



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

CHRISTIANE SILVEIRA BATISTA

O HERÓI (RE)CRIADO POR *DIÁRIOS DE MOTOCICLETA*

Dourados (MS)
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

CHRISTIANE SILVEIRA BATISTA

O HERÓI (RE)CRIADO POR *DIÁRIOS DE MOTOCICLETA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, área de concentração “Literatura e práticas culturais” e linha de pesquisa “Literatura, cultura e fronteiras do saber”, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira.

Dourados (MS)
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

CHRISTIANE SILVEIRA BATISTA

O HERÓI (RE)CRIADO POR *DIÁRIOS DE MOTOCICLETA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, área de concentração “Literatura e práticas culturais” e linha de pesquisa “Literatura, cultura e fronteiras do saber”, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira.

BANCA DE DEFESA

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira (UFGD) – Presidente/Orientador

Profa. Dra. Leoné Astride Barzotto (UFGD) – Membro Titular

Profa. Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira (UFMT) – Membro Titular

Dourados (MS)

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

B333h Batista, Christiane Silveira

O herói (re)criado por Diários de Motocicleta / Christiane Silveira Batista --
Dourados: UFGD, 2018.

103f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Paulo Custódio de Oliveira

Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Comunicação, Artes e
Letras, Universidade Federal da Grande Dourados.

Inclui bibliografia

1. Estudos Interartes. 2. Adaptação. 3. Herói. 4. Diários de Motocicleta. 5.
Che Guevara. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

Dedico este trabalho àquele que é a minha âncora: meu Luquinhas.

AGRADECIMENTOS

Agradecer. Esse é o verbo que predomina ao finalizar esse trabalho. Obviamente, há outros verbos, substantivos e adjetivos que poderiam figurar aqui, mas esse, em especial, define bem essa trajetória como mestranda. Sendo assim, sem mais delongas, começo agradecendo pelo dom da vida. Estar aqui, ainda que de passagem (como todos nós estamos), tem permitido que eu vivencie acontecimentos que eu jamais poderia prever e que me motivam a despertar todos os dias e a seguir em frente. Sou quem sou devido a essa jornada, que teve muitos percalços, mas também, muita felicidade. Sou grata por tudo que vivi até chegar a esse dia em que dou mais um passo em minha carreira acadêmica e profissional.

Em segundo lugar, agradeço por ser a mãe do Lucas, esse ser iluminado que mesmo sem entender ainda do que se trata um mestrado e sempre me perguntar por que eu tenho que estudar tanto é a razão pela qual algum dia cogitei me mudar para Dourados, estar na UFGD e fazer um mestrado. Um dia ele entenderá que tudo foi por ele. Por nós.

Em seguida, agradeço a minha família que sempre está comigo, de uma maneira ou de outra. Em especial, cito as mulheres da família Silveira, que são fortes e guerreiras. A maioria atua na educação e sabe da alegria e da dor de estar nesse meio. São elas: minha mãe Maristela, a quem devo simplesmente tudo, minhas irmãs Bianca e Priscilla, por compartilharem comigo alegrias e tristezas, minha avó Dalila, por me fazer sentir tão amada, e minha tia Márcia, educadora exemplar e companheira para tantos momentos. Sem elas eu não estaria onde estou. Ainda em relação a essa família, minha gratidão aos meus tios Marcos e João Paulo, por mostrarem que é possível alcançar nossos objetivos por meio da educação, e ao meu primo Marco Aurélio, que é um irmão para mim. Saindo da família Silveira, mas continuando no âmbito familiar, agradeço ao meu pai Heber Amorim, por ser o que se espera de um pai de verdade: amoroso, atencioso e um apoiador incondicional; e a minha avó Martina Rodrigues, uma criatura inexplicável com o coração maior que ela.

Outrossim, serei eternamente grata à oportunidade que tive de ser orientada do Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira. Conhecê-lo foi um desses encontros maravilhosos que a vida nos dá. Uns podem chamar de destino, outros de sorte. Qualquer que seja a nomenclatura é o orientador que eu gostaria de ter. E tive. Poder (con)viver com ele é motivo de muita satisfação. Esses dois anos foram de trabalho intenso, mas também de muitas alegrias. Ele

confiou em mim e me deixou à vontade para ser quem eu sou. É um mestre, um orientador, um amigo. Minha vida em Dourados e no mestrado não seria a mesma sem ele.

Posto isso, são muitos os amigos que fazem parte da minha vida pessoal e que dividem comigo tantos momentos: uns bons, outros nem tanto. Essas pessoas são muito importantes para mim. Porém, não citarei muitos deles e só mencionarei de forma detalhada alguns nomes, pois foram essenciais para essa investigação, seja de maneira física ou à distância, indicando leituras, apresentando sugestões, aportando ideias. São eles:

O Grupo de Estudo InterArtes/UFGD, que é uma família e me acolheu tão bem desde o princípio. Ressalto o nome das interartísticas Adrieli Svinar, Evelin Gomes e Mirella Rodrigues, que se tornaram amigas imprescindíveis com as quais compartilho a vida acadêmica e pessoal. Com a presença dessas meninas a caminhada se fez mais leve. Quero registrar ainda um agradecimento especial à Evelin Gomes, revisora deste texto.

A PROGRAD/UFGD, nas pessoas de Elessandra Farias, José Júnior, Paula Peixoto, Vanessa dos Santos e Wagner Vicentin, com quem divido os dias de trabalho e souberam de cada passo dado, das aprovações, das noites mal dormidas, dos artigos publicados. Eles sempre me apoiaram e foram compreensivos nos dias em que precisei. Foram as primeiras pessoas que eu conheci em Dourados e os primeiros a me incentivarem a fazer o mestrado.

A Profa. Dra. Leoné Astride Barzotto, a Profa. Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira e o Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas, pelas valiosas contribuições aportadas a essa pesquisa na etapa da qualificação.

Os colegas da turma do mestrado: Letícia Gonçalves, Steffany Gomes, Johnny Lima, Claudimar Paes, Joseandre Almino e Lúcia Guilherme pelas leituras, apresentações e discussões partilhadas durante as disciplinas cursadas para a obtenção dos créditos. Foi a fase mais dinâmica e animada, pois estávamos todas as semanas juntos, conversando sobre nossos projetos. A fase posterior, a da escrita, foi bem mais individual e solitária.

Por fim, termino agradecendo a dois grandes amigos e pesquisadores: Flávio Rocha, que desde a graduação está comigo e me acompanhou nesse propósito a partir da etapa da elaboração do anteprojeto, auxiliando-me e acreditando em mim; e Washington Nozu, por ser (um) presente diariamente, conversar sempre sobre a minha pesquisa e por ter me apresentado a citação transcrita no início dessa dissertação, tão significativa para mim e para esse texto.

A todos os nomes, citados ou não aqui, meus mais sinceros agradecimentos. Essa dissertação é fruto de tudo o que foi lido, ouvido, escrito e discutido com essas pessoas. Há muito de mim nesse texto, mas também há um pouco de cada um.

Muitos dirão que sou aventureiro, e sou mesmo, só que de um tipo diferente, daqueles que entregam a própria pele para demonstrar suas verdades.

Ernesto Che Guevara

BATISTA, Christiane Silveira. **O herói (re)criado por *Diários de Motocicleta***. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração Literatura e Práticas Culturais) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2018.

RESUMO: O presente trabalho apresenta uma proposta de diálogo entre o livro escrito em língua espanhola *Diarios de Motocicleta* (2004) e a produção cinematográfica *Diários de Motocicleta* (2004). Em ambas as obras, a personagem protagonista é Ernesto Che Guevara, um jovem que decide sair de Buenos Aires para conhecer uma parte da América do Sul, sua população e sua cultura. Pelo caminho, ademais de belas paisagens, confronta-se com a miséria e as dificuldades que pressupõem ser um habitante da América Latina. Durante aproximadamente nove meses, ele relata suas experiências em um diário que posteriormente é narrativizado e publicado. Esse texto, denominado inicialmente *Notas de Viaje* (1993), inspira a adaptação fílmica, que por sua vez contribui para a republicação do diário impresso, em um entrelaçamento entre literatura e cinema (AVELLAR, 2007), típico da indústria cultural (ADORNO e HORKHEIMER, 2002) e da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1985). Essa correspondência entre os materiais é verificada a partir dos teóricos Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013) que concebem as adaptações como obras relacionadas, mas independentes, por conterem um processo de (re)interpretação por parte do adaptador. A pesquisa é realizada qualitativamente, utilizando-se de uma abordagem descritiva-explicativa. Dessa maneira, o diário impresso é analisado com vistas a identificar os elementos textuais, paratextuais e contextuais que se integram na composição de um autor-narrador heroico. Alguns dos teóricos utilizados para fundamentar esse estudo são Michel Foucault (2004), Maurice Blanchot (2005) e Leonor Arfuch (2010), conceituando os elementos narrativos, com ênfase para a escrita de si e a autorrepresentação de seu autor; José Martí (2005), Ángel Rama (2008), Néstor García Canclini (1991) e Eduardo Coutinho (2009) definem o termo América Latina, representando os itens contextuais em que a narrativa foi produzida e publicada; Gérard Genette (2009) respalda a análise dos paratextos como fatores relevantes e que interferem na interpretação do diário propriamente dito; Northrop Frye (2014), Flávio Kothe (1987) e Martim César Feijó (1984) apresentam as tipologias do herói, para que se verifique sob qual delas a personagem de Ernesto Che Guevara é heroificada. Já em relação à adaptação cinematográfica, os estudos de Joseph Campbell (1990), Marcel Martin (2005), Ismail Xavier (1997), Antonio Costa (2003), Jacques Aumont (1993), João Batista de Brito (1995), Jacques Aumont e Michel Marie (2003) e Marcos Strecker (2010) aportam teoricamente a investigação sobre o cinema e suas técnicas audiovisuais – como o plano, a iluminação e os movimentos de câmera –, o gênero *road movie*, adotado pelo diretor Walter Salles, e a trajetória do herói no filme para que se reflita sobre o processo de (re)criação de um herói por meio de imagens em movimento.

Palavras-chave: Estudos Interartes. Adaptação. Herói. Diários de Motocicleta. Che Guevara.

BATISTA, Christiane Silveira. **O herói (re)criado por *Diários de Motocicleta***. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração Literatura e Práticas Culturais) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2018.

RESUMEN: El presente trabajo presenta una propuesta de diálogo entre el libro escrito en lengua española *Diarios de Motocicleta* (2004) y la producción cinematográfica *Diários de Motocicleta* (2004). En ambas obras, el personaje protagonista es Ernesto Che Guevara, un joven que decide salir de Buenos Aires para conocer una parte de América del Sur, su población y su cultura. Por el camino, además de bellos paisajes, se enfrenta a la miseria y las dificultades que presuponen ser un habitante de América Latina. Durante aproximadamente nueve meses, él relata sus experiencias en un diario que posteriormente se convierte en una narración y es publicado. Ese texto, denominado inicialmente *Notas de Viaje* (1993), inspira la adaptación fílmica, que a su vez contribuye a la republicación del diario impreso, en un entrelazado entre literatura y cine (AVELLAR, 2007), típico de la industria cultural (ADORNO y HORKHEIMER, 2002) y de la reproductibilidad técnica (BENJAMIN, 1985). Esta correspondencia entre los materiales se verifica a partir de los teóricos Robert Stam (2006) y Linda Hutcheon (2013) que establecen las adaptaciones como obras relacionadas, pero independientes, por contener un proceso de (re)interpretación por parte del adaptador. La investigación se realiza cualitativamente, utilizando un enfoque descriptivo-explicativo. De esta manera, el diario impreso es analizado con miras a identificar los elementos textuales, paratextuales y contextuales que se integran en la composición de un autor-narrador heroico. Algunos de los teóricos utilizados para fundamentar ese estudio son Michel Foucault (2004), Maurice Blanchot (2005) y Leonor Arfuch (2010), conceptuando los elementos narrativos, con énfasis en la escritura de sí y la (auto)representación de su autor; José Martí (2005), Ángel Rama (2008), Néstor García Canclini (1991) y Eduardo Coutinho (2009) definen el término América Latina, representando los ítems contextuales en que la narrativa fue producida y publicada; Gérard Genette (2009) respalda el análisis de los paratextos como factores relevantes y que interfieren en la interpretación del diario propiamente dicho; Northrop Frye (2014), Flávio Kothe (1987) y Martim César Feijó (1984) presentan las tipologías del héroe, para que se verifique bajo cuál de ellas el personaje de Ernesto Che Guevara es un héroe. En cuanto a la adaptación cinematográfica, los estudios de Joseph Campbell (1990), Marcel Martin (2005), Ismail Xavier (1997), Antonio Costa (2003), Jacques Aumont (1993), João Batista de Brito (1995), Jacques Aumont y Michel Marie (2003) y Marcos Strecker (2010) aportan teóricamente la investigación sobre el cine y sus técnicas audiovisuales – como el plan, la iluminación y los movimientos de cámara –, el género *road movie*, adoptado por el director Walter Salles, y la trayectoria del héroe en la película para que se reflexione sobre el proceso de (re)creación de un héroe por medio de imágenes en movimiento.

Palabras clave: Estudios Interartes. Adaptación. Héroe. Diarios de Motocicleta. Che Guevara.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capas dos livros <i>Mi primer gran viaje</i> (1997) e <i>Diarios de Motocicleta</i> (2004).	24
Figura 2. Itinerário percorrido por Che durante a viagem.....	27
Figura 3. Ernesto	72
Figura 4. Mapa do trajeto da viagem.....	76
Figura 5. Rodovia	77
Figura 6. Paisagem	79
Figura 7. Neve	81
Figura 8. Cerimônia da coca.....	82
Figura 9. Ernesto olhando o casal de trabalhadores	85
Figura 10. Ernesto em uma mina no Chile	87
Figura 11. Travessia ao outro lado do rio.....	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
<< CAPÍTULO 1 >>.....	17
1. A ASTÚCIA DAS ADAPTAÇÕES.....	17
1.1. Livro e filme, filme e livro	21
1.2. Diário de imagens cifradas	25
1.3. Capital, Literatura e Cinema	30
<< CAPÍTULO 2 >>.....	35
2. (COM)TEXTO.....	35
2.1. América Latina: singular e plural.....	37
2.2. O diário e a América Latina	42
2.2.1. A escrita de si.....	43
2.2.2. O pacto de leitura.....	47
2.2.3. A "Maíuscula América".....	51
2.3. Paratextualidades.....	54
2.4. O herói no diário.....	61
<<CAPÍTULO 3>>.....	69
3. NA TELA, O TEXTO.....	69
3.1. Do diário ao <i>road movie</i>	74
3.2. Na estrada, o imprevisto.....	79
3.3. O herói na tela.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS	95
ANEXOS	100

INTRODUÇÃO

A presente investigação é fruto de um trabalho iniciado antes mesmo da aprovação como aluna regular do mestrado. Ela surge a partir de algumas reflexões e debates suscitados no decorrer da disciplina “Literatura e outras artes”, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira, no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

Como aluna especial da referida disciplina, ouvir e observar foram mais presentes nas aulas do que expressar e debater, pois, afinal, era preciso cautela para adentrar o terreno incógnito que se afigurava: o dos Estudos Interartes. Apesar da ansiedade por querer apreender com celeridade os conceitos dessa área, as aulas foram conduzidas de modo a expor paulatinamente os nomes de destaque no campo da Literatura Comparada e das outras artes, como a Pintura e o Cinema, o que contribuiu para que, pouco a pouco, o vocabulário teórico, desconhecido até então por alguns dos presentes, passasse a fazer parte do cotidiano de estudo e a inquietude inicial fosse atenuada.

Um dos primeiros passos para isso foi compreender o que vêm a ser o ramo, já que não basta apenas comparar uma ou mais obras em formatos midiáticos distintos. É necessário que nela(s) haja uma “preocupação de orientação semiótica, explorando questões de significação e interpretação, de sistemas sígnicos e suas interações, de representação e narração, de tempo e espaço, e de assuntos tradicionalmente tratados na estética” (CLÜVER, 1997, p. 52).

Aprofundando esse estudo comparativo das artes, que remonta à Antiguidade e tem como um dos pontos iniciais a referência à célebre expressão horaciana *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura), os Estudos Interartes surgem com essa nomenclatura a partir do evento realizado na Suécia, em 1955, sob a temática *Interarts Studies: New Perspectives* (PEDROSO JÚNIOR, 2011, p. 240). Desde então, os objetos estudados por esse prisma não visam apenas colocá-los lado e lado e observar suas semelhanças e diferenças, mas sim, verificar como se integram e dialogam uns com os outros.

Essa correspondência entre obras remete a um termo recorrente nos estudos interartísticos: a intertextualidade. Essa expressão, cunhada por Julia Kristeva, em 1969, concebe que um texto é um “mosaico de citações e referências a outros textos” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Já o texto, nessa abordagem, não se trata somente de algo escrito, mas é

entendido como um conjunto de signos que formam uma unidade de sentido, podendo ser uma imagem, por exemplo. Também se reconhece que não há pureza em um texto. Nem deve haver. Um texto remete a outro, que por sua vez cita outros e assim por diante.

Essa interação e relação textuais, característicos da intertextualidade, auxiliam nas investigações em que uma ou mais narrativas são analisadas com vistas a identificar o diálogo dela(s) com outras produções. Sendo assim, os elementos constitutivos de uma ou mais obras, ao serem examinados, proporcionam sua ressignificação, porque elas passam a ser vistas e encaradas como o fruto de um processo artístico criterioso, elaborado a partir da conexão com outros textos.

A partir desse entendimento inicial, a verificação dos recursos textuais internos em diferentes tipos de arte e sua relação com outras narrativas, ou seja, o foco dos Estudos Interartes, passa a ser a orientação principal na busca por um objeto acadêmico que pudesse aliar a investigação nessa área com a satisfação pessoal e profissional. Nesse momento, ocorre a identificação com o grupo de estudo coordenado pelo orientador desta pesquisa: o Grupo de Estudo InterArtes.

Tal Grupo, criado em sete de abril de 2014, é organizado para desenvolver e difundir pesquisas na área dos Estudos Interartes na região de Dourados, no Mato Grosso do Sul. Nele, é proposto um trabalho com as várias linguagens, integrando-as ao ambiente escolar e acadêmico para, assim, formar cidadãos com maior senso crítico e estético, capazes de compreender o sincretismo de nossos tempos.

Para atingir esse objetivo, são planejados encontros, exposições de filmes e curtas, colóquios, seminários e minicursos em que toda a comunidade é convidada a participar. As atividades ocorrem, em sua grande maioria, nas dependências da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE), na UFGD. Essas ações se mostram relevantes na “formação necessária à nova geração que terá como trabalhar com textos que combinam e fundem diferentes meios e sistemas de signos, e que poderá então lidar com a maior parte da criação artística do nosso tempo” (CLÜVER, 1997, p. 54).

Conforme se pode perceber, é notável o papel que esse Grupo desenvolve na localidade, propiciando a formação extracurricular aos futuros professores, integrando as artes e as diferentes mídias, além de capacitar não só os participantes das atividades propostas, mas também seus membros integrantes, que atuam nas diferentes etapas da organização das ações e têm a oportunidade de refletir e debater sobre textos acadêmicos, tornando-se profissionais capazes de atuar em diversos segmentos da área.

Diante do acompanhamento dessas realizações, acentua-se cada vez mais o contato com a área dos Estudos Interartes e, em igual proporção, aumenta o interesse pelo estudo aprofundado do tema. Por meio dessa aproximação com o Grupo e das leituras realizadas durante as aulas da disciplina de “Literatura e outras artes”, é possível afirmar que o desafio que se apresentava – desenvolver uma pesquisa de mestrado nessa área – seria complexo, pois, por ser um discurso transdisciplinar, exige o conhecimento de uma ampla gama de teóricos de diversas áreas e de obras de arte produzidas em diferentes suportes.

Contudo, o desafio foi aceito. Agora, para cumprí-lo, havia de se pensar em um anteprojeto, necessário à inscrição como aluna regular do Mestrado em Letras. Ele surge, então, como uma proposta de diálogo entre o cinema e a literatura, tendo como delimitação do *corpus* a seleção de produções em língua espanhola. Assim, foi escolhido o filme *Diários de Motocicleta* (2004), do diretor brasileiro Walter Salles e com áudio original em língua espanhola, e o texto literário em língua espanhola, *Diarios de Motocicleta* (2004), de Ernesto Che Guevara.

Essa escolha não é aleatória e foi regida por diversas razões: o conhecimento prévio das duas obras; o fato de ambas estarem originalmente em língua espanhola; a admiração pelo trabalho do diretor brasileiro; a ocorrência do trabalho interartístico nas narrativas; e a possibilidade de reflexão do contexto latino-americano por meio do projeto de pesquisa “Simulacros fanopáticos do sujeito latino-americano”, cujo orientador dessa dissertação também é coordenador. Também faz parte da motivação o enorme reconhecimento alcançado pela obra fílmica, que é considerada “o maior sucesso comercial de Walter, marcou a internacionalização de sua carreira e aponta um novo caminho para seu desenvolvimento criativo” (STRECKER, 2010, p. 29-30). Esse filme foi visto nos cinemas de todo o mundo por mais de doze milhões de pessoas, recebeu mais de 50 prêmios internacionais e foi aplaudido de pé por dezessete minutos em sua exibição no Festival de Cannes (Idem, p. 83-84).

Com tamanha repercussão, é natural que o livro em que se baseou a adaptação pudesse despertar o interesse do público e fosse relançado, o que de fato ocorreu, contribuindo para que as obras se mantivessem na mídia. Essa situação é propícia para que uma leitura complementar a outra na construção de sentidos do espectador/leitor, que tem acesso a uma história contada por meio de diferentes tipos de arte.

Diante do exposto, a presente análise tem como objetivo refletir sobre a forma como as artes – neste caso específico o cinema e a literatura – dialogam para (re)criar a imagem de

um herói latino-americano por meio de recursos cuidadosamente selecionados. Busca-se também compreender como os elementos literários e audiovisuais utilizados nas duas obras auxiliam na geração de empatia com o público, seja pela aproximação ou distanciamento a sua realidade. Além disso, o propósito é descobrir de que maneira a adaptação fílmica influencia a leitura da obra literária, e vice-versa, por meio da composição imagética do protagonista, no caso do filme, e do autor-narrador, no que concerne ao livro.

Deste modo, o primeiro capítulo é dedicado à explanação dos conceitos e fatos primordiais para o entendimento das obras. Ele contém a reflexão sobre o que vem a ser uma adaptação, a partir de teóricos como Linda Hutcheon e Robert Stam; algumas informações sobre o *corpus* selecionado para esta pesquisa, como sua cronologia de publicação e a interferência editorial no diário, assim como questões mercadológicas envolvendo o livro e o filme e seu caráter de produtos da indústria cultural – termo cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer e que será abordado também sob o ponto de vista da reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin.

