão dos assistentes, ao enterro de um camponês pobre do Norte argentino. Seguidamente, com a tela em preto, a voz-over – cumprindo a função de dominante textual ao modo de documentário expositivo – interpela o espectador e pergunta "qual é a única opção para o latino americano?". A câmera percorre o cadáver

<sup>25</sup> Têmpera sobre papel e colagem reproduzida em Giudici, op.cit., p. 92. Embora menos conhecidos, Berni também realizou outros trabalhos sobre a morte do Che, a maior parte em papel.

de Che encostado sobre a maca, dos pés à cabeça, para deter-se e introduzir uma montagem de algumas tomadas do rosto. Em seguida, é introduzido um plano geral da metade do quarto (e inclui a parte superior do corpo, o torso pelado e a cabeça), onde se observa os soldados nos cantos da sala como que em custódia, e o centro da imagem é ocupado pelo povoado, camponeses que circulam ao redor do corpo. A seguinte tomada parte dos corpos sem vida de Willy e Chino, deitados no chão, para se elevar até o cadáver de Che situado sobre a maca de cimento e detém-se, congela-se em um plano geral onde se destaca a presença de um fotógrafo (que não é Alborta) parado no meio da mesa onde deita o corpo, como se estivesse sobre ele mesmo, com intenção de fotografá-lo. A voz-over responde à pergunta inicial sobre a opção do latino americano: “Escolher com sua rebelião sua própria vida, sua própria morte. Quando se inscreve na luta pela libertação, a morte deixa de ser a instância final. Converte-se em um ato liberador, uma conquista. O homem que escolhe sua morte está escolhendo também uma vida [...]”. Finalmente, é introduzida uma imagem fixa do rosto de Che morto, de frente, em primeiríssimo plano, que permanece durante vários minutos como se estivesse olhando à câmera enquanto na trilha sonora a última frase (“na sua rebelião, o latino-americano recupera sua existência”) cede lugar a um ritmo percussivo insistente que acompanha esse rosto, interpelando o espectador.

Para os realizadores do filme – intelectuais que tinham passado pela esquerda argentina e tinham se afastado dela em um processo de adesão, no momento da realização do filme, aos postulados do peronismo revolucionário – este fragmento, com as imagens de Che, funcionava na articulação entre a primeira parte, de denúncia da dependência da América Latina, e a segunda, a crônica da história do que consideravam o movimento de libertação na Argentina, o peronismo, e especialmente a experiência da denominada resistência.

Em uma carta enviada no final de 1969 de Solanas a Alfredo Guevara, diretor, neste momento, do Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográfica (ICAIC), pode-se ler uma explicação do sentido que se busca transmitir com este final, a propósito de algumas observações para a exibição do filme em Cuba e onde o cineasta argentino parece responder uma proposta prévia do dirigente do cinema cubano de apagar o fragmento com as imagens do cadáver do Che.<sup>26</sup>

Afirma-se que era impossível apagar toda a sequência, pois o que estava lá exposto era fundamental: “o tema da opção, do resgate para si do latino-americano e sua possibilidade de escolher uma vida e uma morte próprias”. Mesmo assim servia como “*shock* provocador” nos países onde estas imagens haviam tido uma ampla difusão com os objetivos probatórios já comentados. Em particular, a parte do fotógrafo em cima do cadáver seria a que mais golpearia e transmitiria “a desumanização total do inimigo ante a humanização total de Che que conclui nos olhando com uma expressão viva à câmera, ainda que morto. Uma expressão que sintetiza em seu rosto aquilo de ‘EM QUALQUER LUGAR QUE NOS SUPREENDA A MORTE, BEM-VINDA SEJA... ETC’”. Desse modo, a sequência teria uma “importância fundamental”, porque “longe de oprimir ou deprimir, LIBERA, PROVOCA, MOBILIZA, ACUSA A PASSIVIDADE (...)”.