Já no segundo capítulo, o diário impresso *Diários de Motocicleta* (2004), de autoria de Ernesto Che Guevara, é analisado de maneira mais aprofundada, procurando identificar os recursos que o autor utiliza para narrar o que viu e viveu. Essa narração pode ser considerada uma narrativa da memória ou do eu, e ser chamada também de escrita autobiográfica ou de escrita de si. Nessa pesquisa, ela será pespectivada pelas teorias de Michel Foucault, Maurice Blanchot, Phelippe Lejeune, entre outros. Conjuntamente, são detalhados alguns elementos acrescentados no processo de editoração, o que Gérard Genette define como paratexto, e que estão dispostos de maneira a enaltecer a imagem de Che. São apresentadas, ainda, as noções de América Latina segundo diversos teóricos, como José Martí, Eduardo Coutinho e Ángel Rama. Finalizando o capítulo, as concepções de herói de Northrop Frye, Flávio Kothe e Martim César Feijó são utilizadas para entender como Che é retratado como um herói na obra literária.

No terceiro e último capítulo são retomados conceitos como o da adaptação enquanto obra autônoma e fruto de um processo criativo singular para verificar a produção cinematográfica *Diários de Motocicleta* (2004). São detalhados os elementos técnicos que compõem algumas cenas selecionadas e os efeitos de sentido que eles visam propiciar. Para isso, teóricos como Antonio Costa, Jacques Aumont e Marcel Martin aportam teoricamente esse estudo. Há ainda a explicação do que é o gênero *road movie*, no qual enquadra-se essa adaptação, contendo o imprevisto como um fator presente e positivo. Na última parte do

capítulo, são elencadas as características de algumas cenas para apresentar como esses recursos convergem para a heroificação de Ernesto Che Guevara.

Por fim, é relevante destacar que esta pesquisa não pretende questionar a veracidade dos fatos históricos retratados por ambas as obras, “pois não há apenas uma única verdade histórica – nem na página impressa nem certamente na tela” (ROSENSTONE, 2015, p. 51). Isso porque, apesar de haver a identificação de algumas datas, locais, nomes e situações que podem ser comprovadas por meio de arquivos como fotos e matérias jornalísticas, muitos outros acontecimentos pertencem somente às páginas do diário e/ou à tela do cinema, sendo parte de um registro inverificável, podendo ser considerado, em alguns momentos, um discurso ficcional. Assim, há de se deixar de lado qualquer noção de verdade em relação ao que se conta e se mostra nessas obras, pois “não sendo a verdade a adequação, afirmada classicamente, entre uma coisa e o que dela se anuncia, sendo ao invés produto da interferência de um juízo humano sobre as propriedades então postas em relevo do objeto, [logo] a promessa do conceito [...] nunca se cumpre em plenitude” (LIMA, 1991, p. 50).

Definido isso, o que se almeja nesse estudo comparativo é explicitar algumas características presentes no filme – seleção de imagens, planos fílmicos, escolha do elenco, do ponto de vista e do enquadramento – e no diário – a escrita de si do autor, a seleção de frases, os paratextos – para que se possam elucidar os mecanismos utilizados para (re)criar a imagem de Che como um herói nas duas produções.

<< CAPÍTULO 1 >>

1. A ASTÚCIA DAS ADAPTAÇÕES

A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira.

Linda Hutcheon

Adaptar. Palavra derivada do latim e que significa ajustar, acomodar. A etimologia auxilia o entendimento que o senso comum tem de que uma adaptação venha a ser algo facilitado, resumido. Isso porque o vocábulo vem sendo utilizado em situações cotidianas, em diversas áreas – da arquitetura à educação – e sua ocorrência é vista, em grande parte, de maneira positiva, já que um edifício ou um carro adaptado, por exemplo, são objetos de grande valia para quem necessita de algum tipo de auxílio.

Contudo, pode-se afirmar que essa expressão não rende somente elogios em sua utilização. Ao empregar o adjetivo “adaptado/a” em outro contexto, como o de uma obra literária, a impressão que se tem, de acordo novamente com o senso comum, é de que se trata de algo com pouco valor estético, precisamente por ter sido ajustada. Essa intenção é pertinente em algumas situações, pois, muitas vezes, é necessária a adaptação de uma obra literária para que certo público-alvo tenha acesso às suas personagens e ao seu enredo, ou pelo menos uma parte dele, devido à linguagem, ao formato e ao estilo textual estarem tão distantes da realidade do leitor que esse contato não seria efetivado se não fosse por intermédio da adaptação.

Vista dessa maneira, a adaptação pode ser útil a alguns leitores. No entanto, por vezes, o ato de adaptar opera cortes demasiadamente profundos na produção, dificultando a fruição desse objeto estético, ao eliminar detalhes como uma linguagem repleta de ironias, metáforas e intertextos ou ao padronizar estilos textuais diversificados. Essas ações podem até ser válidas, dependendo do contexto, mas adaptar não pode ser exclusivamente um sinônimo de cortar, reduzir, simplificar.

Outro uso bastante popular do termo adaptação é referente à mudança de mídia, já que são várias as possibilidades adaptativas de se utilizar uma obra para gerar outra em um suporte distinto. Por exemplo, um texto pode dar origem a um filme, a um musical, a uma peça de teatro. Essa é uma prática aceita pelo público em geral, que, normalmente, espera que a adaptação seja uma cópia fiel da obra que a originou, o que pode gerar decepções e tornar-se um equívoco frequente, já que adaptar não é simplesmente clonar.

Mas, então, o que é uma adaptação? Para responder a essa pergunta tem de se definir primeiramente a área em que o termo será utilizado. Isso porque, como afirmado anteriormente, há uma possibilidade variada de uso da expressão e cabe definir que nesta pesquisa ela será mencionada em relação às artes, mais especificamente, à literatura e ao cinema.

Definida a área em que a adaptação será entendida, destaca-se a cooperação estabelecida entre a literatura e o cinema, algo consagrado há muitos anos. Tanto o público quanto a crítica estão habituados a assistir filmes que são adaptações de livros e/ou vice-versa, observando que o mais comum, durante muito tempo, foi um filme ser uma adaptação de um livro, posto que o cinema surgiu muito depois da literatura e vem se inspirando nessa arte milenar desde sua criação. Para citar somente um exemplo, a obra literária *King Lear*, escrita por Shakespeare no século XVI, possui inúmeras adaptações cinematográficas muito distintas entre si, como é o caso de *Korol Lear* (1970), do diretor russo Grigori Kozintsev, e *Ran* (1985), sob a direção de Akira Kurosawa. Elas se constituem como adaptações desse clássico literário, cada qual utilizando técnicas diversas para se remeter ao texto-fonte.

Note-se, contudo, que nas últimas décadas também se tem observado o procedimento inverso, como é o caso mais recente do filme *A forma da água* (2017), do diretor mexicano Guillermo del Toro. O filme foi lançado primeiro e, posteriormente, em 2018, seu livro homônimo.

Como pode ser percebido, as adaptações literárias e fílmicas são caracterizadas como produtos convencionais em nossa sociedade desde o século passado, devido à expansão de editoras e do cinema e suas imagens em movimento. Outrossim, uma adaptação, ademais de um produto, também pode ser entendida como um processo. Enquanto produto, ela “é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia [...] ou gênero [...], ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Já como processo, “sempre

envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (Idem, p. 29).

Logo, uma adaptação é o produto resultante do processo de adaptar, que requer uma (re)leitura do adaptador em relação à obra tida como ponto de partida. Essa adaptação pode ocorrer dentro de um mesmo suporte – um livro dá origem a uma nova versão dele mesmo – ou de mídias distintas – um livro resulta em um filme. Esse último exemplo é o que será investigado ao longo desse capítulo: a adaptação como um produto, em que houve uma mudança de mídia – a obra literária dá origem a uma obra cinematográfica – e, também, como um processo criativo por parte do adaptador.

Essa ação de criar uma obra cinematográfica baseada em uma obra literária se faz de acordo com a interpretação que o adaptador tem dela, o que teóricos como Linda Hutcheon e Robert Stam, para citar somente alguns, denominam de maneira distinta, mas que possuem o mesmo significado. Os substantivos utilizados para essa criação em um novo suporte podem ser chamados de (re)leitura, (re)criação, (re)interpretação, transcodificação, tradução, versão, adaptação.

Todos esses termos denotam uma liberdade da obra posterior, dessa “segunda obra que não é secundária” (Ibidem, p. 30), o que supõe também que quanto mais distante de uma tradução fiel do livro, mais original é a adaptação fílmica. No entanto, nem a busca por uma versão literal de uma narrativa literária (seria isso possível?), nem seu distanciamento são elementos principais na avaliação da qualidade estética de uma adaptação. Ou pelo menos não deveria sê-lo.

Não obstante, em muitas ocasiões, quando não há a identificação da adaptação com seu texto-fonte, essa obra não é vista de forma positiva, pois muitos ainda acreditam, e afirmam categoricamente, que o livro sempre é melhor que o filme, julgando o cinema como uma arte inferior. Esse tipo de atitude é ultrapassado, pois “está na hora de parar de esperar que os filmes façam o que (na nossa imaginação) os livros fazem” (ROSENSTONE, 2015, p. 62). Esse é um debate que deve ser suscitado entre o público em geral e também entre a crítica, pois, conforme Stam afirma,

a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações (STAM, 2006, p. 19).

Os termos apresentados por Stam mostram como há preconceito em relação a uma produção cinematográfica derivada de uma literária. São expressões de cunho pejorativo e que demonstram a convicção de que o cinema é incapaz de captar o que livro transmite, julgam-no infiel a sua essência, deformam ou empobrecem seu conteúdo. Nessa visão, as adaptações filmicas prestam um “desserviço à literatura” e não são consideradas relevantes, pois deveriam ser cópias do que contém o livro, não concebendo alterações de ponto de vista ou de contexto, por exemplo, como características positivas.

O que ocorre, então, na maioria das vezes, é que não se entende a versão de uma mídia para outra como uma criação, uma invenção ou uma intervenção por parte do adaptador. Isso porque se espera que a prática comum de transformar livros em filmes e vice-versa se dê de forma similar a uma tradução linguística mais rígida e tradicional, em que o tradutor está um tanto quanto limitado em sua prática inventiva. Contudo, o ramo da tradução, assim como outros, também tem se modificado ao longo dos anos, pois “com o pós-estruturalismo e a pós-modernidade, os parâmetros têm-se alterado. Hoje considera-se a tradução como uma transformação” (DINIZ, 1999, p. 27). Logo, vê-se que a questão da literalidade está sendo cada vez mais questionada, ou pelo menos, relativizada.

Destarte o tipo de pensamento que considera que uma adaptação não pode ser fruto da liberdade criativa, muitos teóricos alegam que essas afirmações já não se sustentam mais, visto que se tem investigado sobre o tema e concluído que não se deve e nem se pretende ser fiel à obra que a originou. Essa criação não se configura como uma violação ou deturpação da obra dita primeira. Stam inclusive afirma que há pouca probabilidade de uma obra manter a fidelidade com outra e que isso é, aliás, indesejável (STAM, 2008, p. 20). Pelo contrário, o ato de adaptar fornece uma liberdade ao adaptador para incluir, excluir, manter e alterar a narrativa a ser adaptada, isto é, reinventá-la.

A retórica da fidelidade é inadequada para discutir o processo de adaptação. Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo (HUTCHEON, 2013, p. 44-45).

Portanto, a fidelidade não pode ser um critério de avaliação de uma adaptação, porque a noção de fidelidade com o texto-fonte, sustentada teoricamente por anos como sendo pré-requisito da análise adaptativa, já não pode ser aplicada por subestimar o próprio processo de adaptar, que envolve criatividade e singularidade.

Isso posto, pode-se retornar à pergunta suscitada parágrafos antes, sobre o que vem a ser uma adaptação, e concluir que, em um primeiro momento, sua definição pode parecer simples – uma obra baseada ou inspirada em outra –, mas se mostra muito mais complexa, por ser o produto da criação inventiva do adaptador, envolvendo o mesmo suporte artístico/midiático ou não. Sendo assim, seu estudo oportuniza pautar uma mudança de paradigmas.

A partir dessa noção de adaptação enquanto obra autônoma, em que o fato de “ser um segundo [texto] não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, [que] ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado” (Idem, p. 13) é que serão analisados o livro *Diários de Motocicleta* (2004) e o filme *Diários de Motocicleta* (2004).

1.1. Livro e filme, filme e livro

Quando se pensa em adaptação fílmica, supõe-se que existe uma obra que a baseou ou inspirou. Isso porque há muitas décadas livros inspiram filmes, recorrendo a histórias já conhecidas como garantia de sucesso da adaptação. Tem-se notado também que se trata de um processo cíclico e de entrelaçamento, como explica Avellar:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema [...] e a literatura [...], talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 8).

Ou seja, cinema e literatura se nutrem mutuamente desde o século passado para contar e mostrar histórias. É um ciclo sem ponto definido de partida ou de chegada. Um completa o outro das mais diferentes formas: um livro se transforma em um livro adaptado, que se converte em uma peça de teatro, que então origina um filme, que por sua vez suscita uma trilha sonora, e assim por diante.

Nessa arte de contar histórias, a literatura é basilar. Na de mostrá-las, o cinema. Ambas se entrelaçam, mas evidenciam seus recursos próprios para apresentar uma narrativa,

seja por meio da palavra ou da imagem. Tratam-se de formatos que se relacionam desde sempre, mas que, por suas características inerentes, são experienciados de modo singular, provocando sensações e reflexões distintas, o que Hutcheon (2013) define como os diferentes modos de engajamento.

No modo contar [...] nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo e visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes [...], somos capturados por uma história inexorável, que segue sempre adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo (HUTCHEON, 2013, p. 48).

Note-se que a mesma história possibilita graus variados de percepção, isto é, de engajamento com o público: enquanto a leitura é o contato do leitor com o formato material, no caso do livro impresso, cuja imaginação é ativada pelas palavras utilizadas por seu autor e também pela quantidade de páginas que restam para o final do livro, o filme atinge o espectador de maneira mais direta, deixando pouca margem para a imaginação de algo que não esteja sendo exibido na tela.

Em relação a esse contar e mostrar, as adaptações estão incluídas nessa conversa ininterrupta e que se unem para formar o conjunto de obras relacionadas a uma mesma história, auxiliando, por meio da análise comparativa, o seu entendimento crítico. *Diários de Motocicleta* (2004) e *Diários de Motocicleta* (2004) são exemplos desse processo, já que um livro gera um filme, que por sua vez gera novamente um livro. Completam-se, dialogam, mas deixam claro que “contar não é o mesmo que mostrar” (Idem, p. 73) e vice-versa.

Para que se entenda como esse entrelaçamento ocorre nesse *corpus*, há de se partir do primeiro rascunho da obra literária: as anotações de Che Guevara, escritas durante a viagem, realizada entre 1951 e 1952, junto a seu amigo Alberto Granado, quando percorreram cinco países da América do Sul.

Durante essa viagem, Che retratou o período em que eles deixaram o conforto de suas casas para percorrer de moto, e posteriormente a pé e de carona, lugares com paisagens fascinantes que contrastavam com a difícil realidade da grande maioria de seus habitantes sul-americanos.

Essas anotações foram revistas e narrativizadas após o término da viagem, conforme ele afirma no seguinte trecho: “Ao fazer estas notas de viagem, no calor do meu entusiasmo e escritas com o frescor do que senti, escrevi algumas extravagâncias [...] agora, há mais de um ano daquelas notas [...] prefiro fazer uma síntese do que escrevi antes”¹ (GUEVARA, 2004, p. 127, tradução nossa). Isso corrobora com a afirmação de que “o relato de viagem nem sempre trata daquilo que o viajante viu, na hora em que viu e como as coisas se deram” (JUNQUEIRA, 2011, p. 49).

Esses apontamentos, ainda que revisados por seu autor, não foram publicados e permaneceram guardados por aproximadamente quarenta anos, quando seus familiares e o Centro de Estudos Che Guevara autorizaram sua publicação, com editoração iniciada em 1992 e finalizada no ano seguinte. Nascia, então, o diário impresso sob o título *Notas de Viaje* (1993).

Essa obra constitui uma parte do arquivo pessoal de Che e sua edição esteve a cargo de sua viúva, Aleida March de la Torre. Nela, pode-se perceber a exaltação de sentimentos como a esperança, a compaixão, a empatia. Os jovens que se apresentam estão descobrindo seus vizinhos sul-americanos e descobrindo a si mesmos como cidadãos latinos. Eles evoluem e amadurecem ao longo do percurso.

A partir do momento em que foi autorizada a publicação desse diário, surgem diversas edições, como *Mi primer gran viaje* (1994) e sua edição de bolso de 1997, e traduções em várias línguas como em italiano – *Latinoamericana - Due diari per un viaggio in motocicletta* (1993), inglês – *The Motorcycle Diaries* (1995) e português – *De Moto pela América do Sul* (1995) e *Primeiras Viagens* (1996).

Baseada nesses diários publicados anos antes desponta a produção fílmica *Diários de Motocicleta* (2004). O filme, como já mencionado anteriormente, é uma adaptação e foi um enorme sucesso de público e de crítica, tornando as histórias contadas por Che em seu diário conhecidas mundialmente por meio do cinema.

Concomitantemente, uma nova edição do livro é lançada em língua espanhola: *Diarios de Motocicleta* (2004). Nela podem ser notadas algumas diferenças editoriais em relação às primeiras edições no mesmo idioma como capa, fotos, prefácio, posfácio, comentários e introdução. A modificação desses recursos se configura em uma estratégia para captar novos

¹ No original: Al hacer estas notas de viaje, en el calor de mi entusiasmo primero y escritas con la frescura de lo sentido, escribí algunas extravagancias [...] ahora, a más de un año de aquellas notas [...] prefiero hacer una síntesis de lo que escribí antes.

leitores, já que “a transformação das formas através das quais um texto é proposto autoriza recepções inéditas, portanto, cria novos públicos e novos usos” (CHARTIER, 2002, p. 76).

Ao lançar essa edição ampliada, com título igual ao do filme, no mesmo ano de sua divulgação, o propósito pode ser variado, mas, tendo em vista que tanto editoras quanto produtoras fílmicas visam ao lucro, pode-se deduzir que um deles seja esse. Pode-se pensar também que seja para propagar o conhecimento do estilo narrativo de Che, perceptível em suas páginas impressas. Ou ainda que espectadores curiosos por saber mais detalhes da viagem do que àqueles vistos no cinema, possam ter acesso à narrativa em uma versão mais ampliada. De qualquer forma, sem poder afirmar os reais objetivos da publicação, ocorre o processo cíclico mencionado anteriormente: o entrelaçamento entre literatura e cinema (AVELLAR, 2007).

Para que se exemplifique esse entrelaçamento, observe-se a seguinte imagem:



Figura 1. Capas dos livros *Mi primer gran viaje* (1997) e *Diarios de Motocicleta* (2004), respectivamente. Imagem elaborada pela autora.

A imagem da esquerda é a capa da publicação em sua versão de bolso, datado de 1997. Já a da direita é de 2004 e salienta que se trata do livro referente ao filme, por meio do título idêntico ao da produção cinematográfica e da frase “Levado ao cinema por Walter Salles e

Robert Redford”² (tradução nossa). É notável que há uma modificação expressiva de uma obra para outra, ainda que tenham sido publicadas pela mesma editora e estejam no mesmo idioma. Inclusive, à primeira vista, pode-se pensar que são narrativas distintas, devido às muitas diferenças entre elas.

Por meio da Figura 1, pode-se, ainda, verificar, apenas com um manuseio superficial, que por conta do lançamento do filme, foram efetuadas mudanças expressivas no material impresso mais recente: título, tamanho do livro, quantidade de páginas, tipo de papel, foto da capa, cores. Desse modo, os objetos selecionados para esta pesquisa são versões/edições/adaptações dos primeiros diários publicados em língua espanhola na década de 1990, visto que, não só o filme é uma adaptação, mas o material impresso também é muito distinto às primeiras edições.

Estabelecido, então, que as obras fílmica e literária de 2004 são versões de um diário inicial, entende-se como esse processo não ocorre unidirecionalmente, já que *Notas de viagem* (1993) deu origem a *Diários de Motocicleta* (2004), de Walter Salles, que por sua vez suscitou a reedição do livro homônimo *Diarios de Motocicleta* (2004), com referências ao filme. Ou seja, literatura e cinema se unem como artifícios para contar e mostrar uma história. É a astúcia da adaptação.

Há de se ressaltar que nesse processo, apesar de ocorrer a relação mútua em prol de uma história, não há em nenhum momento o acesso ao material original do diário. Tanto os fatos da viagem como a maneira como foram (d)escritos por Che, só vêm à tona por meio das páginas editadas e revisadas que são publicadas, tema do próximo subitem.

1.2. Diário de imagens cifradas

Ao se falar em edição e revisão das obras escritas por Che, é imprescindível mencionar o Centro de Estudos Che Guevara, localizado em Havana, Cuba. Ele é o responsável por manter seus arquivos pessoais e por autorizar suas publicações. Trata-se de uma instituição presidida por Aleida March, sua viúva, para estudar e promover seu pensamento, vida e obra. Nada de sua autoria é publicado sem que haja a autorização dessa organização.

² No original: Llevado al cine por Walter Salles y Robert Redford.

No ano de sua fundação, 1992, foi iniciado o processo editorial do diário escrito por Che no início dos anos 1950. Após, aproximadamente, quarenta anos de sua escrita finalmente viria ao conhecimento do público *Notas de viaje* (1993). No entanto, essa edição foi uma publicação módica em colaboração com a editora Ocean Press – selo especializado em textos de revolucionários latino-americanos – e que não se encontra atualmente para compra ou leitura *on-line* no Brasil.

Após essa primeira publicação, o Grupo Editorial Planeta adquiriu os direitos de edição dessa obra em espanhol. Logo, por se tratar de uma grande editora, ela difundiu mais extensivamente esse diário sob o título *Mi primer gran viaje* (1994). Já a Ocean Press voltou a publicar, em Cuba, *Notas de viaje* (2004), obra idêntica a *Diarios de Motocicleta* (2004), da Editora Planeta, e relançada por ambas no mesmo ano de lançamento do filme.

Como pode-se notar, há várias obras com títulos diversificados para se referir a um mesmo diário. Sobre todas elas pesam as perguntas: o quão originais são esses livros? Que tipo de edição foi feita nos textos escritos por Che? Por que esse texto só foi publicado nos anos 1990? Esses questionamentos se fazem pertinentes durante a leitura desse material, já que essas anotações estiveram em posse particular de seus familiares sem que houvesse nenhuma divulgação por todos esses anos.

Para obter mais informações a respeito desses escritos, foi realizado contato via *e-mail* com o Centro de Estudos Che Guevara, que, ao serem questionados sobre a veracidade e cronologia das produções, afirmaram que a obra de 1993 se trata do material original e que anos mais tarde fora relançada como *Diarios de Motocicleta* (2004) para que o público soubesse que se tratava da obra que inspirou o filme homônimo (ver anexos com o histórico da conversa).

Posto isso, não há como saber o grau de manipulação desses textos e se houve partes incluídas, excluídas ou modificadas. O que se pode afirmar é que foi realizado um planejamento, teve-se um cuidado especial com esse material e sua publicação foi pensada segundo alguns critérios.

Para exemplificar como tudo o que parece claro torna-se nebuloso, segundo os relatos do diário, Ernesto e Alberto passaram por Argentina, Chile, Peru, Colômbia e Venezuela, conforme itinerário da viagem. Os diários terminam com ele em Caracas – Venezuela, partindo e deixando Alberto por lá, pois este resolvera ficar a trabalho. Contudo, devido a um mapa, vê-se que há uma parte da viagem que não consta no itinerário: a ida aos Estados Unidos antes de retornar à Argentina. Essa ida se justifica, segundo sua biografia, pois

Ernesto conseguiu um lugar no próximo avião que ia transportar cavalos de corrida do tio de Buenos Aires para Miami. Quando o avião fizesse escala em Caracas para reabastecer, Ernesto embarcaria nele e, depois de descarregados os animais em Miami, voaria para casa (ANDERSON, 1997, p.116).

Logo, Miami não estava no roteiro inicial e ocorreu somente por questões de locomoção. Essa parada pode ser confirmada pela seguinte imagem do mapa, presente em todas as edições do diário:

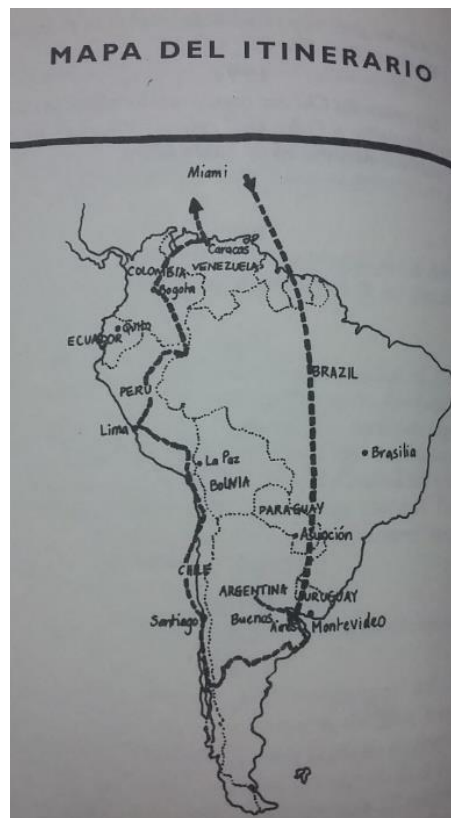


Figura 2. Itinerário percorrido por Che durante a viagem (GUEVARA, 2004, p. 24).
Imagem elaborada pela autora.

Como pode ser inferido pela Figura 2, a viagem realmente não terminou na Venezuela. Porém, não há menção explícita, ao longo das demais páginas do diário, sobre a ida de Che a Miami e seu posterior regresso a Argentina. Ou seja, a não ser pelo mapa, em se tratando de *Diarios de Motocicleta* (2004), e por sua biografia não haveria como saber dessa ida a Miami.

Entretanto, há exceções. Em *Mi primer gran viaje* (1997), por exemplo, é possível encontrar um anexo em que seu pai, Ernesto Guevara Lynch, conta que Che ficou trinta dias em Miami. O que era para ser apenas uma escala rumo a Buenos Aires tornou-se uma parada de um mês por conta de problemas no motor do avião cargueiro que ele havia conseguido

embarcar de carona. Portanto, a imagem do mapa do itinerário está correta e houve essa viagem. Porém, seu pai também não fornece muitos detalhes. Apenas comenta que foram dias difíceis para o filho e como foi quando ele finalmente regressou a Buenos Aires.

[Ele] se viu em apuros para poder suportar trinta dias com o exíguo capital de um dólar. Ficou em uma pensão, comprometendo-se a pagá-la de Buenos Aires, coisa que fez. No seu retorno, contou-nos as dificuldades que passou sem dinheiro. Com seu exagerado amor próprio não quis nos avisar. Dizia que quase todos os dias ia da pensão, que estava em plena cidade, até as praias de veraneio, fazendo o trajeto a pé de ida e volta, pois era raro encontrar quem o levasse. Se bem me recordo, a distância que tinha que percorrer era de quinze quilômetros, mas passou muito bem, divertiu-se tudo o que pode e conheceu Estados Unidos, ainda que não fosse mais que uma pequena parte³ (LYNCH *apud* GUEVARA, 1997, p. 215-216, tradução nossa).

Os dias em Miami são resumidos aos comentários que o pai de Che escreve nesse anexo do diário (LYNCH *apud* GUEVARA, 1997, p. 215-217). Um relato um tanto superficial de um pai que estava a milhares de quilômetros do filho e conta, aparentemente, o que a ele foi dito. Também há a ênfase na honestidade de Che, ao relatar que ele efetuou o pagamento de sua hospedagem em Miami quando retornou a Buenos Aires, conforme havia se comprometido. Há ainda outras características positivas, como o espírito aventureiro e a capacidade de enxergar o lado bom das contingências. Entretanto, mesmo com o realce de aspectos favoráveis à imagem de Che, em *Diarios de Motocicleta* (2004) esse anexo simplesmente não existe.

Cotejando essas duas edições da mesma editora e do mesmo idioma, pode-se ver que há muitas diferenças. Mas, além das diferenças editoriais perceptíveis entre essas obras, alguns pontos denotam reflexão: se Che escreve durante toda a viagem, por que não há nenhum relato dos trinta dias em que ele esteve em Miami? Por que essa menção, escrita por seu pai, foi retirada da versão mais atual? O que o jovem Ernesto teria vivido aí que não possa ou não mereça ser divulgado? Essas questões não conseguirão ser respondidas, nem é esse o objetivo dessa investigação. Contudo, é instigante pensar em como é improvável que um

³ No original: Se vio en apuros para poder sobrellevar treinta días con el exiguo capital de un dólar que tenía. Se quedó en una pensión comprometiéndose a pagarla desde Buenos Aires, cosa que hizo. A su regreso nos contó las dificultades por las que pasó sin dinero. Con su amor propio exagerado no quiso avisarnos. Decía que casi todos los días iba desde la pensión, que estaba en plena ciudad, hasta las playas veraniegas, haciendo el trayecto a pie de ida y de vuelta, pues rara vez encontraba quien lo llevara. Si mal no recuerdo, la distancia que tenía que recorrer era de quince kilómetros, pero lo pasó muy bien, se divirtió todo lo que pudo y conoció Estados Unidos, aunque no fuera más que una pequeña parte.

viajante que registrou toda a sua viagem, não tenha escrito nada durante os trinta dias finais dela, que não estavam no roteiro e foram marcados pelo acaso.

Somente para fins de ponderação, Ernesto inclusive trabalhou informalmente em Miami para se manter esses trinta dias: limpou o apartamento de uma comissária de bordo de uma empresa aérea cubana, tarefa em que não se saiu muito bem, e também lavou pratos em um restaurante (ANDERSON, 1997, p. 116). Apenas com essa informação, disponível em sua biografia, torna-se evidente que foram muitos os acontecimentos inusitados em sua estada por lá, confirmando a improbabilidade de não haver nenhuma anotação sua sobre esse período.

Uma das possíveis chaves interpretativas para a ausência desse relato no diário é a imagem que se quer passar dele: um indivíduo que lutava contra o imperialismo norte-americano e que não planejou estar naquele lugar. Logo, torna-se um tanto contraditório apresentar que ele aproveitou as praias americanas e tratou de se divertir enquanto esteve por lá (Idem, p. 116).

Sendo assim, sem buscar ter as respostas sobre essa ausência, mas refletindo sobre algumas possibilidades, essa pesquisa se concentra no que realmente consta no diário: a maneira como seus familiares o descrevem no prefácio, no prólogo e nos anexos, e como o próprio Che tece sua narrativa sobre o mundo e sobre si próprio, por meio das páginas publicadas às quais se tem acesso.

No decorrer desse texto, será levado em consideração que em toda sociedade e, por conseguinte, também nessa obra

a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm o papel de conjurar seus poderes e perigos, de controlar seu acontecimento aleatório, de esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2007, p. 238).

Como Foucault afirma, a materialização de um discurso carrega consigo poderes e perigos e, por isso, ocorre uma série de ações na tentativa de prevê-las e controlá-las, já que ao divulgar um discurso, como esse diário, não há apenas elementos linguísticos reunidos em algumas páginas. O que está presente ali são signos portadores de valores e de ideologias.

Essa divulgação, seguramente, foi uma grande responsabilidade para os familiares de Che que resgataram uma parte de sua vida, sabendo dos ônus e dos bônus que isso poderia causar. Consoante ao que explica Foucault, esse discurso, ao se tornar público, pode ter passado por procedimentos de controle na tentativa de moderar as palavras eternizadas pela

materialidade do diário. Todos esses procedimentos não são passíveis de mensuração, já que os manuscritos não foram divulgados. Mas, ainda que fossem, como saber se uma parte não teria sido omitida? Não há como saber. O que se sabe é que não foi um acontecimento aleatório e que a organização, a seleção e o planejamento estiveram presentes nessa produção.

Desse modo, pensando somente nas linhas supostamente escritas integralmente por Che, não se pode avaliar o grau de revisão, correção ou alteração delas. Se fosse esse o objetivo desse trabalho, não haveria provas científicas para afirmar ou negar tais atos. Por isso, o que será feito no decorrer dessa dissertação não se concentra na integridade dos fatos ou se há algum tipo de edição na escrita, pois “a análise [do discurso] não é investigação policial. Preocupa-se ela não com o enunciador real, mas com o enunciador inscrito no discurso, ou seja, com aquele que no interior do discurso diz *eu*” (FIORIN, 1997, p. 49, grifo no original).

Embora essa investigação não se centralize na análise do discurso, em alguns momentos haverá a exemplificação de trechos para verificar o *eu* que se apresenta nele. Como sabiamente afirma Fiorin, não se trata de uma investigação detetivesca e se partirá do enunciador inscrito no texto, ainda que possa haver dúvidas quanto à originalidade desses enunciados.

As interpretações que podem ser feitas a partir da leitura dessa obra e do estilo narrativo de Che considerarão que as linhas foram efetivamente elaboradas por ele e que a revisão presente nelas é somente a feita pelo autor após o término da viagem. Apenas os elementos paratextuais, diversificados entre as edições em língua espanhola, é que serão comparados mais adiante para a verificação da construção interpretativa do diário.

É essencial finalizar esse subitem, sabendo que existem códigos verbais e visuais a serem decifrados ao longo da leitura do material impresso. Faz-se oportuno, também, entender que não é possível obter as respostas para todas as indagações, mas que esse texto busca esclarecer alguns pontos, questionar outros e suscitar novos tópicos de reflexão.

1.3. Capital, Literatura e Cinema

Como parte da reflexão proposta está a compreensão da adaptação como uma astúcia. Isso porque a retomada de alguma obra sob novo formato ou edição não acontece sem algum propósito. Mesmo que não se possa precisar com exatidão qual ou quais sejam, sabe-se que

há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o (HUTCHEON, 2013, p. 28).

No caso das obras literária e fílmica, objetos de investigação desse texto, a vontade de prestar homenagem pode ser uma opção dentre os elencados por Hutcheon, já que a filha e a viúva de Che são responsáveis pelo prólogo e pelo prefácio do livro e por autorizar a produção fílmica. Já os outros dois itens não se aplicam, pois não ocorre o apagamento do texto adaptado, pois há inclusive a republicação do livro junto com o filme, e também não existe nenhum tipo de questionamento em ambas as obras.

Uma das intenções astuciosas também é o fator econômico, pois “a adaptação também exerce um óbvio apelo financeiro” (Idem, p. 28). É inegável que essa atualização do diário, feita por meio da Literatura e do Cinema, ocorre com vistas à obtenção de lucros, uma vez que uma editora e uma produtora fílmica dependem disso para se manter e se expandir. Afinal, elas fazem parte da chamada indústria cultural.

Esse termo, cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, em 1947, refere-se à “arte para a esfera do consumo” (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 17). É a arte como produto, mercadoria a ser consumida pelo maior número de pessoas possível. São exemplos os filmes, os livros e suas constantes adaptações/versões/traduições.

Inicialmente, pode-se pensar que a indústria cultural seja algo totalmente positivo, já que uma grande quantidade de pessoas consegue ter acesso à arte. Porém, o termo também denota uma massificação, uma padronização de estilos com o objetivo de agradar mais facilmente a todos. Com isso, a singularidade e a originalidade perdem espaço, pois a cultura é produzida a partir de preceitos instituídos, apostando em receitas de sucesso previamente testadas e que são amplamente repetidas ao longo dos anos.

Apesar de não dar tanta ênfase às adaptações, talvez pelo fato de na época dos frankfurtianos elas não serem produzidas tão extensivamente como hoje, elas são compatíveis com as ideias apresentadas pelos autores no texto em que o termo indústria cultural foi concebido. Isso porque, essas obras são reeditadas, republicadas e relançadas quando há a

expectativa de ganhos superiores aos dos gastos e almejam repetir um sucesso já alcançado anteriormente.

Outro teórico que discute esse tipo de consumo massivo da arte é Walter Benjamin. Diferentemente de seus conterrâneos Adorno e Horkheimer, Benjamin considera que esse maior acesso é benéfico, pois “a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte” (BENJAMIN, 1985, p. 187). Ele destaca principalmente o cinema como obra revolucionária e apta a modificar essa relação e o entendimento de arte, porque ele é feito justamente para ser compartilhado com milhares de pessoas, por ser “uma criação da coletividade” (Idem, p. 172) para a coletividade, em que “a difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme” (Ibidem, p. 172).

Essa reprodução massiva é intrínseca à natureza do cinema. A singularidade e a dificuldade no acesso já não são entendidas exclusivamente como qualidades, pois ele depende da reprodutibilidade para alcançar seus expectadores. Ele tem relação direta com o capitalismo, a indústria cultural e a reprodutibilidade técnica, devido tanto ao seu investimento como aos seus ganhos milionários. Não se produz um filme sem recursos financeiros e sem que se objetivem rendimentos superiores aos dos gastos, porque “sob o prisma econômico e social, o cinema é um filho do capitalismo; foi este que ofereceu as condições necessárias para garantir o desenvolvimento cinematográfico nos seus aspectos materiais e, conseqüentemente, também artísticos” (ROSENFELD, 2013, p. 64).

Dessa maneira, convém acertar na escolha do elenco, do diretor e da história a ser filmada para que se atinjam os objetivos da produção. A adaptação fílmica de uma obra literária é, portanto, uma maneira de garantir que se filme algo já publicado e que provavelmente tenha obtido êxito. Assim, “produzir algo que esteja ligado a uma história previamente conhecida e respeitada é conferir ao filme uma relevante porcentagem de aceitação, e assim, de retorno financeiro porque, além de arte, o cinema é também trabalho” (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Essa estratégia de relacionar uma obra fílmica a um livro ou a nome conhecido é um artifício muito utilizado pela indústria cinematográfica para garantir o retorno financeiro de suas produções, porque ela é justamente isso, uma indústria. Seu objetivo é lucrar ao máximo. Para isso, utiliza, entre outras opções, as adaptações de livros de “escritores conhecidos [...] farão muito dinheiro (milhões, com frequência), pois os estúdios sabem que o nome por si só venderá o filme” (Y’BARBO *apud* HUTCHEON, 2013, p. 127).

No caso de *Diários de Motocicleta* (2004), o nome de Che, mesmo não sendo conhecido prioritariamente pelo fato de ser um escritor, mas sim por suas ações políticas, é utilizado para atrair o público que o conhece como um revolucionário e se interessa por sua vida, por seus escritos. O uso do rótulo “Che”, referência à expressão tipicamente argentina usada informalmente para se dirigir a colegas e amigos, estampa tanto a capa do livro quanto o cartaz do filme, associando esses produtos diretamente ao personagem histórico conhecido mundialmente: Ernesto Che Guevara. E isso vende, porque “o ‘che’ funciona como uma identidade de longa duração, talvez o único signo argentino, porque em tudo o mais Guevara funciona como uma identidade neonacional” (PIGLIA, 2006, p. 113). Por isso, esse é um apelido que remete diretamente a esse personagem e ao que ele representa: o homem inconformado com as desigualdades sociais, argentino de nascimento, mas com anseios universais, como a vontade de conhecer o mundo e transformá-lo.

Sendo assim, o que ocorreu com o diário de Che é que por meio da obra fílmica, houve a divulgação dessa parte mais desconhecida de sua vida. O texto literário, apesar de haver sido publicado e traduzido para diversos idiomas, não havia alcançado a repercussão do filme. Logo, a adaptação parte de uma obra literária que não é tão familiar à maioria das pessoas, mas que aposta no nome de seu autor como garantia para o sucesso.

Este processo cíclico, que ocorre com essas obras, é natural em uma sociedade de consumo, na indústria editorial e cinematográfica, em que “o filme se torna uma espécie de marca ou *franchise*, desenhada para gerar não apenas sequências, mas também produtos de consumo subordinados” (STAM, 2006, p. 30). Especificamente em *Diários de Motocicleta* (2004), o filme gera o produto subordinado, pois somente a tradução em inglês de 1995 é que utilizava esse título para o diário escrito. Já após o filme, o título em espanhol do livro adquire o nome homônimo da produção audiovisual, identificando e relacionando explicitamente as duas obras.

Esse diálogo enfatiza a importante concepção que se deve ter ao ler o livro e ao ver a narrativa cinematográfica:

O lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada (XAVIER, 2003, p. 62).

Ambas as obras devem ser vistas como independentes, mas relacionadas. O diário escrito é o ponto de partida, porém o filme não é o ponto de chegada. São produtos, obras de

arte, itens materiais feitos em referência a esse ícone latino-americano para que se tenha o lucro esperado. Serão feitas comparações entre elas, no decorrer dessa pesquisa, mas nunca com o intuito de enaltecer um formato sobre o outro ou de explorar a questão do original e do derivado. Ao livro o que é relativo ao livro. Ao filme o que é pertinente ao filme.

Portanto, a análise pormenorizada de cada obra, proposta dessa investigação, possibilita verificar alguns de seus elementos constitutivos e aprofundar o conhecimento sobre a seleção e o uso dos recursos narrativos e audiovisuais presentes em cada uma. Somente após esse processo é possível verificar como dialogam e se complementam: o livro interfere na percepção do filme, assim como o filme proporciona um entendimento do livro.

<< CAPÍTULO 2 >>

2. (COM)TEXTO

É preciso virar escritor fora do circuito da literatura. Só os livros e a vida. Ir até a vida (com livros na mochila) e voltar para escrever (caso se consiga voltar).

Ricardo Piglia

Depois de definidos alguns conceitos essenciais para o entendimento de uma obra textual e de sua adaptação cinematográfica como objetos estéticos autônomos, mas que dialogam, o presente capítulo se dedica aos elementos constitutivos e pertinentes ao livro em língua espanhola, *Diarios de Motocicleta* (2004). Mediante os excertos dessa edição, sem tradução para a língua portuguesa, são analisadas algumas características próprias do estilo de seu autor-narrador, que utilizando esse tipo de escritura – o diário – escreveu, ao longo de sua vida, diversos aspectos de sua rotina, de suas viagens e de seus ideais.

Esse material é o diário da primeira grande viagem de Che pela América Latina e se difere de outros escritos por ele, como *La Guerra de Guerrillas*, escrito em 1959 e publicado no ano seguinte, em que ele apresenta um manual prático para grupos guerrilheiros, de acordo com sua experiência em Cuba durante a Revolução Cubana. Nele é o guerrilheiro que escreve orientações de como fazer uma revolução. Já em *Diarios de Motocicleta* (2004), o autor-narrador é

um jovem médico que secretamente quer ser escritor, que pega a estrada como tantos de sua geração, um jovem anticonvencional que parte em busca de aventura e, no caminho, encontra os marginais, os doentes, e depois as vítimas sociais e por fim os exilados políticos. [É] uma travessia pelas figuras sociais da América Latina (PIGLIA, 2006, p. 122).

Esse diário é relevante e distinto a outras obras de Che, pois nele é revelado um lado um tanto quanto desconhecido dessa figura emblemática: o homem antes de ser um guerrilheiro, antes de ser um revolucionário. Quem o escreve é Ernesto Guevara de la Serna, que na época não tinha ainda o apelido de Che, narrando sua aventura de descobrimento da América Latina e de si próprio.

A observação literária detalhada dessa obra busca elucidar diversos elementos perceptíveis na leitura como, por exemplo, o entendimento do contexto latino-americano, assim como a própria noção de América Latina. O objetivo é evidenciar a dicotomia entre a singularidade e a pluralidade existente nesse cenário, para que se tenha uma possível compreensão da imagem de Che Guevara na América Latina e o que representou a materialização desse diário tantos anos após sua confecção.

A publicação impressa será a referência para identificar as peculiaridades da escrita de si, em que o *eu* que escreve tenta alcançar pessoalidade em seu texto, já que “a narrativa de si é a narrativa da relação consigo mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 157). Nela, o autor, em tese, se despe e revela anseios, angústias, sentimentos e opiniões que podem não ter sido divulgadas anteriormente.

Há de se ressaltar que essa edição de 2004, que é a primeira sob o título *Diarios de Motocicleta* (2004), não foi encontrada para compra ou empréstimo no Brasil. Por essa razão, os trechos do diário que aparecerão ao longo do texto a partir de agora são da oitava edição, publicada em 2007. Ela também não será investigada isoladamente e, por vezes, será relacionada à edição de bolso, *Mi primer gran viaje* (1997), para melhor compreender a relevância dos itens paratextuais na leitura do diário propriamente dito.

Essencial, também, mencionar que algumas modificações se devem ao avanço tecnológico que separa as versões da década de 1990 para as de 2000, como a textura da capa, das páginas e da diagramação do conteúdo. Porém, mais que modernizar o projeto impresso da obra, foram incluídos recursos que conduzem a novos significados de leitura e interpretação e, por isso, são objetos de reflexão desse momento da dissertação.

Esses aportes – textuais, paratextuais e contextuais – integram a obra e destacam a literariedade do diário, por meio de recursos estilísticos que destacam a imagem que se pretende criar de Che, seja por meio de suas notas e seu estilo narrativo, seja pelos acréscimos autorizados pelo Centro de Estudos Che Guevara. Tudo corrobora para uma idealização do jovem Ernesto, isto é, na sua heroificação – termo que será explicitado mais adiante a partir de algumas definições de herói.

Por fim, esse adentrar na narrativa literária intenciona desvendar alguns itens importantes na composição textual que interferem direta ou indiretamente na interpretação da obra, como, por exemplo, a disposição dos elementos paratextuais. Isso permite ressignificar alguns de seus elementos, entre eles a imagem de seu autor-narrador e a percepção sobre sua trajetória no contexto latino-americano.