Estas ideias de provocação e acusação da passividade do espectador são solidárias às contemporâneas tendências culturais experimentais argentinas e internacionais, com

<sup>26</sup> A carta (cuja cópia mecanográfica encontra-se no Arquivo da Cinemateca de Cuba) está datada de 3/11/69. As frases entre aspas, as maiúsculas e os sublinhados que seguem, correspondem à cópia da qual falamos.

debates em torno da forma cinematográfica e com apelos - manifestos como o contido na frase de Frantz Fanon “todo espectador é um covarde ou um traidor”<sup>27</sup>. Mas fundamentalmente, como se percebe no texto da voz-over que acompanha este fragmento ou se lê na carta do diretor, o significado atribuído a este final se construiu sobre um imaginário, um discurso da época, que facilita a comunicação entre a heróica guerrilheira e o martírio cristão.<sup>28</sup> Neste sentido, e considerando as condições assinaladas no ponto II, pode-se pensar que a figura do *Che-Cristo* resultava pertinente para a convocatória à ação revolucionária dos espectadores latino-americanos (potenciais e reais) do cinema político<sup>29</sup>. Por isso, apesar de no final da carta se sugerir a possibilidade de excluir a imagem do fotógrafo sobre o corpo para a projeção do filme em Cuba, insiste-se na impossibilidade de apagar a sequência toda porque “é o único final para onde conflui o filme”.

Encontramo-nos assim com uma dimensão emotiva e passional colocada em jogo, a partir da qual o filme participa na disputa do sentido desta imagem, do fato mesmo da morte de Che. Diferente de outro tipo de uso ou referência artístico-política aos registros (fílmicos ou fotográficos) da exibição do cadáver, no caso deste filme optou-se por excluir imagens que pudessem fortalecer um significado de “derrota para essa batalha e vitória para os gorilas” (segundo disse a carta), como as dos militares bolivianos junto ao corpo. Ao invés disso, privilegiou-se a imagem dos camponeses circulando em torno de Che, entre a curiosidade e a veneração. Mesmo com uma configuração espacial diversa, também há camponeses junto ao corpo de Cristo na pintura de Mantegna com a qual Berger estabelecia a citada semelhança não só na composição, mas também no emocional.

No final dos anos sessenta, no marco já assinalado, a utilização destas imagens no filme não convida à veneração da figura de Che em si mesma, senão como exemplo a seguir, apesar de sua morte, em uma conjuntura de ascensão das lutas populares na Argentina e na região.

Por suposto, se trata de uma opção visual entre outras possíveis. Se o objetivo dos cineastas argentinos ao botar esse final não foi outro além do de convocar à insurreição regional e, nesse sentido, compartilhar o horizonte geral representado pela Revolução Cubana, aos cineastas caribenhos interessava promover outro tipo de imagem de Che, considerando que, não apenas as do fotógrafo sobre o corpo, mas em geral as do cadáver, constituiriam uma espécie de símbolo de derrota. Embora não fosse só por isso.

O documentarista Santiago Alvarez<sup>30</sup> lembrava a “enorme discussão” que houve entre os dirigentes do cinema cubano a propósito do filme argentino, pois, em geral, não concordavam com a forma com a qual tinha sido colocado o cadáver de Che: “Eram ideias de que teriam que ver o Che morto e a forma em que o apresentaram no final da primeira parte do filme: esse rosto do Che morto, com os olhos abertos, como com

<sup>27</sup> Utilizada no filme e incluída em um cartaz que normalmente colocava-se durante as projeções.

<sup>28</sup> Sarlo (op.cit.) se refere à “ética sacrificial” do revolucionário definida pelo próprio Che, e considera a imagem do cadáver como uma imagem de Cristo, “uma síntese de beleza imóvel e determinação fatal”, diz. “Em um cristianismo dos pobres, um cristianismo da cólera e da violência – contínua –, a imagem do revolucionário morto participava do sagrado, porque sua morte resultou de uma busca consciente e aceita do sacrifício”.