2.1. América Latina: singular e plural

Para que se entendam alguns aspectos da composição textual e imagética de Che nas obras analisadas por esse texto, há de se explicitar alguns conceitos relativos à América Latina e o que representa a associação do nome dele a esse cenário. Isso porque a América Latina dos anos 1950 é apresentada no diário por meio de experiências que definirão o futuro de Ernesto quando ele ainda não podia imaginar o revolucionário que se tornaria. Entender esse contexto é, portanto, entender a sua jornada de autodescobrimento, os lugares por onde passou, as pessoas e a realidade que viu e como relatou tudo isso por meio da escrita.

Para tanto, faz-se necessário explicar a definição de América Latina – termo complexo e teorizado há muitos anos. Essa expressão foi utilizada pela primeira vez em 1856, pelo chileno Francisco Bilbao em uma conferência. No entanto, José Martí é considerado o fundador do termo, em seu conceito moderno, apesar de quase não o ter usado, fato que se deve ao seu ensaio denominado *Nossa América*, datado de 1891, em que aparecem as expressões “nossa América”, “América nova”, “América trabalhadora” e “nossa América mestiça”⁴ (MARTÍ, 2005, p. 31-39, tradução nossa).

Esse texto marcou o início do uso desse termo referente a uma região que abriga povos de distintas culturas, que se ajudam mutuamente e que devem lutar por seu espaço, por sua cultura, por seus autóctones. A expressão surgiu somente no final do século XIX, mas a ideia de unificação das regiões e dos povos latino-americanos já havia sido iniciada muitos anos antes. Simón Bolívar (1793-1830), por exemplo, foi um dos importantes personagens históricos que acreditou nesse projeto de união desde meados do século XIX. Ele ficou conhecido como “O Libertador”, por ser o encarregado pela independência do domínio espanhol de Bolívia, Colômbia, Equador, Peru e Venezuela, e por tentar promover uma integração desses países recém-independentes.

Após várias décadas dos processos de independência dos vinte países localizados por toda a extensão do continente americano (incluindo o Caribe), e que hoje constituem a América Latina, é que foram publicadas, formalmente, algumas reflexões sobre a reunião desses países, sob o uso da expressão América Latina. São lugares que sofreram a colonização portuguesa, espanhola e francesa, mas que, desde que conseguiram sua autonomia, buscavam destacar suas particularidades e instituir uma identidade cultural.

⁴ No original: “nuestra América”, “América nueva”, “América trabajadora” e “nuestra América mestiza”.

Os habitantes desse lugar, os latino-americanos, também passaram a ser tema de ponderações. José Vasconcelos foi um dos pioneiros a discorrer sobre eles. Ele foi o responsável por afirmar que eles constituem a “raça feita com o tesouro de todas as anteriores, [...] a raça cósmica”⁵ (VASCONCELOS, 1925, p. 40, tradução nossa).

Desde então, muitos pesquisadores têm pensado e escrito sobre a América Latina, como, por exemplo, Néstor García Canclini, antropólogo argentino, que destaca que ela “é como um continente heterogêneo formado por povos e nações distintas” (CANCLINI, 1991, p. 28). Eduardo Coutinho, crítico literário brasileiro, entende que ela é como “um mosaico de peças díspares, mas com fortes denominadores comuns, como uma região marcada por grande diversidade, [...] reconhecível por suas significações históricas e culturais comuns” (COUTINHO, 2009, p. 37).

Essas definições auxiliam a compreensão de que se trata de um território onde existe a multiplicidade de identidades e que se refere aos povos que habitam a América do Sul, a América Central (incluindo a região do Caribe) e o México. Representa ainda uma identidade para além de demarcações territoriais, linguísticas ou culturais. Trata-se de “um fenômeno histórico e não racial, [...] é também um projeto de sociedade” (FIGUEIREDO, 2010, p. 51).

O escritor e crítico uruguaio Ángel Rama também é um dos nomes de destaque nesses estudos sobre a América Latina. Ele dividiu e classificou a pluralidade desse lugar por regiões denominadas “comarcas culturais”, que são determinadas por suas peculiaridades naturais, étnicas e culturais, extrapolando quaisquer fronteiras geográficas. Ele defende ainda a possibilidade da América Latina como unidade harmônica, conquistada pelo revigoramento das peculiaridades regionais.

Esse teórico define a América Latina como um campo fértil, em que é possível encontrar uma multiplicidade de culturas e de identidades e que, portanto, uma reflexão única, global e homogênea não contempla a riqueza – natural, artística, religiosa – presente em cada uma dessas “comarcas culturais”, sendo necessário o estudo individual de cada uma delas para que depois, ao uní-las, veja-se que

a unidade da América Latina tem sido e segue sendo um projeto de sua própria equipe intelectual, reconhecida por um consenso internacional. [...] Por debaixo dessa unidade, real como projeto, real como base de sustentação, implementa uma diversidade interior que é a definição mais

⁵ No original: raza hecha con el tesoro de todas las anteriores [...], la raza cósmica.

precisa do continente. Unidade e diversidade tem sido uma fórmula preferida⁶ (RAMA, 2008, p. 67, tradução nossa).

Ou seja, explicar a unidade da América Latina tem de ser realizado a partir do entendimento de um projeto ambicioso, já antigo e conhecido, em que unidade e diversidade estão lado a lado. A pluralidade e a singularidade são inerentes a essa região. Só assim é possível compreender a denotação e a carga semântica do termo América Latina.

Logo, a partir das definições dos teóricos apresentados, percebe-se que, como proposta de sociedade, a América Latina deve ser entendida pela dicotomia singular/plural, já que abriga tantos países diferentes entre si, com tanta heterogeneidade, e, ao mesmo tempo, existe a organização deles sob um termo, tentando criar uma unidade, uma homogeneidade.

Por essa peculiaridade, entre outras, a expressão América Latina, embora pareça utópica, ganha novo fôlego a cada ano, a cada texto que surge ressaltando ou explicando as características desse lugar, desse mosaico com peças tão distintas entre si, mas que reunidas formam um quadro único.

Algumas peças desse quadro são apresentadas em *Diarios de Motocicleta* (2004) e se referem às particularidades de Argentina, Chile, Colômbia, Peru e Venezuela, países que Ernesto percorreu durante a viagem e onde pode perceber a riqueza (cultural, ambiental, linguística) e a pobreza (econômica) que nelas coexistiam. Ele expõe as características de cada lugar e de seus habitantes.

Chuquicamata parece ser o cenário de um drama moderno. Não se pode dizer que lhe falta beleza, mas uma beleza sem graça, imponente e glacial é o que ela tem. Quando se aproxima da área da mina, parece que todo o panorama se concentra para dar um sentimento de sufocação na planície. [...] Sem um arbusto que possa crescer em suas terras nitrosas, as colinas, indefesas, enfrentando o ataque dos ventos e das águas, mostram suas costas cinzentas, envelhecidas prematuramente na luta contra os elementos, com rugas de anciãos que não coincidem com sua idade geológica. Ali, quantos desses guardas de escolta de seu famoso irmão não envolverão em suas pesadas barrigas as riquezas semelhantes às dele, enquanto aguardam os braços áridos das pás mecânicas que devoram suas entranhas, com o tempero necessário de vidas humanas: o daqueles pobres heróis ignorados desta batalha que morrem miseravelmente nas mil armadilhas com as quais a

⁶ No original: La unidad de América Latina ha sido y sigue siendo un proyecto del equipo intelectual propio, reconocida por un consenso internacional [...] Por debajo de esa unidad, real en cuanto proyecto, real en cuanto a bases de sustentación, se despliega una interior diversidad que es definición más precisa del continente. Unidad y diversidad ha sido una fórmula preferida.

natureza defende seus tesouros, sem outro ideal que não seja o de alcançar o pão de cada dia⁷ (GUEVARA, 2007, p.116-117, tradução nossa).

Nesse fragmento, o autor descreve uma região do Chile, Chuquicamata, onde ocorre a exploração de cobre por uma empresa americana. É um cenário que contém belezas naturais, mas que é adjetivado por ele como uma “beleza sem graça”, por ser um local de retirada de recursos naturais por estrangeiros e também devido ao ambiente hostil de trabalho. Pode-se notar que o autor imprime sua opinião contrária a essa exploração, quando se refere ao “famoso irmão” e suas “pesadas barrigas” que aguardam a retirada da riqueza mineral do lugar à custa de vidas humanas. Ele também ressalta a dificuldade econômica dos mineiros, desses “pobres heróis”, que perdem suas vidas para ganhar o “pão de cada dia”. É um retrato das regiões mineiras do Chile, suas minas e seus trabalhadores, mas que representa a situação de muitos países latino-americanos.

Ademais de fornecer uma descrição detalhada dos lugares por onde passou, expondo suas características do ponto de vista de um viajante observador e crítico, expondo a pluralidade existente nas regiões, suas belezas e desfortúnios, ele também defende a ideia de unicidade entre elas.

Nas precárias condições em que viajamos, só nos resta a palavra como recurso da expressão afetiva e, empregando-a, é que quero expressar meu agradecimento e o do meu companheiro de viagem a todo o pessoal da colônia, que, quase sem nos conhecer, nos deram esta magnífica demonstração de afeto que significa para nós a oportunidade de festejar nosso aniversário, como se fosse a festa íntima de algum de vocês. Mas tem algo mais: dentro de poucos dias deixaremos o território peruano e, por isso, estas palavras adquirem o significado secundário de uma despedida, na qual ponho todo o meu empenho em expressar nosso reconhecimento a todo o povo desse país [...] Por isso, [...] brindo pelo Peru e pela América Unida⁸ (Idem, p. 195-196, tradução nossa).

⁷ No original: Chuquicamata parece ser la escena de un drama moderno. No se puede decir que carezca de belleza, pero una belleza sin gracia, imponente y glacial es la que tiene. Cuando se acerca uno a la zona de la mina, parece que todo el panorama se concentra para dar una sensación de asfixia en la llanura. [...] Sin una mata que pueda crecer en sus tierras salitrosas, los cerros, indefensos, frente al ataque de los vientos y las aguas, muestran sus grises lomos prematuramente avejentados en la lucha contra los elementos, con arrugas de ancianos que no coinciden con su edad geológica. Allí, cuántos de estos escoltas de su famoso hermano no encerrarán en sus pesados vientres parecidas riquezas a las de aquél, mientras esperan los brazos áridos de las palas mecánicas que devoren sus entrañas, con el obligado condimento de vidas humanas: las de esos pobres héroes ignorados de esta batalla que mueren miserablemente en las mil trampas con que la naturaleza defiende sus tesoros, sin otro ideal que el de alcanzar el pan de cada día.

⁸ No original: En las precarias condiciones en que viajamos, sólo queda como recurso de la expresión afectiva la palabra, y es empleándola que quiero expresar mi agradecimiento, y el de mi compañero de viaje, a todo el personal de la colonia, que, casi sin conocernos, nos ha dado esta magnífica demostración de afecto que significa para nosotros la deferencia de festejar nuestro cumpleaños, como si fuera la fiesta íntima de alguna de ustedes.

Esse trecho se refere a uma parte do discurso que ele proferiu em razão de seu vigésimo quarto aniversário. Ele começa agradecendo a hospitalidade e a festa que recebeu na colônia de tratamento de leproso em San Pablo, no Peru, e termina com essa reflexão de ordem política, geográfica e cultural. A expressão “América Unida” é grafada com iniciais maiúsculas, não deixando qualquer dúvida sobre a sua crença nesse projeto.

Há de se ressaltar que o nome de Che não é associado ao conceito de América Latina somente por ele ter ido a esses lugares e por defender uma união dos povos latino-americanos. Essa relação também ocorre porque o termo ganhou amplitude durante a década de 1960, auge da vida pública dele, quando os valores políticos, sociais e culturais estavam sendo questionados em vários países e foram alvo de suas contestações também. Foi um período de manifestações em relação às formas de governo, condições de trabalho, participação das mulheres na sociedade, entre outros temas relevantes. Houve conflitos e manifestações, devido a diversos golpes de estado e a consequente “instalação de ditaduras militares, nas décadas de 60 e 70, em quase todos os países da América Latina” (STEDILE *apud* PÉRES, 2001, p. 11).

A acepção da expressão foi utilizada como demonstração da posição contrária aos governos militares e ditatoriais e, naquele momento, seu uso “ficou muito associado com lutas contra as ditaduras, com posições anti-imperialistas e antiamericanas, o que faz com que muitos se identifiquem com ela” (FIGUEIREDO, 2010, p. 51).

Assim, Che representa, a partir do final dos anos de 1950 quando já havia se tornado um revolucionário, o que se buscava combater naquela época: a ditadura, o capitalismo, a exploração proletária, a censura, a dominação americana na América Latina. Ele afirmava publicamente sua rejeição aos moldes impostos pelos Estados Unidos e, com isso, conquistava seguidores e admiradores ao redor do globo.

Por conseguinte, quando há a repulsa a algum dos itens elencados e sua localização é a América Latina, o nome de Che prontamente surge como sinônimo de oposição, questionamento. Isso ocorre por haver a identificação com seus ideais, por acreditar na possibilidade de se fazer uma revolução no sentido proposto por ele: é necessário crer em uma mudança e estar disposto a lutar por ela.

Outro elemento que contribui para a conexão de seu nome à América Latina é a situação econômica, política e cultural de diversos países dessa região: ela quase não se

Pero hay algo más; dentro de pocos días dejaremos el territorio peruano, y por ello estas palabras toman la significación secundaria de una despedida, en la cual pongo todo mi empeño en expresar nuestro reconocimiento a todo el pueblo de este país. [...] Por eso, [...] brindo por Perú y por América Unida.

alterou, principalmente para as camadas mais pobres da população, que continuam sofrendo com as contingências destacadas por Che em meados do século XX.

A figura de Che Guevara está ainda tão presente em nosso meio, fundamentalmente pelo legado que nos deixou. A situação de vida dos povos da América Latina não se modificou. As forças produtivas se desenvolveram. Mas os problemas sociais e concretos de nossos povos continuam (PÉRES, 2001, p. 20).

Assim, os problemas sociais apontados por ele em vida continuam a ser os mesmos no século XXI. Por esse motivo, há uma identificação com seu discurso de oposição a essa situação. Trata-se de uma figura atual por representar a problematização de questões pertinentes à América Latina do passado e do presente.

Portanto, ao publicar um texto sobre uma parte da vida dele anterior a sua vida como revolucionário, mais especificamente um diário que retrata a formação de seus ideais, mostra-se o caminho que ele percorreu para se tornar esse nome que até hoje é expressivo na América Latina. Perfaz-se a trajetória que o levou a deixar de ser Ernesto Guevara de la Serna para ser eternizado como Che Guevara. Mostra como ele “se tornou referência política [por representar] uma síntese da experiência histórica de vários povos latino-americanos” (STEDILE *apud* PÉRES, 2001, p. 13). Faz-se ainda um resgate de seu nome e o traz para a atualidade, já que “contar a história de uma vida é dar vida a essa história” (ARFUCH, 2010, p. 42).

2.2. O diário e a América Latina

Entendida a concepção de América Latina, sua relação com o nome de Che e a importância da publicação do diário, esse subitem trata de mostrar, por meio de alguns fragmentos, como um retrato da América Latina pode ser formado pelo que é relatado no diário. Também busca refletir sobre o que significa a escrita de si, a qual o diário é uma das modalidades literárias, e como esse texto funciona como um arquivo das memórias do jovem Ernesto e também de uma coletividade. Explicita-se ainda o modo utilizado pelo autor para expor o pacto de leitura que o leitor deve aceitar para ler seu diário.

2.2.1. A escrita de si

Os diários, ao longo dos anos, vêm sendo considerados como arquivos pela historiografia, pois eles auxiliam na (re)configuração da história, visto que o passado é composto por “uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios” (COMPAGNON, 2012, p. 219). Ao resgatá-los e/ou publicá-los, há uma (re)construção da identidade de certa comunidade, tendo em vista que ela é constituída por muitas versões da história, é mutável, inconstante e formada de acordo com as “estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2005, p. 51). Ou seja, a história do passado de um povo nunca está finalizada e sempre pode ser revista a partir da disponibilização de novos documentos.

Esse relembrar presente no diário é de suma importância, pois é “uma experiência social, coletiva, já que as lembranças também se fazem pelos outros” (HALBWACHS, 1990, p. 26). Essas memórias não pertencem somente ao autor, mas a toda uma comunidade. Sua publicação auxilia no entendimento das características culturais de determinado local, que no caso de *Diários de Motocicleta* (2007) é a América Latina, o lugar que Ernesto chamou de “Maiúscula América” (GUEVARA, 2007, p. 52, tradução nossa).

Ainda de acordo com Halbwachs, “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 1990, p. 26). Isso reforça a ideia de que um diário narra algo que pode não ter comprovação por outras narrativas, mas que, ainda assim, é parte relevante da formação de uma memória coletiva.

Além de auxiliar na formação identitária de um grupo social e de ser uma peça importante do quebra-cabeça, que é a construção de uma história, o diário é também um importante instrumento de conhecimento das angústias e expectativas de um povo em um dado momento. Essa escrita revela uma percepção do autor-narrador sobre seu entorno, que “corresponde às estruturas profundas de uma visão de mundo, a uma consciência de si e a uma consciência do mundo através dessa consciência de si” (COMPAGNON, 2012, p. 65).

Logo, os arquivos pessoais de alguém, como os diários, tem sido um meio de arquivar o tempo, a vida. Por meio deles se desvenda uma série de acontecimentos do passado que impactam, direta ou indiretamente, no presente. São suportes materiais que devem ser

preservados, pois guardam a memória de seu autor e, conseqüentemente, de toda uma comunidade. Eles representam o *arkhê*, o princípio, e seus autores são como *arcontes*, os guardiões dos arquivos e, por conseguinte, das memórias (DERRIDA, 2001, p. 11-12).

Assim, escrever um diário tem sido um dos meios de registrar e eternizar o que ocorreu em um período de tempo na vida cotidiana de alguém e tem se configurado como uma prática universal. Esses relatos pessoais revelam experiências individuais e coletivas que, quando são passadas de documentos privados a públicos, podem indicar aos leitores alguns aspectos históricos e sociais vistos por meio de outros “olhos”: os da subjetividade.

Essa subjetividade é intrínseca ao diário, pois, ainda que a escrita seja um ato racional, o autor-narrador expressa os fatos segundo sua visão, sua opinião acerca deles. Ele está no controle e escreve sobre o que lhe parece relevante, efetuando uma seleção de maneira consciente ou inconsciente, visto que “num diário íntimo, registramos apenas alguns acontecimentos, omitimos outros; às vezes relemos nosso diário, acrescentamos coisas ou corrigimos aquela primeira versão” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Nele há, ainda, uma mescla de gêneros, conforme a definição do vocábulo no *Dicionário de termos literários*, em que é estabelecido que ele narra “desde os episódios políticos até a pura introspecção, passando pelo registro crítico dos cenários e das peripécias que as viagens propiciam, ou pelos embates da vida literária” (MOISÉS, 2004, p. 121). Ele é, então, um gênero híbrido: pode ser um discurso subjetivo, histórico, literário; conter fatos políticos, autobiográficos, fictícios e materiais anexos como cartas e fotos.

Sendo assim, na escritura de um diário quase não há regras: são permitidas as digressões, os devaneios, as reflexões e até os espaços em branco. Pode-se escrever sobre tudo o que quiser, na (des)seqüência que convier. No entanto, uma única regra parece ser essencial: a noção de tempo.

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina (BLANCHOT, 2005, p.270).

Isso quer dizer que, ainda que livre para conter uma diversidade de documentos e acontecimentos, ele deve ser escrito e organizado em ordem cronológica dos dias. Essa cronologia é essencial porque representa os episódios e pensamentos segundo sua ocorrência

e possibilita entender alguns fatos e a conseqüente (trans)formação da personalidade de seu autor.

Um dos pontos amplamente discutidos em relação ao diário é se ele é ou não uma autobiografia. De acordo com Philippe Lejeune, há distinções entre a autobiografia e seus gêneros limítrofes: o diário, as confissões e as memórias. Para ele, a autobiografia é o “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 48). Logo, para que se legitime uma obra como autobiográfica, para que haja o pacto autobiográfico, o autor deve ser o narrador e o protagonista da narrativa, relatando sua história de vida. Além disso, vários elementos devem constar na obra, dentre elas a “perspectiva retrospectiva de narração”⁹ (Idem, p.48).

Walter Benjamin também esclarece que nem tudo que uma pessoa escreve sobre si é uma autobiografia, pois as “recordações, mesmo quando são ampliadas, não representam sempre uma autobiografia [...], pois a autobiografia tem a ver com o tempo, com o desenrolar e com aquilo que constitui o fluxo da vida” (BENJAMIN, 1985, p. 448). Portanto, a autobiografia, além de ter uma narração em primeira pessoa, deve obedecer a algumas regras fixas como a ordem cronológica dos fatos, escritos no pretérito sobre algo relevante da vida pessoal de seu autor.

Considerando essas afirmações, o diário nem sempre é uma autobiografia, pois pode não cumprir todos os requisitos necessários para sê-la. Ele pode não retratar a história da personalidade de seu autor ou pode falhar quanto à narração no pretérito. Entretanto, essa hipótese, de que o diário não é uma autobiografia, em muitos casos, é refutada, já que alguns deles contemplam todos os pré-requisitos elencados. Em *Diários de Motocicleta* (2004), por exemplo, há a identificação entre autor, narrador e protagonista, ocorre a narração no pretérito, em ordem cronológica, sobre eventos considerados importantes e existe a (trans)formação da personalidade de Ernesto.

Foi uma manhã de outubro. Eu havia ido à Córdoba aproveitando o feriado do dia 17¹⁰. Embaixo da parreira da casa de Alberto Granado tomávamos mate doce e comentávamos as últimas incidências da “vida de cão”, enquanto nos dedicávamos à tarefa de arrumar a Poderosa II. Ele se lamentava de ter abandonado seu posto no leprosário de San Francisco del

⁹ Perspectiva retrospectiva de narração: narrativa escrita no pretérito sobre fatos da vida do autor-narrador.

¹⁰ De 1946 a 1954, o dia dezessete de outubro era considerado feriado nacional na Argentina. É considerado o dia do nascimento do peronismo, em referência à libertação do então coronel Juan Domingo Perón, preso por promover os direitos dos trabalhadores em dezessete de outubro de 1945. Esse dia era chamado de Dia da Lealdade.

Chañar e do trabalho tão mal remunerado do Hospital Espanhol. Eu também *tive* que abandonar meu posto, mas, diferente dele, *estava* muito contente de *tê-lo deixado*¹¹ (GUEVARA, 2007, p. 53, tradução nossa, grifo nosso).

Assim, esse diário poderia ser classificado como uma autobiografia, pois assina o pacto autobiográfico ao cumprir com os pré-requisitos elencados por Lejeune (2008). Porém, apesar de abranger os elementos necessários para sê-la, para este estudo essa obra textual será utilizada no conceito de escrita de si – constituída por documentos como cartas, bilhetes, anotações e outros arquivos pessoais, em que o autor-narrador, ao escrever sobre sua vida, tenta “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOUCAULT, 2004, p. 156).

Esse termo se caracteriza por ser uma narrativa em primeira pessoa, em que o autor é o narrador, e cujas experiências, reais ou ficcionais, são relatadas como uma representação de si e da realidade. Ela é bem mais ampla que a autobiografia, por abarcar todo tipo de narrativa da memória – não somente aquelas em que há a consonância entre autor, narrador e protagonista – e por não haver critérios tão rígidos e bem definidos, como a do tempo verbal. A aplicação desse termo – escrita de si – se faz mais oportuna, visto que, em *Diarios de Motocicleta* (2004), há relatos no pretérito, mas também, existem alguns escritos no presente, conforme pode ser notado pelos verbos grifados no seguinte trecho:

A lua cheia se *recorta* sobre o mar e *cobre* de reflexos prateados as ondas. Sentados sobre uma duna, *olhamos* o contínuo vaivém com ânimos distintos: para mim o mar sempre foi um confidente, um amigo que *absorve* tudo o que lhe *contam* sem revelar jamais o segredo confiado e que *dá* o melhor dos conselhos, um ruído cujo significado cada um interpreta como *pode*; para Alberto *é* um espetáculo novo que lhe *causa* uma perturbação estranha cujos reflexos se *percebem* no olhar atento com que *segue* o desenvolvimento de cada uma das ondas que *morrem* na praia¹² (GUEVARA, 2007, p.55, tradução nossa, grifo nosso).

¹¹ No original: Fue una mañana de octubre. Yo había ido a Córdoba aprovechando las vacaciones del 17. Bajo la parra de la casa de Alberto Granado tomábamos mate dulce y comentábamos todas las últimas incidencias de la “perra vida”, mientras nos dedicábamos a la tarea de acondicionar la Poderosa II. Él se lamentaba de haber tenido que abandonar su puesto en el leproso de San Francisco del Chañar y del trabajo tan mal remunerado del hospital Español. Yo también había tenido que abandonar mi puesto, pero, a diferencia de él, estaba muy contento de haberlo dejado.

¹² No original: La luna llena se recorta sobre el mar y cubre de reflejos plateados las olas. Sentados sobre una duna, miramos el continuo vaivén con distintos ánimos: para mí fue siempre el mar un confidente, un amigo que absorbe todo lo que le cuentan sin revelar jamás el secreto confiado y que da el mejor de los consejos: un ruido cuyo significado cada uno interpreta como puede; para Alberto es un espectáculo nuevo que le causa una turbación extraña cuyos reflejos se perciben en la mirada atenta con que sigue el desarrollo de cada una de las olas que van a morir en la playa.

Ressalta-se que as nomenclaturas das narrativas do *eu* não são muito bem definidas, porque se assemelham e, por vezes, se misturam. Uma obra pode ser, inclusive, classificada em mais de uma dessas modalidades literárias. Entretanto, todas se tratam de uma tentativa racional de pôr no papel um momento da vida de seu autor-narrador, em que a subjetividade se expressa por meio da escrita. Já que escrever é uma “maneira de [...] se recolher nela, é um exercício racional” (FOUCAULT, 2004, p. 150). O autor de *Diários de Motocicleta* (2004) era um adepto dessa narrativa do *eu*, da escrita de si, do diário. “Ele escreve sobre si mesmo e sobre o que lê, ou seja, escreve um diário. Um tipo de escrita muito definida, a escrita privada, o registro pessoal da experiência” (PIGLIA, 2006, p. 106).

Outro ponto relevante do estudo da escrita de si é quanto à motivação de um indivíduo para registrar sua vida, ou pelo menos, uma parte dela. Isso conduz a um questionamento sobre as razões do ato de escrever sobre si próprio. Afinal, por que se escreve um diário? Para Blanchot, essa escrita se deve, entre outros fatores à “ambição de eternizar os belos momentos e mesmo de fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza” (BLANCHOT, 2005, p. 274). Ou ainda porque “cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento” (Idem, p. 273). Para Marques, ao escrever sobre si, ou seja, “ao se arquivar, o escritor manifesta o desejo de vencer o tempo, permanecendo na memória de um povo ou de um país” (MARQUES, 2003, p. 151).

Ou seja, um diário é escrito como forma de transparecer algo além do que pode ter sido percebido na exterioridade do indivíduo. É um revelar-se por meio da escrita, uma tentativa de ver em um suporte material um período de tempo vivido, narrando eventos de forma subjetiva, (res)significando a própria existência. Em suma, é uma tentativa de entender a própria identidade e de ser eternizado por meio da escrita.

2.2.2. O pacto de leitura

Depois de realizadas as observações pertinentes à escrita de si e ao diário como um arquivo de memórias individuais e coletivas, inicia-se a ilustração de alguns excertos do primeiro capítulo do livro, a fim de demonstrar o pacto que o autor de *Diários de Motocicleta* (2007) estabelece aos seus leitores. Esse pacto se constitui pela suspensão voluntária da

descrença, expressão cunhada por Samuel Taylor Coleridge, necessária ao se aventurar pelo mundo da Literatura e do Cinema. Ela consiste em suspender momentaneamente qualquer julgamento de veracidade durante a leitura e se concentrar mais na verossimilhança do relato, no deixar-se cativar pela narrativa.

Aceitar o acordo proposto pelo autor de um diário é necessário porque ele, ainda que considerado um arquivo e o produto escrito de acontecimentos da vida de seu autor, é uma forma de memorialismo, ou seja, “é uma ficção naturalizada [...], uma ficção (sobre a própria vida)” (LIMA, 1991, p. 53).

Essa noção de verdade que se tem ao ler as memórias de alguém, um relato sobre sua vida ou seu diário parece, muitas vezes, ser algo incutido nos leitores em geral. Entretanto, é preciso ter ciência que autores de diários fazem um acordo com a realidade, manipulam a existência: omitem, rasuram, riscam, sublinham, dão destaque a certas passagens (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Posto isso, Ernesto, a fim de convencer seus leitores a aceitar o que ele narra, apresenta em seu primeiro capítulo do diário, “Entendamo-nos”¹³, as orientações gerais do que se pode esperar das próximas páginas e de como o leitor deve se posicionar frente ao que irá ler. Nele há a explicação das “regras do jogo” (ECO, 1994, p. 16): o autor deixa bem claro aos seus leitores como devem jogar, ou seja, ler. Uma dessas regras é aceitar que a obra se trata do relato de um momento bem peculiar de sua vida, em que esteve em um determinado roteiro:

Este não é o relato de façanhas impressionantes, não é também meramente um “relato um tanto cínico”; pelo menos não pretende sê-lo. É um pedaço de duas vidas tomadas em um momento que cursaram juntas um determinado trecho, com identidade de aspirações e conjunção de sonhos¹⁴ (GUEVARA, 2007, p. 51, tradução nossa).

Nesse primeiro parágrafo do capítulo, evidencia-se o caráter sonhador do autor-narrador e de seu companheiro de viagem. Depreende-se também que não haverá em suas páginas aventuras notáveis ou acontecimento extraordinários, conferindo, de certa maneira, um tom mais realista ao que será narrado.

¹³ No original: Entendámonos.

¹⁴ No original: No es este el relato de hazañas impresionantes, no es tampoco meramente un "relato un poco cínico"; no quiere serlo, por lo menos. Es un trozo de dos vidas tomadas en un momento en que cursaron juntas un determinado trecho, con identidad de aspiraciones y conjunción de ensueños.

No próximo parágrafo é reiterada a confirmação de uma narrativa verídica, quando ele afirma que:

Assim, a moeda foi pelos ares, deu muitas voltas; caiu uma vez “cara” e alguma outra vez “coroa”. *O homem, medida de todas as coisas, fala aqui por minha boca e relata na minha linguagem o que os meus olhos viram; possivelmente acerca de dez “caras” possíveis, eu só tenha visto uma “coroa”, ou vice-versa*¹⁵ (Idem, p. 51, tradução nossa, grifo nosso).

Nessa sentença, ele pretende deixar claro que é um relato baseado em experiências reais, que “seus olhos viram”, ainda que ele possa omitir alguma informação por ter visto somente uma parte daquilo que ocorreu. Essa ação já é uma justificativa antecipada para a ausência de qualquer dado ou para uma narrativa isenta de imparcialidade.

Já a partir do próximo trecho, começa-se a notar a qualidade mais subjetiva e interpretativa do texto, pois ele alega que

minha boca narra o que aos *meus olhos foram contados*. Que nossa visão nunca foi panorâmica, foi sempre fugaz e nem sempre igualmente informada, e os julgamentos são muito rígidos? concordo, mas essa é a interpretação que um teclado dá ao conjunto de impulsos que levaram a apertar as teclas e esses impulsos fugazes morreram¹⁶ (Ibidem, p. 51, tradução nossa, grifo nosso).

Aqui se observa claramente a oposição entre os dois últimos fragmentos explanados: no primeiro está escrito “meus olhos viram”; no segundo, “aos meus olhos foram contados”. Essa singela alteração modifica o tom realista dado no início e agora ele admite que os fatos sejam contados por meio de certa perspectiva: a do seu olhar. Também adverte que o diário não fornece um panorama geral dos locais e situações vistas e que, por vezes, sua opinião pode ser considerada rigorosa.

Dando sequência à exemplificação do texto contendo as indicações de leitura, o autor se posiciona a partir de meados do capítulo de modo mais incisivo. Ele estabelece explicitamente que para ler seu diário é preciso aceitar sua narrativa:

¹⁵ No original: Así, la moneda fue por el aire, dio muchas volteretas; cayó una vez “cara” y alguna otra “seca”. El hombre, medida de todas las cosas, habla aquí por mi boca y relata en mi lenguaje lo que mis ojos vieron; a lo mejor sobre diez “caras” posibles sólo vi una “seca”, o viceversa.

¹⁶ No original: mi boca narra lo que mis ojos le contaron. ¿Que nuestra vista nunca fue panorámica, siempre fugaz y no siempre equitativamente informada, y los juicios son demasiado terminantes? de acuerdo, pero ésta es la interpretación que un teclado da al conjunto de los impulsos que llevaron a apretar las teclas.

Se eu apresento um noturno, creiam-no ou reinventem-no, pouco importa, pois se não conhecem pessoalmente a paisagem fotografada pelas minhas notas, dificilmente conhecerão outra verdade que não a que conto aqui. Os deixo agora comigo mesmo; o que fui¹⁷ (Ibidem, p. 51, tradução nossa).

Nesse trecho, percebe-se o fato de ele se dirigir diretamente ao leitor, solicitando que acredite no que é contado e explicitando que essa é a regra mais importante desse jogo que é a leitura. Essa interpelação ao leitor não é uma especificidade do gênero diário, mas aqui é utilizada devido às memórias terem sido narrativizadas após o término da viagem e indicam que, apesar da obra ter tido sua primeira publicação somente cerca de quarenta anos depois de sua escrita, havia a intenção de um dia torná-la pública e de que fosse lida, confirmando que “todo relato pressupõe um leitor. Esse é o caso dos diários pessoais, nos quais o viajante registra a sua experiência com o propósito de reter lembranças e recordação para momento posterior da vida” (JUNQUEIRA, 2011, p. 48).

Umberto Eco é um dos críticos literários que também corrobora que toda história tem um leitor e que ele é um componente essencial não só do processo de contar, mas também da própria história (ECO, 1994, p. 7). Sendo assim, esse diário requer um leitor que aceite jogar conforme as regras, o que implica estar receptivo ao que se lê, independentemente de sua comprovação. Também é preciso que não se atribua a responsabilidade do que consta no relato ao autor-narrador, porque

não há sujeito sobre quem exercer o peso da lei. O personagem que escreveu estas notas morreu ao pisar de novo a terra argentina, o que as organiza e dá a elas acabamento, “eu”, não sou eu; pelo menos não sou o mesmo eu interior. Esse vagar sem rumo por nossa “Maiúscula América” me mudou mais do que imaginei¹⁸ (GUEVARA, 2007, p. 52, tradução nossa).

Definidas as regras do diário, o leitor, consciente do pacto de leitura que acaba de aceitar, inicia sua leitura e pode conhecer um pouco mais de Ernesto, de sua jornada, assim como um pouco da história da América Latina.

¹⁷ No original: Si presento un nocturno créanlo o revienten, poco importa, que si no conocen personalmente el paisaje fotografiado por mis notas, difícilmente conocerán otra verdad que la que les cuento aquí. Los dejo ahora conmigo mismo; el que fui.

¹⁸ No original: No hay sujeto sobre quien ejercer el peso de la ley. El personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo tierra Argentina, el que las ordena y pule, "yo", no soy yo; por lo menos no soy el mismo yo interior. Ese vagar sin rumbo por nuestra “Mayúscula América” me ha cambiado más de lo que creí.

2.2.3. A “Maiúscula América”

Como arquivo individual e também coletivo (a partir do momento de sua publicação), o diário de Ernesto contém em seus capítulos várias referências históricas, geográficas, sociais e culturais dos lugares em que ele esteve. Sua escrita pretende revelar seu olhar crítico e reflexivo diante do que viu, manifestando sua presença no texto por narrar em primeira pessoa e por introduzir sua opinião tanto de maneira implícita quanto explícita.

No primeiro trecho selecionado para iniciar a viagem pela América Latina, por meio dos olhos e da escrita de Ernesto, o autor registra suas impressões sobre a cidade de Lima, no Peru:

Como cidade, Lima não cumpre o que promete sua longa tradição de cidade dos vice-reis, mas em contrapartida seus bairros residenciais são muito bonitos e amplos e suas novas ruas também são amplas. Um dado interessante foi a organização policial em volta da embaixada da Colômbia. Não menos de 50 policiais, uniformizados ou não, ficam de guarda permanente em volta de toda a quadra¹⁹ (GUEVARA, 2007, p. 215, tradução nossa).

Ele comenta que esperava algo mais da cidade que abrigou o vice-reino da Espanha, ao declarar que ela não cumpria com a expectativa de uma cidade onde residiam os vice-reis, dando a entender que a imaginava mais luxuosa ou mais bonita. Ao utilizar a expressão “em contrapartida”, contrasta a beleza da região dos bairros residenciais com o restante da cidade. Expõe ainda a questão da segurança ao redor da embaixada da Colômbia. Esse fato não é explicado pelo autor, mas se deve aos problemas diplomáticos ocorridos entre Peru e Colômbia, nos anos 1950 e 1951, e que ficou conhecido como o “Caso *Haya de la Torre*”²⁰.

Ernesto demonstra também um conhecimento profundo da história latino-americana, fornecendo diversas informações, como pode ser notado em:

Os templos de Inti²¹ caíram e até seu cimento e suas paredes serviram para a consolidação das igrejas da nova religião: a catedral foi construída sobre as

¹⁹ No original: Como ciudad, Lima no cumple lo que promete su larga tradición de ciudad de los virreyes, pero en cambio sus barrios residenciales son muy bonitos y amplios y sus nuevas calles también amplias. Un dato interesante fue el despliegue policial que rodea la embajada de Colombia. No menos de 50 policías, uniformados o no, montan guardia permanente alrededor de toda la manzana.

²⁰ Cf. CASO Haya de la Torre. Disponível em: <http://centrodereitointernacional.com.br/wp-content/uploads/2014/05/casos-conteciosos_1950_03.pdf> Acesso em 20 mar 2018.

²¹ A divindade mais importante para os incas, o deus do Sol.

ruínas de um grande palácio e, sobre os muros do templo do Sol, levantaram a igreja de Santo Domingo – castigo e desafio do conquistador orgulhoso. No entanto, o coração da América, tremendo de indignação, comunica de tempos em tempos um tremor nervoso nas suaves costas dos Andes, e a imensa comoção ataca a superfície da terra e por três vezes a cúpula da orgulhosa [igreja de] Santo Domingo, de ossos quebrados, desmoronou, e suas paredes abriram e caíram também, mas a base onde descansa o bloco do templo do Sol mostra sua indiferença de pedra cinza, sem que a magnitude do desastre que cai sobre sua dominadora [igreja de Santo Domingo] separe uma rocha que seja das que formam a base do templo²² (Idem, p. 153, tradução nossa).

De acordo com esse exemplo, além dos dados históricos sobre a construção da igreja de Santo Domingo, em Cusco, no Peru, o narrador se posiciona política e ideologicamente quando insere que foi um desafio para o conquistador espanhol, adjetivado por ele de orgulhoso, já que levou cerca de cem anos para terminarem essa obra. O autor também afirma que essa construção foi um castigo, pois devido a vários terremotos, a igreja foi destruída e com isso, foi exposto o templo do Sol, localizado sob a catedral e ignorado pelos espanhóis na construção da igreja.

Outro dos aspectos abordados na obra é a miséria, enfrentada pela maioria dos habitantes da América do Sul. Aquela realidade o chocava, pois como um estudante de medicina vindo de uma família de classe média de Buenos Aires, Ernesto não estava acostumado a encarar tão de perto as mazelas humanas, já que, naquela época, a Argentina era tida como o país mais rico e desenvolvido da região: a “Suíça” da América Latina.

Essa situação vantajosa da Argentina frente a outros países é mostrada, por exemplo, quando ele conversa com trabalhadores indígenas peruanos que estavam de carona na carroceria de um caminhão, assim como Ernesto e Alberto.

Em uma parada, das tantas que fizemos pelo caminho, um indígena se aproximou todo tímido até nós, acompanhado de seu filho, que falava bem o castelhano, e começou a nos fazer perguntas da maravilhosa terra “do Perón”. [...] O homem, por meio de seu filho, pediu-nos um exemplar da

²² No original: Los templos de Inti cayeron hasta sus cimientos o sus paredes sirvieron para el asiento de las iglesias de la nueva religión: la catedral se erigió sobre los restos de un gran palacio y sobre los muros del templo del Sol se levantaron los de la iglesia de Santo Domingo, escarmiento y reto del conquistador orgulloso. Sin embargo, el corazón de América, temblando de indignación, comunica cada cierto tiempo un temblor nervioso al lomo manso de los Andes, y la inmensa conmoción ataca la superficie de la tierra y por tres veces la cúpula de la orgullosa Santo Domingo, con fragor de huesos rotos, se ha desplomado de su asiento, y sus muros ajados se han abierto y caído también, pero la base donde descansan, el bloque del templo del Sol, muestra su indiferencia de piedra gris, sin que la magnitud del desastre que cae sobre su dominadora separe de sus puntos una sola de las rocas que lo forman.

Constituição Argentina com a declaração dos direitos da terceira idade, o que prometemos com singular entusiasmo²³ (Ibidem, p. 139, tradução nossa).

Nesse fragmento, nota-se como a Argentina é tida como um lugar diferente. O indígena se interessa por ela, pois habita e trabalha em um lugar em que o máximo que consegue é sobreviver. A terra governada por Perón é admirada e classificada como maravilhosa, um lugar com direitos estabelecidos pela Constituição.

O autor escreve de maneira a transmitir que não só percebe o sofrimento e as dificuldades que as pessoas passavam nos países por onde esteve, mas, como diferencial, ele busca deixar claro que sentia a dor delas, demonstrando empatia. Sua narrativa se constrói de maneira poética, crítica, reflexiva. Seu estilo se caracteriza pela subjetividade.

Ali, nestes últimos momentos de pessoas cujo horizonte mais longínquo foi sempre o dia de amanhã, é onde se capta a profunda tragédia que compreende a vida do proletariado do mundo todo; há nesses olhos moribundos um pedido submisso de desculpas e também, às vezes, um pedido desesperado de consolo que se perde no vazio, como se perderá logo seu corpo na magnitude do mistério que nos rodeia²⁴ (Ibidem, p. 104, tradução nossa).

A tessitura desse trecho pretende indicar que o jovem que escreve não é um mero estudante de medicina interessado apenas em tratar a saúde de alguém. Ele vai muito além: tenta mostrar que se preocupa com a vida laboral e social dessa gente, sofre por elas. Apresenta-se como alguém com caráter sonhador e também questionador. Mostra seu inconformismo diante das desigualdades sociais, característica que irá permear toda a sua vida dali em diante.

O próximo exemplo ilustra um pouco das memórias presentes nesse diário e também a forma que o autor utiliza para se fazer presente em seu texto. Ele fornece uma amostra de como a história permeia toda a narrativa ao percorrer territórios demarcados geograficamente, mas que, segundo ele, não deveriam ter fronteiras, pois “a divisão da América em nacionalidades incertas e ilusórias é completamente fictícia. Constituimos uma só raça

²³ No original: En un alto, de los tantos que hicimos en el camino, un indio se acercó todo tímido hasta nosotros, acompañado de su hijo, que hablaba bien el castellano y empezó a hacernos preguntas de la maravillosa tierra “del Perón”. [...] El hombre nos hizo pedir por el hijo un ejemplar de la constitución Argentina con la declaración de los derechos de ancianidad, lo que le prometimos con singular entusiasmo.

²⁴ No original: Allí, en estos últimos momentos de gente cuyo horizonte más lejano fue siempre el día de mañana, es donde se capta la profunda tragedia que encierra la vida del proletariado de todo el mundo; hay en esos ojos moribundos un sumiso pedido de disculpas y también, muchas veces, un desesperado pedido de consuelo que se pierde en el vacío, como se perderá pronto su cuerpo en la magnitud del misterio que nos rodea.

mestiça, que desde o México até o Estreito de Magalhães apresenta notáveis semelhanças etnográficas”²⁵ (Ibidem, p.196, tradução nossa).

Esse é outro recorte do discurso que Ernesto proferiu no dia de seu aniversário de vinte e quatro anos, comemorado no Peru. A viagem já se aproximava do fim e, com isso, o autor-narrador se empenha em se autorretratar como um jovem mais maduro e ainda mais consciente da situação histórica e social do meio que o circunda. Seus ideais já são manifestados em sua escrita, que é mais política do que festiva. Pode-se notar que o sujeito se forma como cidadão reflexivo e crítico ao longo dessa viagem. Ou pelo menos é isso que ele busca transmitir.

Nessa narrativa, é possível observar que a América Latina está presente em todas as páginas, já que a viagem ocorreu nesse lugar. Haveria exaustivos períodos e passagens que poderiam figurar como exemplo das memórias de Che sobre essa região. Não pretendendo esgotá-las, mas sim, fornecer uma amostra que contenha a essência que permeia as páginas do diário, a de uma América Latina dos anos 1950 sob a ótica de Che, esse subitem se encerra para ceder espaço ao estudo dos itens paratextuais da obra.

2.3. Paratextualidades

O propósito desse subitem é apresentar alguns dos paratextos editoriais da obra *Diarios de Motocicleta* (2004), não como forma de conseguir respostas objetivas sobre a organização e modificação das diferentes edições disponíveis do mesmo diário, mas sim, para que haja uma reflexão sobre o quão importante são esses elementos e como eles demonstram cuidado em sua seleção para que atinjam com êxito a mensagem a ser transmitida por eles: a de um jovem Ernesto sensível e empático.

Contudo, antes da exposição e das considerações acerca dos fragmentos que contribuem para essa construção imagética de Che, há de se estabelecer o que vem a ser o paratexto. Esse termo, cunhado por Gérard Genette em 1987, é utilizado para se referir àquilo “por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira

²⁵No original: la división de América en nacionalidades inciertas e ilusorias es completamente ficticia. Constituimos una sola raza mestiza que desde México hasta el estrecho de Magallanes presenta notables similitudes etnográficas.

mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). Mais explicitamente, o paratexto é composto por

título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, [...] que fornecem ao texto um aparato (variável) (Idem, p. 9-10).