<sup>29</sup> Embora não se trate de que estas tendências referidas fossem assumidas de modo consciente e explícito por Solanas e Getino; sem dúvida formavam parte de um “clima de época” e devem ser consideradas entre as condições produtivas do discurso fílmico.

<sup>30</sup> Realizou *Hasta la victoria siempre* para ser exibido no dia 18/10/67 na tela gigante na Praça da Revolução, quando ocorreu o anúncio oficial da morte do Che em Cuba.

olhar voltado para a câmera. Naquele momento isto me parecia muito violento". Alvarez, cujo trabalho implicou o registro dos principais lugares em conflito no período, sobretudo o Vietnã, rememora discussões daqueles anos a respeito das imagens dos cadáveres dos mártires ou heróis, sobre as quais havia, segundo ele, "duas posições". Ele sustenta que os vietnamitas, por exemplo, recusavam essas imagens, e que, na discussão em Cuba sobre a imagem de Che, ele mesmo utilizava como argumento aquilo que os vietnamitas argumentavam ao polemizar com ele: "Quando estivemos no Vietnã com o noticiário (ICAIC), eles perguntavam por que tínhamos que mostrar os cadáveres dos corpos dos feridos, que isso não era necessário (...). Ainda que não fosse o mesmo (...). Mas os vietnamitas resistiam que fosse filmado um só cadáver. E nós tratávamos de convencê-los de que isso os ajudava nos foros onde se discutia a questão do Vietnã (...). Claro que depois, embora fossem situações diferentes, com nossa posição no que diz respeito às imagens de Che, parecia que estávamos dando a razão aos vietnamitas."<sup>31</sup>

Também outros cineastas cubanos, protagonistas diretos ou indiretos destes debates, consideram que, frente às imagens do cadáver de Che, a sensação de derrota podia se misturar (se confundir) com uma sensação de agressividade ou violência que, longe de mobilizar, terminaria ferindo o espectador. A respeito disso, o realizador Octavio Cortázar lembra: "Essas imagens do fotógrafo que, de modo totalmente irreverente, está acima de Che tirando fotos, e depois essa terrível imagem de Che com os olhos abertos, são imagens que verdadeiramente poderiam ferir a sensibilidade do povo. Eram imagens demasiado violentas para serem usadas em outros países onde Che não tinha a conotação que tinha pra nós (...). Para nós Che era, antes de tudo, o triunfo revolucionário, Che era um homem lindo, profundamente querido e respeitado pelo povo. Então essa imagem era uma imagem violenta; e é importante compreender que para nós era importante ter outra lembrança."<sup>32</sup>

Para pensar neste tipo de sentimento é importante ter em mente que era outro tipo de imagem com que contavam os caribenhos. Entre imagens fixas, algumas muito difundidas internacionalmente, como as já comentadas fotografias de René Burri e Alberto Korda, entre muitas outras. Mesmo assim, o cinema cubano tinha acumulado outra série de imagens em movimento durante a década de sessenta. Conforme assinalava o realizador José Massip, no início de 1968 na revista *Cine Cubano* (num. 47), nos arquivos do ICAIC e do ICR (Instituto Cubano de Radiodifusão), existiam três grandes grupos de materiais cinematográficos sobre Che: sobre seus discursos, sobre suas viagens e sobre sua vida em Cuba. E esse foi o tipo de material utilizado nos anos após sua morte, com diferentes tipos de tratamentos.

Desta forma, é compreensível que o final da primeira parte de *La hora de los Hornos* resultasse conflitivo para os cineastas e os dirigentes cubanos no duplo sentido da derrota e da agressão, assinalado mais acima<sup>33</sup>. E podiam recusá-lo pois contavam com um depósito de imagens que permitia-lhes mostrar um Che vital, que desde a afirmação de seus princípios trabalhava e falava por e para a Revolução: o "dirigente" e "construtor". Este Che, ou o "guerrilheiro heróico" da foto de Korda com toda sua força simbólica, resultava propício a promover a continuidade da Revolução, ainda a despeito de sua própria morte.

<sup>31</sup> Entrevista do autor com S. Alvarez, La Habana, 1996.