Por meio dessa explicação, extrai-se que em um livro há o texto – conteúdo principal e escrito pelo autor em período anterior à publicação – e há os itens que fazem com que esse texto se torne um livro e esteja apto a ser vendido. Isto é, para que se tenha um material publicável, os paratextos devem estar presentes, visto que, ainda que seja realizada uma produção mais artesanal, um livro contém ao menos um título, uma capa. Pode-se afirmar também que eles são variáveis e pensados de acordo com o público-alvo e os objetivos a serem alcançados pela obra, já que diferentes paratextos geram sensações diversas nos leitores.

Isso posto, olhar detidamente para o paratexto de uma obra é voltar a atenção ao que a maioria vê, mas não apreende, observa e não percebe. São os detalhes que completam e protegem o livro, impondo um modo de usar e uma interpretação adequada ao propósito do autor (GENETTE, 2009) ou ao de quem possui os direitos autorais, que, no caso de *Diários de Motocicleta* (2004), é o Centro de Estudos Che Guevara.

Em se tratando de determinar essa maneira de usar, ou seja, de ler uma narrativa, os paratextos fornecem algumas orientações de leitura que podem inclusive alterar a percepção do leitor em relação ao texto propriamente dito. Algumas delas podem ser autorais – como o título dos capítulos ou da própria obra – e outras são editoriais. Estas estão a cargo da editora e obedecem a critérios estéticos, mercadológicos e/ou financeiros. Entre elas estão a capa, a introdução, o prefácio, os anexos, entre outros.

Em *Diários de Motocicleta* (2004), a maioria dos paratextos é editorial, já que a obra é uma publicação póstuma e a seleção de quase todos esses recursos não esteve a cargo do autor, e sim, da editoração. Os elementos editoriais paratextuais presentes nessa obra são: título, subtítulo, capa, lombada, orelha, contracapa, comentários, sumário, introdução, prólogo, prefácio, ilustrações, fotos e apêndices (contendo um relato mais detalhado sobre o Peru e uma carta de Che a sua mãe).

Já em relação aos títulos dos capítulos, eles parecem ter sido elaborados pelo próprio Che, podendo assim constituir alguns paratextos autorais, que não serão explorados para ceder

espaço aos editoriais, pois estes são mais explícitos em seu objetivo: evidenciar uma pessoa quase sem defeitos.

Para ilustrar a relevância da escolha e da utilização de alguns desses recursos paratextuais editoriais, pode-se comparar a edição do diário de bolso, *Mi primer gran viaje* (1997) com a de *Diarios de Motocicleta* (2004). Ambas as obras são da mesma editora, se reportam ao mesmo texto escrito por Che e apenas observando-as superficialmente percebe-se que são muitas as diferenças entre elas: título, foto da capa, cores, material e tamanho do livro, conforme Figura 1, localizada na página 24.

As alterações dos recursos auxiliares a serviço do texto principal fazem com que, a não ser pelo relato do diário propriamente dito, tenham-se duas obras divergentes publicadas. Uma explicação para essas inúmeras substituições está relacionada à indústria cultural, visto que “as editoras publicam novas edições de obras literárias adaptadas no mesmo período do lançamento da versão cinematográfica, e invariavelmente colocam fotos dos atores ou de cenas do filme na capa” (HUTCHEON, 2013, p. 57).

Assim, devido ao lançamento do filme, a obra que antes se chamava *Notas de Viaje* (1993) e *Mi primer gran viaje* (1997) passa a ser *Diarios de Motocicleta* (2004), nome adotado pela narrativa fílmica divulgada no mesmo ano, em uma estratégia nítida de relacionar o filme ao livro e vice-versa, algo característico da indústria cultural e da reprodutibilidade técnica, termos elucidados no capítulo 1, subitem 1.3. “Capital, Literatura e Cinema”.

Essa alteração, bem como outras, ocorre porque os aspectos paratextuais são responsáveis por despertar o interesse do público por uma obra, adequando-a ao tempo, lugar e situação de comercialização. A imagem que se quer passar de um autor ou de uma obra também pode estar relacionada a essas mudanças. Logo, a atenção editorial com o paratexto pode ser notada em todas as obras literárias e também em *Diarios de Motocicleta* (2004).

Os elementos paratextuais selecionados para mostrar a interferência que eles podem proporcionar na leitura da narrativa são o prólogo e o prefácio. Ambos são escritos por familiares de Che: sua filha e sua viúva, respectivamente. São termos sinônimos para designar o “texto que precede ou introduz uma obra” (MOISÉS, 2004, p. 371) e “que serve para apresentá-la ao leitor” (FERREIRA, 2004).

Iniciando pelo prólogo, para seguir a ordem de disposição na obra, o primeiro a se destacar é que nas edições anteriores do diário não havia esse item. Ele é elaborado pela filha de Che, Aleida Guevara March, sendo incluído somente nessa edição lançada

concomitantemente ao filme. Esse texto se caracteriza por ser uma apresentação de Che e de seu diário em que é inegável a tentativa de se passar uma imagem positiva dele, algo já esperado para uma filha que escreve um prólogo na obra de seu falecido pai.

Ao averiguar os treze parágrafos que compõem esse texto, que é apenas um dos anteriores à narrativa principal, percebem-se palavras e expressões de carinho, admiração e respeito. Um dos trechos em que mais se notam a presença desses adjetivos está logo no início, na primeira página, quando ela menciona que seu pai

é capaz de descrever tão graficamente as coisas que faz, e eu não as contaria nunca, mas que, ao fazê-lo, demonstra uma vez mais até que ponto um homem pode ser honesto e pouco convencional. Se tenho que ser sincera, devo dizer que ao ler, fui me apaixonando pelo homem que meu pai foi²⁶ (GUEVARA MARCH *apud* GUEVARA, 2007, p. 9, tradução nossa).

Em poucas linhas, nota-se que ela atribui a seu pai qualidades vinculadas à honestidade e originalidade, por ele contar minuciosamente fatos de sua vida, que ela declara que não contaria se estivesse em seu lugar. Também afirma que ao ler o relato foi se apaixonando pelo homem que ele foi. Diante disso, evidencia-se que é um texto muito subjetivo, repleto de vocábulos que remetem à admiração e ao amor de uma filha por seu pai.

Outro fragmento também é relevante na demonstração da relação afetuosa que se pretende transmitir por esse texto. Verbetes relacionados à juventude, aventura e sensibilidade confirmam o papel do prólogo em indicar essas qualidades e virtudes de Che:

O jovem, que no começo nos faz rir com suas bobagens e loucuras, vai nos sensibilizando ao narrar o complexo mundo do indígena latino-americano, a pobreza em que vivem, a exploração a que são submetidos. [...] Este jovem aventureiro com ânsia de conhecimentos e uma grande capacidade para nos amar mostra como a realidade bem interpretada pode calar em um ser humano até o ponto de ir transformando sua maneira de pensar²⁷ (Idem, p. 10-11, tradução nossa).

Consoante sua filha, o diário expõe a realidade das pessoas e dos lugares por onde seu pai passou e que, ao compreendê-la de maneira adequada, permite uma mudança em seu

²⁶ No original: es capaz de describir tan gráficamente cosas que hace, que yo no contaría nunca, pero que al hacerlo demuestra una vez más hasta qué punto puede ser un hombre honesto y poco convencional. Si tengo que ser sincera, debo decir que al leer me fui enamorando del muchacho que mi padre había sido.

²⁷ No original: El joven que al inicio nos hace sonreír con sus disparates y locuras, nos va sensibilizando al narrar el complejo mundo del indígena latinoamericano, la pobreza en que viven, la explotación a que son sometidos [...] Este joven aventurero con ansias de conocimientos y una gran capacidad para amar nos muestra cómo la realidad bien interpretada puede calar en un ser humano hasta el punto de ir transformando su manera de pensar.

modo de pensar. Ele é retratado como alguém humanitário e com anelo em aprender. Alguém com capacidade de amar seu próximo.

Essa imagem de Che, elaborada por meio do prólogo, também será reforçada pelo próximo paratexto: o prefácio escrito por sua viúva, Aleida March. Nele, persiste o uso de palavras vinculadas à aventura, juventude, descobrimento, conhecimento. Também é explicitada a mudança interna de Che, ocorrida durante a viagem.

O leitor também pode comprovar a incrível mudança que se dá em seu interior, à medida que descobre a América Latina e chega ao seu coração, desenvolvendo um sentido cada vez mais profundo de uma identidade latino-americana, convertendo-o em um precursor da nova história da América²⁸ (MARCH *apud* GUEVARA, 2007, p. 13-14, tradução nossa).

As escolhas lexicais desse excerto realçam algumas particularidades, como a questão da identidade latino-americana, apresentando Che como um ser humano com interesse visceral pela América Latina e que por isso se torna um pioneiro da nova história da América. Note-se, porém, que, diferentemente do prólogo, o prefácio utiliza menos palavras afetuosas, ainda que se façam presente, deixando para o texto da filha o papel de apresentar o amor incondicional por Che.

Nesse prefácio, que está presente em todas as edições do diário, desde sua primeira publicação em 1993, a ênfase dada é na imagem de Che como alguém de extrema relevância para a história da América Latina, o que denota que esse pode ter sido um dos propósitos da publicação desde o início: vinculá-lo como parte essencial do passado latino-americano.

Outra característica expressiva desse texto é que, por meio dele, tem-se a primeira afirmação de que Che escreveu anotações durante a viagem e somente depois de seu retorno à Argentina é que houve a revisão e narrativização desse relato, indicando uma preocupação do autor em tornar sua escrita apta à leitura, fato confirmado por ele, conforme trecho já transcrito na página 23 dessa dissertação.

Estas experiências foram escritas mais tarde pelo próprio Ernesto como um relato, oferecendo ao leitor um conhecimento mais profundo da vida do Che, especialmente em um momento que pouco se conhecia dele, e revelando

²⁸ No original: El lector también puede comprobar el increíble cambio que se desarrolla en su interior a medida que descubre América Latina, llega a su corazón mismo y desarrolla un sentido cada vez más profundo de una identidad latinoamericana que lo convierte en un precursor de la nueva historia de América.

detalhes de sua personalidade, de seu passado cultural e de suas habilidades narrativas²⁹ (Idem, p. 13, tradução nossa).

Por esse parágrafo, pode-se verificar que o diário é tratado como um arquivo de uma parte mais desconhecida da vida de Che e que ele contempla aspectos tanto de sua vida pessoal quanto de seu estilo narrativo. Depreende-se também que esse texto não foi produzido a partir de memórias registradas somente durante a viagem e sem posterior leitura, já que há a afirmação de que ele retomou suas notas para transformá-las em narração. Isso é ratificado depois pelo próprio Che ao longo do diário. Tal informação indica que a primeira manipulação desse texto ocorre pelo próprio autor, pressupondo uma exclusão, seleção, correção, e, enfim, uma ponderação por parte dele para definir a imagem a ser transmitida por seu relato em uma estratégia tanto de melhoria da escrita como de sua autorrepresentação.

Em relação à autorrepresentação, trata-se do modo como um autor utiliza para montar um retrato de si próprio. São escolhas que modificam e interferem na maneira de se perceber a narrativa, pois, na maioria das vezes, o que importa não é tanto o que se conta sobre si, mas como se conta. Para isso, podem ser utilizados os mais variados recursos, segundo o desígnio do autor ou da editoração. Quando esses elementos são usados de acordo com uma estratégia de autorrepresentação bem elaborada e executada, eles podem inclusive se sobressair aos fatos. Como afirma Arfuch,

não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente as *estratégias* – ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa. Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu* (ARFUCH, 2010, p. 73, grifo no original).

Assim, o autor pode tecer sua escrita com base no que acredita ser sua imagem, ou de acordo com a imagem que idealiza de si próprio. Ele faz de suas palavras um espelho em que o que se projeta é o seu autorretrato, sua autorrepresentação, da maneira como ele a percebe ou como pretende ser visto. No caso de *Diários de Motocicleta* (2004), essas estratégias de autorrepresentação se tratam de escolhas lexicais e estilísticas adotadas tanto pelo autor e que

²⁹ No original: Estas experiencias fueron escritas más tarde por Ernesto mismo como un relato, ofreciendo al lector un conocimiento más profundo de la vida del Che, especialmente en un momento en el que se lo conocía poco, y revelando detalles de su personalidad, pasado cultural y habilidades narrativas.

serão expostas no subitem 2.4, “O herói no diário”, como também as utilizadas por sua filha e sua viúva, no decorrer dos paratextos.

Com os exemplos apresentados, retirados do prefácio e do prólogo, pode-se perceber a importância deles para o texto principal, ao entender que eles auxiliam na interpretação e no estudo do diário, fornecendo orientações do modo de ler e ressaltando pontos que, às vezes, parecem sutis e até imperceptíveis ao leitor mais distraído. Ademais, induzem a uma leitura mais afetiva de Che, por terem sido escritos por pessoas que o amam e o enaltecem. Algo um tanto previsível, pois alguém “para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valorização” (Idem, p. 55).

Portanto, esse olhar atento aos elementos paratextuais é de grande importância em uma obra, porque remete a uma consideração sobre as razões para se alterar um título, incluir uma foto e, inclusive, modificar totalmente os paratextos editoriais de uma versão em relação à outra, como foi o caso do livro aqui em questão. Ressalte-se, porém, que essa observação dificilmente traz respostas exatas e palpáveis, já que os responsáveis pela edição raramente revelam publicamente seus objetivos. E, por este estudo contemplar uma obra póstuma, o autor também não pode esclarecer ou confirmar qualquer uma de suas escolhas paratextuais. Logo, “a paratextualidade [...] é uma mina de perguntas sem respostas” (GENETTE, 2010, p. 16).

Contudo, ainda que não haja uma resposta definitiva para as hipóteses levantadas na escolha de cada paratexto, a reflexão sempre se faz necessária, já que a reedição de uma obra de um personagem como Che, e, mais especificamente, dessa sua obra que permaneceu guardada por tanto tempo, indica que há um cuidado extremo com o que deve ser dito por ela e qual é a mensagem a ser transmitida aos seus possíveis destinatários.

Por fim, a análise de alguns dos elementos paratextuais do diário possibilita verificar como eles antecipam ao leitor o que esperar da narrativa que se apresenta nas próximas páginas: um relato de viajantes aventureiros, cheios de compaixão e empatia, em busca de uma identidade latino-americana. Pode-se depreender também que esses recursos paratextuais não foram pensados por seu autor, pois “autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que outros transformam em objetos impressos” (CHARTIER, 2002, p. 71). Entretanto, mesmo que o autor não tenha escrito o livro em seu formato final, tanto os paratextos como a narrativa principal pressupõem uma manipulação e uma organização textual para que Che seja entendido como um indivíduo com atitudes generosas, distintas e heroicas.

2.4. O herói no diário

Ao se falar da construção imagética realizada no diário para que Che seja entendido como um herói há de se especificar como isso ocorre. O subitem 2.3. já apresentou os recursos paratextuais, mais especificamente o prólogo e o prefácio, como elementos para atingir o enaltecimento de sua figura, tornando-o mais sensível e fraterno. Isso foi exemplificado tanto pela seleção lexical quanto pela sistematização textual, já que antes de ler a narrativa propriamente dita, o leitor tem acesso a esses conteúdos que engrandecem seu autor em todas as linhas, por meio de vocábulos com carga semântica positiva e emotiva.

Passando para as situações relatadas por Che, também há diversos componentes que corroboram na sua autorrepresentação como um herói. Obviamente, não a de um herói em seu sentido clássico, em que ele seria “um ser fora do comum, capaz de obrar façanhas sobre-humanas, que o aproximassem dos deuses [...]” ou como um semideus, “produto da aliança entre um deus e uma mortal” (MOISÉS, 2004, p. 219). Mas, outro tipo: a de um herói peculiar.

Para entender sob qual perspectiva ele é heroificado, isto é, engrandecido, glorificado (FERREIRA, 2004), faz-se pertinente a definição mais precisa do que é um herói, primeiramente em seu sentido clássico, para, posteriormente, identificar a que é adotada pela narrativa. Essencial, também, ressaltar que esses heróis, em sua maioria, são personagens da Mitologia, da Literatura, da História, incorporando características diferentes segundo a área, conforme explica Feijó: “na mitologia, o herói é divino. Na poesia épica ele é unidade de sentimento e ação. Na história é separado da realidade. Na literatura, o destino do herói é a sua iniciação: a descoberta de si mesmo” (FEIJÓ, 1984, p. 62).

Com base na Literatura, o conceito de herói tem como registro de suas primeiras aparições os heróis clássicos Aquiles e Ulisses, nas epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, respectivamente. Esses personagens são corajosos, enfrentam grandes perigos e vencem as adversidades no final. São, portanto, distintos aos demais por suas características físicas e intelectuais se sobressaírem em meio à mediocridade. Constituem-se em exemplos ideais de bravura, força, determinação. Como heróis, não é que sejam desprovidos de defeitos, mas, esse tipo de personagem, “ainda que passe por grandes dificuldades e provações, e ainda que venha a constituir boa parte de sua grandeza através de uma série de ‘baixeza’ [...] trata de metamorfosear a negatividade em positividade” (KOTHE, 1987, p. 12).

A partir dessa noção, muitos foram os heróis clássicos presentes nas narrativas literárias, sejam elas puramente ficcionais ou baseadas na história. No entanto, o perfil desse herói não é estanque e foi se alterando com o passar do tempo, com o surgimento de novos gêneros literários e também devido à necessidade de uma dada sociedade para aquele momento, “sendo o herói nada mais que o instrumento das forças históricas e sociais, com seus limites e possibilidades” (FEIJÓ, 1984, p. 36).

Cada momento histórico, cada lugar, cada situação demanda um tipo de herói para representar o que se sente e se almeja naquele período específico. É a materialização narrativa das expectativas de uma sociedade. Isso porque esse tipo de personagem representa “a espera de que o ‘outro’ faça por nós o que nos consideramos incapazes de realizar” (Idem, p. 39).

Assim, há uma grande variação nas características basilares dos heróis, pois elas são vinculadas aos anseios de uma época, de uma cultura e também ao gênero narrativo. Os heróis surgem como mitos, na mitologia grega, e “são os sonhos do mundo. São sonhos arquetípicos, e lidam com os magnos problemas humanos” (CAMPBELL, 1990, p. 29). Depois vão se distanciando desse conceito único de herói, aceitando uma diversificação, até chegar aos mais variados tipos ficcionais, como o das histórias em quadrinhos, por exemplo, confirmando que “hoje, depois de os mitos terem sido declarados mortos, estão bastante vivos. Nos subterrâneos, nutrem a ficção” (FIORIN, 2016, p. 9).

Para citar alguns teóricos que discorrem sobre a tipologia do herói ficcional e se percebe a ampla gama de possibilidades, Northrop Frye os divide em cinco tipos. São eles: o herói como mito, que é “superior em condição tanto aos outros homens como ao meio desses outros homens” (FRYE, 2014, p. 39); o herói típico da categoria romanesca, “superior em grau aos outros homens e seu meio, [...] cujas ações são maravilhosas, mas que em si mesmo é identificado como um ser humano” (Idem, p. 39); o herói como líder, que é “superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural. [...] Tem autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz sujeita-se tanto à crítica social como à ordem da natureza” (Ibidem, p. 40); o herói irônico, “inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez” (Ibidem, p. 40); e o outro tipo é aquele que

não sendo superior aos outros homens e seu meio, *o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, [...]. Neste plano, a dificuldade de manter a palavra "herói", que tem um sentido mais limitado nos modos precedentes, ocasionalmente impressiona algum autor (Ibidem, p. 40, grifo nosso).*

Citando mais autores e as possibilidades de definição de herói, Joseph Campbell define que “o herói é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo” (CAMPBELL, 1990, p. 137). Flávio Kothe classifica mais de dez modelos, contendo desde heróis bíblicos até heróis proletários, que se caracterizam por serem trabalhadores e, independentemente de ganhar ou perder a luta a que se propuseram, tomam decisões de forma coletiva e em prol de um grupo (KOTHE, 1984, p. 82-83). Por fim, Martim César Feijó parte do mito para explicar o surgimento do herói e afirma que hoje ele está “até no *rock*” (FEIJÓ, 1984, p. 10).

Qualquer que seja a classificação ou definição adotada para um herói, o fato é que ele está vinculado à cultura e à aceitação de um grupo em relação àquela personagem. Os grupos são variáveis e, por conseguinte, seus heróis também assumem qualidades únicas. “O herói é sempre um elemento da cultura, onde quer que ele se encontre, manipulado ou não, sofisticado ou mistificado, ele exerce o mesmo fascínio que o mito exerce sobre os primitivos” (Idem, p. 99). Por essa razão, muitas vezes, a noção de herói se assemelha a de mito e vice-versa. Um mito pode ser um herói, assim como um herói pode se tornar um mito.

Ao tentar categorizar o autor de *Diários de Motocicleta* (2004) em uma tipologia de herói, é necessário tentar separar a figura pública e política de Che de sua personagem Ernesto no diário. Esse processo pode resultar um tanto complexo, pois o interesse pelo diário de Ernesto só ocorre porque um dia ele se transformou em Che. Seus atos como Che despertam a curiosidade por sua trajetória, incluindo os momentos anteriores a sua vida como revolucionário, em que ele era o jovem Ernesto Guevara de la Serna. Entretanto, é preciso separar um do outro, pelo menos neste momento, para conseguir classificar o herói que está presente no diário, e não o que ele foi como o Che.

Sendo assim, trata-se de dois sujeitos: um é o Che, conhecido por sua participação em acontecimentos reais e históricos, como a Revolução Cubana (1959). Essas ações são posteriores à escrita do diário e relacionados a eventos políticos e de protesto. A figura pública que liderou esse e outros movimentos revolucionários na América Latina é associada explicitamente por Feijó ao “herói guerrilheiro” (Ibidem, p. 42). Essa definição de herói não se aplica ao outro sujeito, Ernesto, o autor de um diário que narra sua primeira grande viagem pela América Latina, um aspirante a médico que quer desbravar territórios e conhecer culturas. No diário, ele não empreende nenhuma revolução, a não ser a particular, já que ele narra sua jornada de autodescobrimento. Ele, portanto, não pode ser entendido como o “herói guerrilheiro” de Feijó (1984).

Logo, para que se verifique qual tipo de herói é Ernesto, é utilizado na análise do diário o entendimento de que “o *eu* do sujeito (individual) não é a mesma coisa que o *Eu* de seu discurso” (COQUET *apud* FIORIN, 2016, p. 51, grifo no original). Por isso, separa-se Che de Ernesto, objetivando perceber as características de heroificação de Ernesto, essa personagem de seu discurso.