<sup>32</sup> Entrevista do autor com O. Cortázar, La Habana, 1996.

<sup>33</sup> "Não deveria-se subestimar o aspecto simplesmente 'desagradável', agressivo no sentido mais cotidiano, 'doloroso', 'deprimente' da imagem de Che morto para muitos cubanos para os quais havia existido uma experiência mais ou menos compartilhada".

Se na Argentina também esta última imagem foi utilizada de modo recorrente e teve lugar destacado nas zonas de produção cultural, de jeito nenhum opacou a forte presença da imagem do cadáver de Che nas importantes obras plásticas ou no cinema, como as analisadas.

## V.

Naqueles anos, algumas vozes referiram-se ao risco político de delegar a heróis individuais processos de transformação necessariamente coletivos. A propósito do seu conto *Um oscuro día de justicia*, que havia terminado de escrever um mês depois da morte de Guevara, o escritor e jornalista Rodolfo Walsh<sup>34</sup> recuperava as referências do texto à aprendizagem final do “povo” a respeito de se encontrar sozinho e da consequente necessidade de brigar por si mesmo contras as expectativas de salvação depositadas em “heróis externos”. E considerava que se tratava de uma posição aplicável à situação argentina, seja ao peronismo ou às expectativas acordadas por figuras como Che, como se expressava – lembra – no lamento depois de sua morte e na suposição de que, se estivesse vivo, todos se comprometeriam com sua causa. “Conceito totalmente místico [afirma Walsh], isto é, o mito, a pessoa, o herói fazendo a revolução em vez de ser o conjunto do povo cuja melhor expressão é sem dúvida o herói, neste caso o Che Guevara, mas (...) nenhum tipo isolado por grande que seja pode absolutamente fazer nada”. Ante isto, a proposta de busca de um “herói coletivo”, o povo, que de algum modo Walsh delineava nos anos anteriores desde as páginas do *Semanario CGT*, órgão oficial da central operária opositora à ditadura do general Onganía.

O mito, o sagrado, o heroísmo, o sacrifício, o povo. Os fios de uma meada pela qual circula a figura de Che; a imagem de seu cadáver que resiste ao significado de derrota onde o Poder a quis instalar para iluminar, em troca, a *práxis* transformadora, talvez ao estilo do mito *soreliano*.

Há uns apontamentos sobre Che, escritos logo depois dos acontecimentos de La Higuera, que John William Cooke<sup>35</sup> deixou inconclusos quando morreu um ano depois, em setembro de 1968. A morte de Che surpreende este dirigente e ideólogo fundamental do peronismo revolucionário em Londres, para onde havia se dirigido depois de presidir a delegação argentina na Conferencia das OLAS, em Havana.<sup>36</sup>

Nas páginas, Cooke preocupa-se em mostrar Che como um homem comum que negava o heroísmo como “prerrogativa aristocrática” em uma conceição democrática do mesmo, vinculada à ação coletiva. E, contra todo tipo de canonização, Cooke tenta inserir seu legado nas lutas pendentes. “É nossa tarefa [disse] que a admiração e o respeito dos setores populares se convertam em conhecimento e identificação e não se esterilize em alguma forma de cristalização legendária ou histórica que tire o Che de sua verdade presente para lhe outorgar uma imortalidade de museu de cera”.

Deste modo, recusava as interpretações que situam Che como “uma espécie de aluci-

<sup>34</sup> Reportagem de Ricardo Piglia (março, 1970), publicada em: *Um oscuro día de justicia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. Em sua busca por uma literatura testemunhal, ao final de 1968, Walsh considerava o filme de Solanas e Getino como um caminho possível (R. Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Bs.As., Seix Barral, 1996; p. 92, 94 y 95).

<sup>35</sup> Publicados pela companheira Alicia Egurem, reeditados em: *La escena contemporánea*, Buenos Aires, núm. 3, 1999.

<sup>36</sup> Cooke tinha desenvolvido uma estreita relação com a Revolução Cubana e um vínculo político e de amizade com o Che, a quem viu por última vez em Cuba em 1965.

nado pela morte”; um tipo de olhar, disse, que falsifica os acontecimentos e apaga o perfil histórico de Guevara, porque, se a morte constituía uma presença próxima pela sua própria experiência guerrilheira, um revolucionário – Che, Cooke mesmo- não procura a morte, mas o triunfo, a vitória.

Ainda que pense que as consequências imediatas da queda de Che sejam “bem graves” para os agrupamentos revolucionários, Cooke identifica um fato novo em seu estudo: a relação das classes populares argentinas com o “compatriota assassinado”. Partindo do impacto emocional produzido depois dos acontecimentos em La Higuera, considera que pode ser integrada à figura de Che alguns elementos da cultura popular (“o culto à coragem, o desprezo pela lei como algo alheio, imposta aos humildes ‘desde cima’, a identificação com os rebeldes...”) na linha de “esses heróis de tradição plebéia (que) persistem na memória das gerações”. Então, recupera-se a atitude de “gente comum” que recorre para explicar os “modelos que formam parte da sua bagagem conceitual”, invocando “a noção de santidade aplicada ao laico” ou a definição de Che dada pelo padre Benítez como “um herói cristão”. Neste sentido, Cooke considera que “o final atroz e contundente de Che foi como um relâmpago que iluminou o golpe de toda sua admirável trajetória, perfilando a imagem ainda mais difusa com os rasgos próprios do santo ou do herói e estabelecendo o vínculo afetivo que liga um e outro arquétipo com a multidão, que vê neles seus semelhantes (...)” Porque, para Cooke, a intuição popular captou a densidade histórica dos acontecimentos.

Além destas e outras observações que foram escritas, nestes apontamentos lê-se itens que Cooke não conseguiu desenvolver. Como já foi observado, mostram o interesse por tratar “os temas paradoxais do destino e da ação: o abstrato do mito heróico e a práxis que o desenvolve, em um jogo de sensibilidade e morte”. Na lista de temas há um nomeado “cadáver”<sup>37</sup>. Embora sejam muito poucas as referências ao mesmo<sup>38</sup>, é provável de ter podido culminar seu escrito também se Cooke tivesse espreado sobre o funcionamento significativo dessa última imagem sacra da revolução latino-americana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTAÑEDA, Jorge. **Muero porque no muero**. Cinémas d’Amérique latine, núm. 6, Toulouse, 1998.

CHASKEL, Pedro. **Rostros del Che**. In: Cinémas d’Amérique Latine, Toulouse, núm. 6, 1998.

ECO, Umberto. **La guerre du faux**. Paris, Grasset, 1986.

GONZÁLEZ, Horacio. **Fotocopias anilladas**. La nación subrepticia, Buenos Aires, El Astillero Ed., 1996.

GUERRIN, Michel. **Profession Photoreporter**. Paris: Gallimard, 1988.

JOLY, Martine. **La imagen fija**. Buenos Aires, La Marca, 2003.

<sup>37</sup> A pontuação da presença deste “vocabulo impetuoso” no plano da obra, assim como a expressão que usamos como título do nosso artigo, corresponde a González (op.cit).

<sup>38</sup> Refere-se, por exemplo, ao desaparecimento do corpo, “estúpido fetichismo gorila”, que compara o ocorrido com o cadáver de Eva Perón.



MALONE, Peter. **Jesus on Our Screens**. In: John R. May (editor), *New image of religious film*, Kansas City, Sheed and Ward, 1997.

MANGIERI, Rocco. **El cuerpo del Che: el gesto que muestra, el dedo que apunta**. Cuadernos de Investigación y Documentación, núm. 1, Mérida, Universidad de los Andes, 1998.

MESTMAN, Mariano. **Semanario CGT**. Rodolfo Walsh: periodismo y clase obrera. Causas y Azares, Buenos Aires, núm. 6, 1997.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. Barcelona, Edhasa, 1996.