Como Ernesto, ele teve várias experiências ao longo de aproximadamente nove meses de viagem pela “Maiúscula América”. Em diversas passagens, ele relata o sofrimento e as dificuldades que ele e Alberto passaram no decorrer dos dias. São situações em que prevalecem o inesperado, o inusitado. Tais acontecimentos são relatados de forma a enaltecer a si próprio por haver conseguido superá-los e se tornar uma pessoa melhor.

Não tinham nem uma mísera manta com que se cobrir, de modo que lhe demos uma das nossas e com a outra nos ajeitamos como conseguimos Alberto e eu. Essa foi uma das vezes que passei mais frio, mas também a que me senti mais irmão a essa, que para mim, é a estranha espécie humana.³⁰ (GUEVARA, 2007, p. 114, tradução nossa).

Ao compartilhar as situações vividas com seus conterrâneos latino-americanos, o autor-narrador, ademais de descrever aspectos sobre eles, revela mais sobre si próprio, já que busca transparecer sua noção de empatia e compaixão ao dividir o pouco que tinha com um casal de mineiros chilenos. O adjetivo “estranha”, utilizado para se referir à raça humana, mostra sua indignação com a miséria a que estavam submetidos aqueles trabalhadores. A irmandade latino-americana, sugerida pelo uso do vocábulo “irmão”, denota uma aproximação a essa cultura, a essa gente.

Essa viagem, feita sem quase nada de dinheiro, obrigando-os a comer e a se locomover a base de favores e a passar por essas situações devido à vontade de conhecer os vizinhos latino-americanos é um tipo experiências para poucos. É preciso estar ciente que “uma característica desse tipo de viagem, que não se confunda com dinheiro nem com turismo, é a convivência com a pobreza” (PIGLIA, 2006, p. 116).

Em muitas ocasiões relatadas, o cansaço, a fome, o frio e a desigualdade social são elementos constantes. Ainda assim, o autor-narrador busca mostrar atitudes de força e encorajamento. É a maneira como ele se vê e/ou se autorrepresenta.

³⁰ No original: No tenían ni una mísera manta con que taparse, de modo que le dimos una de las nuestras y en la otra nos arropamos como pudimos Alberto y yo. Fue ésa una de las veces en la que he pasado más frío, pero también en la que me sentí un poco más hermanado con ésta, para mí, extraña especie humana.

Compramos pão – o mesmo pão que parecia tão caro nesse momento e que mais longe acharíamos tão barato – e seguimos rua abaixo. *Alberto mostrava seu cansaço e eu, sem demonstrá-lo, sentia-o tão positivamente instalado quanto o seu*, de modo que, ao chegar a uma praia com caminhões e automóveis, chegamos ao encarregado com nossas caras de tragédia, contando num linguajar floreado os padecimentos suportados na rude caminhada desde Santiago³¹ (GUEVARA, 2007, p. 100-101, tradução nossa, grifo nosso).

Nesse excerto, eles acabam de chegar a Valparaíso, no Chile, e Ernesto admite sua exaustão, indicando certa debilidade. Ao mesmo tempo, esclarece que não demonstrou, naquele momento, sua fadiga, podendo caracterizar-se como orgulhoso por não querer exteriorizar sua condição. Ele trata de exaltar sua força por conseguir dissimular a fraqueza.

A coragem e a altivez também se fazem presentes nos momentos relatados por Ernesto. Sua atitude é a de um jovem destemido, indicando que não aceita perder e/ou ser vencido. A perseverança está implícita em seu discurso, revelando alguém que luta pelo que acredita e por seus objetivos.

Nesse momento, a encruzilhada era simples: ou voltávamos atrás, o que era uma declaração de derrota, ou continuávamos adiante acontecesse o que fosse. Decidimos pelo último caminho e seguimos o passo. Que o nosso proceder não era de todo são podia ser notado pelo sol que dentro de pouco se poria e pela ausência total de sinais de vida. Entretanto, supúnhamos que bem perto da cidade haveria uma ou outra casinha e *ajudados por esta ilusão, seguimos viagem*³² (Idem, p. 132, tradução nossa, grifo nosso).

O ato ousado de continuar apesar das dificuldades confirma o espírito audacioso de sua personagem, que prevalece na maior parte da narrativa. Sua autorrepresentação é a de um indivíduo aventureiro, corajoso, bondoso e humilde. A esperança de situações melhores também se faz presente em muitos trechos, como o que está grifado no trecho anterior.

Entretanto, em muitas passagens, não há somente aspectos positivos em relação a Ernesto. Ele também deixa claro que possui defeitos e se equivoca. Uma dessas ocasiões é

³¹ No original: Compramos pan – el mismo pan que tan caro nos parecía en ese momento y encontraríamos tan barato al llegar más lejos aún –, y seguimos calle abajo. Alberto mostraba su cansancio y yo, sin mostrarlo, lo tenía tan positivamente instalado como el suyo, de modo que al llegar a una playa para camiones y automóviles asaltamos el encargado con nuestras caras de tragedia, contando en un florido lenguaje los padecimientos soportados en la ruda caminata desde Santiago.

³² No original: En ese momento la encrucijada era sencilla: o volvíamos atrás, que era declararse derrotados, o seguíamos adelante pasara lo que pasara. Nos decidimos por el último camino y seguimos la marcha. Que nuestro proceder no era del todo cuerdo lo hacían notar muy claramente el sol que se pondría dentro de poco y la ausencia total de señales de vida. Sin embargo, supusimos que tan cerca de la ciudad habría alguna que otra casita y ayudados por esta ilusión, seguimos viaje.

quando ele narra como atirou e matou um cachorro durante a madrugada escura por pensar que fosse um tigre.

Foi algo instintivo, em que os freios quebrados da inteligência, o instinto de conservação apertou o gatilho: o tiro bateu um momento contra as paredes e encontrou um buraco da lanterna acesa, chamando-nos desesperadamente: mas nosso silêncio tímido sabia a razão de ser e adivinhava [o que seriam] os gritos altos do caseiro e os histéricos gemidos de sua mulher deitada sobre o cadáver de Bobby, cachorro antipático e rabugento³³ (Idem, p. 80, tradução nossa).

Ele justifica sua ação atribuindo a seu instinto de sobrevivência o motivo do disparo. Enfatiza que foi um ato irracional (“freios quebrados da inteligência”), marcado pela impulsividade. Também desqualifica o animal, chamando-o de “antipático e rabugento”, como uma maneira de suavizar seu deslize. Essa estratégia de admitir o erro faz com que ele se aproxime à realidade do leitor, assemelhando-se a um tipo de herói humano e real, com falhas, posto que “à medida que o herói épico decai em sua ‘epicidade’, ele tende a crescer em sua ‘humanidade’ e nas simpatias do leitor/expectador” (KOTHE, 1987, p. 14).

A vaidade é outro dos elementos presentes sob o uso de determinadas palavras e expressões no decorrer do texto. Ele, mesmo sem ter a graduação de Medicina concluída, se apresenta como médico ao longo de praticamente toda a viagem. Sua escolha lexical indica sua presunção em sê-lo.

Pareceu-nos que nunca fomos atendidos com tanta amabilidade, nem que nos venderam um pão junto com um pedaço de queijo tão bom, nem um mate tão reconstituente. Para essa gente simples, que Alberto proclamou seu título de “doutor”, éramos uma espécie de semideuses³⁴ (GUEVARA, 2007, p. 134, tradução nossa).

Nessa frase, ao dizer “essa gente simples”, ele se distancia do contexto econômico e cultural das pessoas que estavam ali, enfatizando certa superioridade em relação a essas pessoas. Já quando afirma que eles os viam como “semideuses”, pode-se retomar a elucidação

³³ No original: Fue algo instintivo, en que los frenos rotos de la inteligencia, el instinto de conservación apretó el gatillo: el trueno golpeó un momento contra las paredes y encontró el agujero con la linterna encendida, llamándonos desesperadamente: pero nuestro silencio tímido sabía su razón de ser y adivinaba ya los gritos estentóreos del casero y los histéricos gemidos de su mujer echada sobre el cadáver de Bobby, perro antipático y gruñón.

³⁴ No original: Nunca nos pareció que nos atendieran con tanta amabilidad, ni el pan que nos vendieran junto con un pedazo d queso, tan bueno, ni el mate tan reconstituyente. Para esa gente sencilla, ante la que Alberto esgrimió su título de “doctor”, éramos una especie de semidioses.

inicial desse subitem, de que, antigamente, o herói era tido como um semideus. Ou seja, ele se autodenomina uma espécie de herói.

De acordo com os exemplos extraídos do diário para conceituar o tipo de herói que a personagem de Ernesto assume na narrativa, infere-se que não se trata de um herói clássico, um semideus, ainda que ele tenha se intitulado dessa forma. Isso porque ele não executa ações sobre-humanas. Ao contrário, realiza feitos humanos e imperfeitos. “O herói é um de nós” (FRYE, 2014, p. 40).

Segundo as possibilidades de heróis ficcionais na concepção de Frye, a personagem de Ernesto no diário assume a tipologia do herói como um de nós porque é humano, mortal e falho. Ao mesmo tempo, realiza atos dignos e generosos. Sua humanidade é notada tanto pelas imperfeições quanto pelas ações acima da média. É um herói, não por ser perfeito, mas porque

se sacrifica por algo, aí está a moralidade da coisa. Mas, de outro ponto de vista, é claro, você poderia dizer que a ideia pela qual ele se sacrificou não merecia tal gesto. É um julgamento baseado numa outra posição, mas que não anula o heroísmo intrínseco da proeza praticada (CAMPBELL, 1990, p. 141).

Precisamente por essas particularidades, alguns podem não concordar com a denominação de herói dada a essa personagem. Contudo, conforme já esclarecido, a noção de herói não tem que ter somente um caráter divino e/ou mitológico. Ele não precisa estar acima do bem e do mal. No entanto, precisa estar disposto a fazer algo notável pelos outros. Isso conduz a uma aproximação aos leitores que se identificam com um herói mais acessível e passível de erros e que age de modo humanitário e empático.

A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tenha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno (Idem, p. 138).

Como mencionado em seu pacto de leitura, constante no primeiro capítulo do diário e explicitado em 2.2.2. “O pacto de leitura”, o relato dessa viagem não inclui façanhas extraordinárias ou atos sublimes. É a jornada de Ernesto, em um ciclo com partida e chegada,

em busca de experiências reais, *in loco*, pela América Latina, ultrapassando aventuras usuais e agindo como poucos o fariam.

Enquanto herói como um de nós, Ernesto assume a constituição de um típico habitante da América Latina: plural e ao mesmo tempo singular. Plural, por ter atitudes muito distintas uma das outras, representando várias personalidades dentro de uma. Singular, por ser um indivíduo único, um tipo de herói peculiar, um herói latino-americano.

Ao identificá-lo como um herói latino-americano, por ser pertencente a essa região e defender o uso do termo, esse diário pode ser encarado como uma mimese das condições socioculturais do entorno. Para ser um herói nesse lugar e nessa situação, ele deve ressaltar sua pluralidade interna e reconhecer como legítima a unicidade da América Latina. Além disso, deve tentar mudar a sua realidade e de seus semelhantes. Mas, principalmente, ele deve viver dia após dia e lutar também por sua própria sobrevivência.

Os heróis latino-americanos da ficção têm sido caracterizados há muito tempo como sobreviventes desse lugar que impõe tantas dificuldades a seus habitantes. São personagens que cometem muitos erros, demonstram suas fraquezas e, muitas vezes, manifestam todo o seu egoísmo ao cuidar mais de seus interesses e de seus ideais do que de seus semelhantes. Exemplos na literatura e no cinema não faltam: o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade (Brasil, 1928), traz como personagem-título o herói sem nenhum caráter; o filme *Tropa de Elite* (Brasil, 2007), apresenta o carismático Capitão Nascimento, policial do Bope que combate a corrupção no Rio de Janeiro, mas que ao longo de sua jornada comete vários equívocos na vida pessoal e profissional. Esses são apenas dois exemplos que contemplam modelos de heróis autenticamente latino-americanos.

A personagem de Ernesto em *Diários de Motocicleta* (2004) representa esse herói latino-americano, o herói como um de nós. Sua heroificação ocorre desde os paratextos, em que sua família o apresenta como pai, homem e “precursor da nova história da América” (MARCH *apud* GUEVARA, 2007, p. 14) até o seu estilo narrativo caracterizado por “frases curtas, entrada pessoal no discurso, apelo à narração e à experiência vivida como forma de argumentação” (PIGLIA, 2006, p. 115). Tudo contribui para a construção de um indivíduo de constituição heroica, seja por assumir seus erros, amenizando-os, por se engrandecer, atribuindo e ressaltando suas qualidades, ou por relatar sua sobrevivência nesse mosaico chamado América Latina.

<< CAPÍTULO 3 >>

3. NA TELA, O TEXTO

*Clavo mi remo en el agua
Llevo tu remo en el mío
Creo que he visto una luz
Al otro lado del río*

Jorge Drexler

Após percorrer caminhos teóricos para entender a adaptação como processo criativo e como um produto pertencente à indústria cultural, diretamente ligada à reprodutibilidade técnica, bem como de identificar uma das possibilidades interpretativas da obra literária *Diários de Motocicleta* (2004), que é a de um suporte material para heroificar Ernesto Che Guevara seja pelo contexto, pelos paratextos e/ou pelo estilo textual de seu autor, o percurso proposto por essa pesquisa se aproxima de seu destino final: a produção cinematográfica *Diários de Motocicleta* (2004).

O filme, baseado na primeira publicação do diário denominado *Notas de Viaje* (1993), “compõe um certo retrato da América Latina. É um filme de buscas, de encontros e partidas, de descoberta do mundo. Narra os anos de formação de Ernesto Che Guevara (1928-67), personagem-símbolo de um continente à procura de sua identidade” (STRECKER, 2010, p. 78).

Assim como no diário, o ponto de vista na narrativa fílmica é o de Ernesto. No entanto, como linguagem audiovisual, (re)conta trechos de maneira a imprimir a interpretação que o(s) adaptador(es) fez/fizeram do texto-base. Há, ainda, a inclusão de cenas, caracterizando o processo criativo típico da adaptação, e a exclusão de outras, pressupondo uma seleção de acordo com o que se quer mostrar. Esse modo de mostrar e narrar é único e reflete a (re)criação efetuada ao adaptar o texto escrito para a tela do cinema.

Nesse processo, “o diretor e o roteirista partilham a tarefa principal da adaptação. Os demais artistas envolvidos podem retirar inspiração do texto adaptado, mas sua responsabilidade é mais para com o roteiro e, portanto, para com o filme como obra de arte autônoma” (HUTCHEON, 2013, p. 124).

Dessa forma, pode-se ressaltar o trabalho do roteirista José Rivera: porto-riquenho, nominado ao Oscar por melhor roteiro adaptado com esse trabalho. Ele é o responsável por ter selecionado e organizado quais fatos seriam filmados. Depois, tem-se o diretor Walter Salles: brasileiro, projetado como um “diretor internacional do primeiro time” após esse longa-metragem (Idem, p. 83). Ambos são essenciais na composição narrativa da obra final transmitida aos espectadores.

Seguindo a provável sistematização de elaboração de um filme, o roteiro é a primeira parte a ser confeccionada. Ele é um “elemento pré-fílmico que só aparece na forma do filme, diluído entre um número enorme de componentes com os quais se fundem” (BRITO, 1995, p. 213). É um mapa a ser seguido pelo diretor e pelo elenco, ao qual os espectadores geralmente não têm acesso. O roteiro também pode ser “entendido como técnica de elaboração [...], constitui o ponto de referência para o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização” (COSTA, 2003, p. 166).

Já a direção é encarregada de pôr em prática as orientações constantes no roteiro, quando se trata de um roteiro fechado, sem possibilidades de alteração. Caso seja um roteiro aberto, permite que o diretor altere ou invente cenas e sequências e serve mais como um ponto de partida. “O diretor é o centro para o qual converge todo o complexo trabalho que se desenrola no *set* e do qual devem partir as orientações que permitem ao filme assumir a sua forma” (Idem, 2003, p. 161). Cabe ao diretor, portanto, coordenar o elenco e a equipe de filmagem para conseguir a interpretação e os efeitos desejados para a produção.

Por ser a narrativa fílmica projetada na tela o que é difundido entre o público, e não o seu roteiro, ao diretor é, geralmente, atribuído o encargo do sucesso ou fracasso de uma obra cinematográfica. Por essa razão, Walter Salles será citado nessa investigação como o adaptador de *Diários de Motocicleta* (2004), que de agora em diante será mencionada apenas como *Diários*. Essa decisão não desmerece de forma alguma o trabalho de Rivera, que contribuiu significativamente com a adaptação, tanto como processo quanto como produto (HUTCHEON, 2013). Entretanto, nesse processo adaptativo “o Rei-Sol, é claro, é o diretor” (Idem, p. 121).

Em *Diários*, Salles faz uma opção e evita representar um protagonista seguro de si e segue a proposta da obra impressa: retrata um jovem em busca de sua identidade. Não se vê o Che, mas sim, Ernesto, um sujeito em formação. O ator mexicano Gael García Bernal interpreta esse Ernesto em pleno processo de construção de seus ideais, de descobrimento de

si e de seu entorno. Ele é uma peça fundamental na imagem que o diretor quer negar e, também, a que quer afirmar com essa atuação.

O Oscar sempre premia personagens que parecem enormes, que os americanos chamam de “larger than life” (maiores que a vida). Esses personagens me parecem caricatos. Tinha medo de que Che tivesse essa característica. Gael compreendeu que era necessário criar alguma forma de identificação e de falibilidade, de incerteza. E teve coragem para fazê-lo. Todos esperam o contrário. Não esperam Ernesto, mas o Che, um homem já certo de seu papel na história, não o que o busca (SALLES *apud* ARANTES, 2004).

Declara-se, portanto, que há a pretensão de romper com a expectativa que a maioria tem de ver o Che na tela. Essa espera é gerada, em parte, porque a obra literária, que serve como texto-base para a adaptação cinematográfica, é desconhecida pela grande maioria do público. Então, é natural que não saibam o caráter exploratório que o diário escrito tem e que a narração nele é feita por Ernesto, e não pelo Che que costuma ser visto em grande parte dos suportes midiáticos. Outro motivo é o fato de Che gerar o interesse do público pelo filme. As pessoas, de maneira geral, quando se interessam por uma obra sobre a trajetória de Che querem saber como foi o percurso de formação desse sujeito, como o Ernesto veio um dia a se tornar o Che. Logo, é normal querer que o Che apareça no filme de alguma forma.

O diretor, além de afirmar que não era sua intenção apresentar um Che grandioso na tela, realiza essa adaptação optando por um intérprete que percebe o que deve ser exteriorizado em sua interpretação: a dúvida enquanto possibilidade de identificação. Gael Garcia Bernal é uma escolha acertada, pois transmite muito bem essa incerteza diante do mundo por meio de sua atuação.

Pode-se notar, assim, que o diretor age muito racionalmente na escolha do elenco, já que ele deve ser o mais adequado possível para seu propósito, pois será responsável por grande parte do sucesso de um filme. Atores e atrizes escolhidos para atuar em uma produção influenciam em sua divulgação e comercialização, pois “os astros e estrelas de cinema ajudam a modelar o processo de adaptação, seja representando personagens já consagrados, facilmente aceitos, ou representando tipos diferentes dos habituais” (DINIZ, 1999, p. 102).

Conforme a imagem a seguir, o ator, ademais de interpretar Ernesto de acordo com a proposta de Salles, possui características físicas que convergem para o carismático Ernesto da tela: jovem, franzino, traços faciais suaves, olhos verdes expressivos, sorriso largo. Sua feição

se assemelha à do verdadeiro Ernesto Guevara de la Serna, no entanto, trata-se de uma versão mais comercial e de fácil aceitação: é humilde, bondoso, tímido e simpático.



Figura 3. Ernesto: *frame* 03'17". Fonte: *Diários de Motocicleta* (2004). Imagem elaborada pela autora.

Na Figura 3, Ernesto olha para Alberto enquanto ele lhe explicava o roteiro a ser percorrido na primeira grande viagem deles. São os primeiros minutos do filme e, por essa imagem, percebem-se muitas das características físicas citadas no parágrafo anterior. Ele demonstra, ainda, sentimentos como a alegria e a admiração pelo entusiasmo do amigo.

Essa escolha de retratar um Ernesto por meio de um ator de expressões faciais mais suaves, exposto por suas incertezas e percorrendo o caminho que o conduziu a ser posteriormente um revolucionário e guerrilheiro, faz Salles apresentar a sua versão “da criação do mito de Che Guevara”, sem apelar “para o espetáculo *hollywodiano* de construir um herói acima do bem e do mal” (PENTEADO, 2006, p. 4). Ele prefere mostrar “o lado humano do personagem, com suas dúvidas, seus medos, seus limites e, principalmente, com seus sonhos e ideais” (Idem, p. 4).

Consciente dessas escolhas e de que “um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa” (ROSENSTONE, 2015, p. 21), o diretor cria uma adaptação cinematográfica autônoma, mas relacionada, ponto defendido no capítulo 1. Sua narrativa se reporta ao diário *Notas de Viaje* (1993), que por sua vez dialoga com o livro em língua espanhola *Diários de Motocicleta* (2004), confirmando que “adaptações cinematográficas [...] são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e

transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação” (STAM, 2006, p. 34).

Logo, essa adaptação está repleta de intertextos (KRISTEVA, 2005), ou seja, referências a outros textos, sejam eles literários, políticos, históricos. É a partir dos conhecimentos prévios que o espectador tem (ou não) desses intertextos e da história política de Che Guevara e da América Latina, é que se podem delinear algumas bases interpretativas do filme.

A heroificação de Ernesto, já explicitada no capítulo 2 em relação ao diário escrito, é a interpretação escolhida como ponto central de entendimento do filme nessa investigação. Esse viés é apenas um dos muitos possíveis, já que “cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores” (MARTIN, 2005, p. 34).

Para exemplificar como ocorre a metamorfose do jovem Ernesto em herói, foram selecionados alguns *frames* (imagens fixas de uma imagem em movimento) para descrevê-los de maneira explicativa, com vistas a “decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e desse modo oferecer uma ‘interpretação’” (AUMONT e MARIE, 2009, p. 14).

Essa análise fílmica não segue uma esquematização rigorosa, pois “não existe método universal para analisar filmes” (Idem, p. 30). Há certa liberdade nos procedimentos, o que “significa que cada filme demanda um tipo de análise particular no qual o pesquisador ‘precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo’” (Ibidem, p. 15).

Sendo assim, essa pesquisa apresenta apenas uma das possibilidades de observação do filme, concebida a partir do que se julga pertinente na demonstração dos mecanismos que heroificam a personagem de Ernesto Che Guevara em *Diários*. A construção desse modelo também apreende que

a complexidade da análise fílmica, como bem observam Goliot-Lété e Vanoye (1992), está em sua heterogeneidade. Para analisar um filme, é preciso levar em conta os aspectos visuais (pessoas e objetos filmados, cores, movimentos, luz), a técnica cinematográfica (enquadramentos, montagem etc.), os componentes sonoros (músicas, barulhos, tons de voz) e audiovisuais (relações entre imagens e sons) (AUMONT, 1993, p. 81).

Para observar e descrever esses elementos fílmicos, dando um sentido a eles, a racionalidade e a subjetividade são fundamentos necessários: a subjetividade para selecionar as cenas que se consideram mais emotivas ou pertinentes para o que se propõe e a

racionalidade para analisar tecnicamente as cenas, explicando como os recursos audiovisuais se integram e operam em prol de um objetivo.

A forma selecionada para isolar as cenas e descrever o filme é o da *decupagem*. Ela consiste no “processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos” (XAVIER, 2005, p. 27). Com isso, objetiva-se verificar como os planos, os ângulos e os movimentos de câmera, a iluminação e o uso de técnicas narrativas, como o *voice over*, engrandecem a imagem de Ernesto.

Por meio da *decupagem* também serão verificadas algumas das cenas que caracterizam o filme como pertencente ao gênero *road movie*, o filme de estrada (STRECKER, 2010, p. 51). Serão explicitadas, ainda, as cenas que não estavam no roteiro, em que houve o inesperado, a improvisação: elemento frequentemente presente nesse gênero e que ocorreu em *Diários*, conforme declarações do próprio diretor.

Finalizando o capítulo, objetiva-se delinear a trajetória de Ernesto na obra fílmica, ressaltando sua jornada de transformação de sujeito comum ao herói como um de nós e, posteriormente, a outro tipo de herói, ainda mais elevado em suas características positivas, não sendo mais possível retornar ao que era antes de iniciar sua viagem de autodescobrimento.

3.1. Do diário ao *road movie*

O diário escrito por Ernesto Che Guevara possui algumas características narrativas, já apontadas no capítulo anterior, como a narração em primeira pessoa – um dos elementos da escrita de si. Esse texto, que é uma narrativa da memória, expõe, majoritariamente no tempo pretérito, os acontecimentos e impressões que o autor teve de sua primeira grande viagem.

Ao longo das 231 páginas que compõem o diário, incluídos os elementos paratextuais, Ernesto conta o que ocorreu durante aproximadamente nove meses. É bastante perceptível que não se trata de um material que reproduz uma viagem em sua acepção turística. Nele se evidencia o itinerário em que ele conheceu lugares, pessoas e, principalmente, a si próprio. Mostra a estrada como caminho que o levou a algum lugar: geográfico, social, espiritual.

O Guevara que toma a estrada e escreve um diário não pode ser confundido com o turista nem com o viajante no sentido clássico. Trata-se, em primeiro

lugar, de uma tentativa de definição da identidade; o sujeito se constrói na viagem; viaja para transformar-se em outro (PIGLIA, 2006, p. 110).

Posto isso, a adaptação cinematográfica *Diários* opta por manter a essência da viagem enquanto estratégia de metamorfose. Essa decisão implica diretamente no modo como o diretor seleciona para gravar o filme: o *road movie*, “gênero que tem muito a ver com um mergulho no desconhecido, com a jornada de descoberta” (STRECKER, 2010, p. 25).

Essa escolha não surpreende, pois “ainda que o cineasta mescle vários gêneros, o *road movie* será uma expressão básica” em sua carreira (Idem, p. 25). Sua filmografia é composta por argumentos relacionados à proposta do *road movie*. Seu estilo é “marcado por temas que se repetem [...]. O rito de passagem, a busca de uma identidade e a procura do desconhecido – a errância” (Ibidem, p. 26).

O gênero *road movie* é característico de Walter Salles e familiar a Gael García Bernal, cujo filme responsável por consolidar seu nome internacionalmente após *Amores Perros* (México, 2000) foi *Y su mamá también* (México, 2001) – um *road movie*. Logo, tanto ator quanto diretor estão habituados às gravações em ambientes externos, que se passam em estradas e rodovias, seja caminhando ou com o auxílio de algum meio de transporte.

Esse gênero representa uma jornada a ser percorrida para que a personagem consiga se transformar ao longo do trajeto. A estrada é algo metafórico, que ele deve perfazer para atingir seu crescimento emocional, espiritual. É por meio da viagem que um indivíduo sai de uma situação ordinária para uma experiência diferente, que o mudará bruscamente.

Assim, o projeto delineado para essa adaptação é perceptível desde os minutos introdutórios. Na sequência iniciada a partir de 01'00"³⁵ até os 04'02", o espectador é apresentado aos protagonistas e ao seu plano de viagem, contendo os objetivos, as datas, o meio de transporte, o ponto de partida e o de chegada, entre outras informações. Para isso são mostrados diálogos em alternância com imagens narradas por Ernesto em *voice over* que se caracteriza por ser a “tradicional narração em ‘primeira pessoa’” (XAVIER, 1997, p. 131) com a “voz da personagem que recapitula a sua própria experiência” (Idem, p. 131).

Várias cenas poderiam figurar na elucidação desse resumo expositivo que o narrador faz das personagens e do plano de viagem no decorrer de mais de três minutos. Uma das cenas presentes nessa sequência corresponde ao momento em que a rota a ser percorrida é

³⁵ Para facilitar a identificação das cenas analisadas na presente investigação é utilizado o seguinte padrão: 01'12". Neste exemplo estão as informações sobre os minutos (') e os segundos (").

delineada em um mapa pelo traço de Alberto, enquanto Ernesto a narra. Esse mapa consta no texto-base, conforme já ilustrado pela Figura 2, no capítulo 1.



Figura 4. Mapa do trajeto da viagem: *frame 02'47"*. Fonte: *Diários de Motocicleta* (2004). Imagem elaborada pela autora.

Esse recurso de sintetizar algumas informações e reuní-las sob a forma de narração propicia um entendimento amplo do que se pode esperar da narrativa. É, ainda, uma importante astúcia adaptativa, já que não há esse resumo na obra literária. Na leitura do diário, para obter todas as informações apresentadas são necessárias muitas páginas e elas não se encontram reunidas em um capítulo, o que demanda um processo de criação sintetizadora do adaptador na transposição da linguagem escrita para a cinematográfica.

Posto isso, a transcrição do *voice over* de Ernesto parece pertinente para o entendimento da obra fílmica como um todo e, também, desse capítulo, dedicado à obra fílmica.

Transcrição do voice over de Ernesto (01'00" – 04'02"):

O plano: percorrer oito mil quilômetros em quatro meses.

O método: o improviso.

Objetivo: explorar o continente latino-americano que só conhecíamos pelos livros.

Equipe: "La Poderosa", uma Norton 539 que está quebrada e goteja.

O piloto: Alberto Granado, amigo barrigudo de 29 anos e bioquímico. Vagabundo científico declarado.

O sonho do piloto: coroar a viagem com seu 30º aniversário.

Copiloto: esse viria a ser eu, Ernesto Guevara de la Serna, o “Fuser”, 23 anos, estudante de Medicina, especialista em lepra. Jogador amador de rugby e, ocasionalmente, asmático.

A rota: de Buenos Aires até a Patagônia e depois para o Chile. Logo para o norte até os seis mil metros pela coluna vertebral dos Andes até Machu Pichu. Daí para o leprosário de San Pablo, na Amazônia peruana.

Destino final: a Península de Guajira, na Venezuela, na ponta norte do continente.

O que tínhamos em comum: nossa inquietude, nosso espírito sonhador e o incansável amor pela rota.
(*Diários de Motocicleta*, 2004)

Essa compilação de dados situa os espectadores em relação aos protagonistas, fornecendo-lhes os elementos necessários para entender a localização geográfica onde a narrativa fílmica se desenvolverá e por que eles se interessam por ir a um leprosário. Prepara-os, ainda, para a futura avaria da moto, devido à situação precária que ela estava antes mesmo de sair de viagem, para o ataque de asma de Ernesto durante uma travessia de barco e para o tom aventureiro do filme.

A próxima sequência a definir que o espectador aceita participar da rota elaborada pelos amigos Alberto e Ernesto começa aos 06'52" e segue até os 07'12". Durante vinte segundos, não se veem os atores nem a moto, somente a rodovia e a paisagem ao redor dela. O espectador se sente como o piloto da moto percorrendo o trajeto. Isso ocorre devido a alguns elementos técnicos cinematográficos, pois “existe um certo número de fatores que criam e condicionam a expressividade da imagem. São, segundo uma ordem lógica que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de plano, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmara” (MARTIN, 2005, p. 44).



Figura 5. Rodovia: *frame 06'52"*. Fonte: *Diários de Motocicleta* (2004). Imagem elaborada pela autora.

No *frame* selecionado dentre esse intervalo fílmico (Figura 5), pode-se verificar como os elementos utilizados causam a sensação de liberdade e aventura. São eles: o plano, a movimentação da câmera e a profundidade de campo. O plano, que é um “determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado” (XAVIER, 2005, p. 27), está em movimento: “a cena é filmada movendo a câmera seja para focalizar melhor e em fases sucessivas os diversos elementos que compõem a cena, seja para produzir efeitos de intensificação expressiva” (COSTA, 2003, p. 185). A câmera se movimenta para frente, o que é chamado de *travelling* para frente: “ponto de vista de uma personagem que avança ou então corresponde à direção do olhar no sentido de um centro de interesse” (MARTIN, 2005, p. 60). Por fim, não se vê o fim da estrada, indicando uma profundidade de campo, que é a “diferença entre duas distâncias, medida conforme o eixo da câmera” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 242).

Um último recurso técnico que merece relevância nesse *frame* é o uso do plano subjetivo. Ele se caracteriza pelo movimento da câmara representando o olho humano. Assim, tem-se a impressão de estar ali naquele local. O espectador está no lugar da personagem, ele a representa pilotando a moto, gerando a sensação de participar mais ativamente do que se vê, gerando a empatia do espectador.

Essas técnicas de filmagem reunidas se organizam para causar o efeito de continuidade que se tem ao seguir por uma rodovia. Propicia também a sensação de estar deixando algo para trás: denotativamente, são os quilômetros percorridos; metaforicamente, é a antiga vida e o antigo indivíduo.

Finalizando a descrição da sequência representada pela Figura 5, são aliadas às imagens captadas pela câmera, a narração de Ernesto em *voice over* como se ele estivesse lendo uma carta para sua mãe. Nesse áudio, ele confirma que não só Buenos Aires está ficando para trás, mas todas as demais coisas de sua “vida de cão” (*Diários de Motocicleta*, 2004, *frame*: 07'01"), expressão citada por Ernesto em seu diário, (GUEVARA, 2017, p. 53, tradução nossa), conforme fragmento transcrito na página 45.

Os *frames* ilustrados nesse subitem tratam, portanto, de deixar claro que o espectador está prestes a embarcar em uma viagem pela América do Sul a bordo de uma motocicleta. É o filme de estrada exercendo sua função de acordo com a “definição dada por Wim Wender para os *road movies*: ‘Neles, você precisa se expor, não é possível se esconder. Você vive uma aventura, deve estar preparado para viver’. Vale para o público, vale para o autor” (STRECKER, 2010, p. 69).

3.2. Na estrada, o imprevisto

Como parte da aventura vivida pelo autor, pelo espectador e pela equipe de filmagem, o *road movie*, ou filme de estrada, é composto de muitas cenas gravadas em ambientes externos, como é de supor por seu título. Não que ele seja filmado somente em estradas e rodovias, mas elas estão presentes em muitos trechos, pois indicam a jornada de (auto)descobrimento de um mundo por sua(s) personagem(ns). Além disso, paisagens e cenários ao ar livre constituem o quadro imagético desse gênero.



Figura 6. Paisagem: *frame 17'35"*. Fonte: *Diários de Motocicleta* (2004). Imagem elaborada pela autora

Na imagem da Figura 6, por exemplo, a ênfase, inclusive, está toda na paisagem. Ernesto e Alberto acabam de ultrapassar de moto a carroça que está na mesma estrada. Porém, mal se pode enxergá-los. Não há uma aproximação da moto ou de seus rostos. Supõe-se que são eles pelo contexto da cena: existe um veículo motorizado nessa estrada, não se vê muito bem, mas deduz-se pela poeira levantada e porque depois há a aproximação a seus rostos. Nessa situação, a paisagem mostra sua magnitude diante dos personagens, minúsculos frente ao que se vê na tela.

Considerando, então, a quantidade de cenas a serem filmadas ao ar livre para mostrar paisagens e estradas, a rodagem delas está sujeita a imprevistos por conta do clima e do

tempo. O diretor é o responsável por interromper ou continuar as gravações caso a situação meteorológica não corresponda à que está estipulada no roteiro ou, no caso de um roteiro aberto, para o que ele imaginou para a composição da cena. Caso a opção do diretor seja a de prosseguir, ele se reorganiza para trabalhar e dirigir o elenco sob a arte da improvisação, que consiste em executar um “conjunto de diálogos, movimentos e cenas de atores [...] realizados sem prévio ensaio” (FERREIRA, 2004).

Walter Salles, como um diretor acostumado a dirigir esse gênero, é versado quanto aos acontecimentos inesperados que podem ocorrer ao gravar diversas sequências em ambientes externos. Ele afirma que isso é uma característica inerente aos *road movies* e que acarreta em espontaneidade à obra.

É útil poder reinventar o filme a cada dia. Porque as condições que você encontra, especialmente se está rodando *road movies*, serão constantemente alteradas. A realidade vai transformar o filme, sua textura, diariamente. Se você não é permeável a isso, o filme vai certamente perder a espontaneidade (SALLES *apud* STRECKER, 2010, p. 245-246).

De acordo com sua declaração, as possibilidades de mudança entre o que estava inicialmente proposto pelo roteiro e o que é de fato disponibilizado são fatores positivos e permitem a criação do diretor, que confere originalidade e naturalidade à sua direção e, conseqüentemente, à produção fílmica.

Segundo sua cinebiografia/biofilmografia crítica (STRECKER, 2010) e uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo* na época de lançamento do filme (ARANTES, 2004), houve alguns eventos imprevisíveis durante as filmagens de *Diários* que foram empregados e incorporados à adaptação fílmica, ao invés de serem considerados inconvenientes.

O jovem Che e seu amigo Alberto Granado estão percorrendo os Andes em uma velha motocicleta, que apelidaram de *La Poderosa*. A aventura é arriscada, difícil. A cena é registrada pela equipe de filmagem, que segue os atores Gael García Bernal (Che) e Rodrigo de la Serna (Granado). O itinerário respeita um roteiro elaborado meticulosamente, em viagens feitas pelo diretor Walter Salles. De repente, começa a nevar – na época errada do ano. É a cena mais bonita do filme, um acidente (STRECKER, 2010, p. 78).

A cena em questão, considerada a mais bonita do filme por Marcos Strecker e/ou por Walter Salles, é a última de uma sequência iniciada aos 29'08" e que segue até os 30'22". Nesse intervalo temporal, os dois amigos percorrem uma rodovia repleta de neve ao seu redor,

em um plano geral – que é a “cena, enquadrada em sua totalidade” (COSTA, 2003, p. 189) – possibilitando evidenciar a paisagem.

Na maioria das cenas dessa sequência, a câmera está posicionada a alguns metros atrás da moto em que estão as personagens, acompanhando-as por meio da movimentação em *travelling* para frente, perfazendo o caminho deles. Apesar de haver muita neve pelo caminho, é durante a última cena dessa sequência que se pode ver uma quantidade considerável dela caindo, acidentalmente, sobre a paisagem, a moto e os intérpretes.



Figura 7. Neve: *frame 30'16"*. Fonte: *Diários de Motocicleta* (2004). Imagem elaborada pela autora

Nesse quadro o plano é fixo: a câmera não se movimenta, indicando a quietude em oposição às cenas anteriores que davam a ideia de movimentação. Ele pode ainda ser considerado geral ou de conjunto, pois esse tipo de plano ocorre quando “se enquadra um amplo espaço, como uma paisagem inteira” (BRITO, 1995, p. 211). A ênfase é na natureza e na ação de nevar, pois quase não se veem as personagens sentadas em frente à árvore, protegendo-se com o que parecem ser mantas. Subjetivamente, a utilização desse tipo de plano exprime “a integração dos homens numa paisagem que os protege, mas também os absorve [...], a inscrição dos protagonistas num cenário infinito” (MARTIN, 2005, p. 48). É um quadro representativo, ainda mais quando se sabe que a neve não é um artifício forjado.

Outra sequência em que se pode exemplificar como os acasos ocorridos durante as filmagens influenciaram beneficemente essa adaptação ocorreu no Peru, conforme afirma Salles:

O roteiro de José Rivera tinha uma arquitetura suficientemente sólida para nos permitir bifurcações. Os encontros que tivemos em Cuzco e em Machu Picchu (Peru) foram incorporados à história. Não estavam no roteiro. A cerimônia de coca e os juvenzinhos foram encontros que a viagem nos proporcionou (SALLES *apud* ARANTES, 2004).

A cerimônia de coca é uma sequência de cenas constante no intervalo de 01h02'03" a 01h02'50", em que as artesãs peruanas conversam com os dois amigos e lhes explicam que devem segurar a folha de coca com as duas mãos e leva-la à boca dessa maneira para só depois mastigá-las. É uma espécie de ritual realizado na língua indígena quéchua.



Figura 8. Cerimônia da coca: *frame* 01h02'21". Fonte: *Diários de Motocicleta* (2004). Imagem elaborada pela autora.

No quadro acima se tem Alberto aprendendo a forma correta de segurar as folhas. A explicação é realizada em quéchua, mas as frases não são traduzidas ou legendadas. Logo, a atenção do espectador se concentra no quadro imagético produzido pelo ator e os ocasionais figurantes, atribuindo às imagens o significado da cena, visto que o código verbal não é decifrado. Quanto aos aspectos técnicos da cena, ela é filmada em primeiro plano, que é quando “a figura humana é enquadrada de meio busto para cima” (COSTA, 2003, p. 181).

Assim é possível reconhecer feições e os gestos das pessoas de forma mais próxima. Já a câmera se movimenta suavemente, imitando as “reproduções dos movimentos e das trajetórias do olhar de um virtual observador” (Idem, p. 187). Trata-se do plano subjetivo, que faz com que o espectador se sinta presente e participando dessa cerimônia também.

O mais relevante dessa sequência é que ela é elaborada a partir de um encontro fortuito com essas pessoas que são tão representativas na história e na cultura do Peru e da América Latina. A disposição dos elementos técnicos ressalta que “o campo da imagem é [...] atravessado por uma infinidade de <<linhas>> dramáticas, emocionais, axiológicas e plásticas, e de referências narrativas, culturais e intertextuais” (GARDIES, 2008, p. 22).

Assim, vê-se que o trabalho inventivo do diretor é de fundamental importância no momento de decidir se o inusitado deve participar ou não da narrativa. Mostra segurança e autonomia para criar sobre um roteiro. É a adaptação da adaptação, a arte do improviso, a estrada como roteiro aberto.

3.3. O herói na tela

A arte de adaptar um texto escrito para um texto audiovisual exige do adaptador flexibilidade e criatividade para lidar com os imprevistos que pressupõe uma filmagem, conforme explicitado no subitem anterior. Além disso, trata-se de um processo de reflexão e julgamento para decidir o que se deve manter, excluir e/ou incluir no roteiro em relação ao texto-base, segundo a pretensão objetivada para a obra.

Essas ações, pensadas e executadas pelo adaptador, proporcionam ao sujeito “ver uma linguagem ganhar vida, uma verdadeira linguagem apta a dizer qualquer coisa, e participar, mesmo que como espectador, desse contínuo processo de descoberta [...] impressiona por ser um fenômeno singular” (CARRIÈRE, 1995, p. 48).

Uma adaptação cinematográfica se constitui ao mostrar alguns fatos, inserir e omitir outros. Enquanto objeto artístico, ela desempenha “uma tendência a fabricar, conscientemente, figuras humanas, pela utilização da dupla capacidade, reprodutiva e plástica, da mídia cinematográfica” (AUMONT, 2008, p. 28). Pode-se dizer, então, que a narrativa fílmica (re)cria uma personagem devido à sua extensa exibição, característico da indústria cultural e da reprodutibilidade técnica, e ao que é selecionado para ser exposto na tela.

Em *Diários*, pode-se observar uma série de mecanismos com vistas a engendrar e sublimar seu protagonista. O primeiro deles é relacionado ao roteiro: a pré-seleção do que deve compor a adaptação interfere diretamente no resultado final da obra. Alguns pontos são reproduzidos do texto para a tela, outros são adicionados e vários são omitidos.

Iniciando pela manutenção e correspondência com o diário escrito, constata-se que foi mantido o ponto de vista, que continua sendo o do autor-narrador. Esse fato é evidenciado pelo uso do *voice over* durante extensos intervalos sequenciais. Também se verifica a essência básica do enredo: os nomes das personagens, a rota traçada pelos amigos que percorrem, ainda que de forma mais passageira, os cinco países propostos, e o meio de transporte utilizado na viagem. Ainda é perceptível a repetição de algumas situações, como o ataque de asma de Ernesto a bordo de um barco rumo a San Pablo, no Peru, e quando eles dividiram a manta que tinham com um casal de trabalhadores no Chile, conforme trecho transcrito na página 64.

O episódio com esses trabalhadores é uma das importantes sequências na demonstração da compaixão e empatia de Ernesto. No período de 54'15" a 56'31", estão presentes na cena Alberto, Ernesto e o casal. Eles estão acampados no deserto chileno, à noite, iluminados somente pela luz de uma fogueira. Eles tomam mate, conversam sobre a precariedade do trabalho nas minas e os trabalhadores explicam que foram expulsos de suas próprias terras e que viajam para encontrar trabalho. A mulher questiona os dois amigos se viajam porque também querem emprego e Ernesto, expressando certa vergonha por ter esse privilégio, responde que não procuram trabalho e estão “viajando por viajar” (*Diários de Motocicleta*, 2004, sequência: 55'15" – 55'31").

Nesse intervalo, os planos se alternam entre o geral (ou de grupo) mostrando os quatro em volta da fogueira em meio à total escuridão do entorno, e em primeiro plano, enfatizando as expressões faciais das quatro personagens. A iluminação sobre o rosto de cada um é amarelada, representando a luz da fogueira. Eles estão sujos e com os rostos manchados do que seria algo como carvão ou terra. Em uma das sequências, (*Diários de Motocicleta*, 2004, sequência: 56'01" – 55'31"), a câmera foca na mulher tomando mate, depois em Ernesto observando-os, e por último no homem também tomando mate. Enquanto isso ocorre, Ernesto narra em *voice over* que essa foi uma das noites mais frias da sua vida, mas foi também a que se sentiu mais próximo à espécie humana. (*Diários de Motocicleta*, 2004, sequência: 56'01" – 55'31").



Figura 9. Ernesto olhando o casal de trabalhadores: *frame 56'17"*. Fonte: *Diários de Motocicleta* (2004). Imagem elaborada pela autora.

No *frame* da Figura 9, selecionado para exemplificar o intervalo fílmico explicitado anteriormente, percebe-se a escuridão do ambiente e a iluminação amarelada, que está somente sobre no rosto da personagem. Os olhos de Ernesto são expressivos e demonstram sua compaixão e tristeza pela vida daqueles pobres trabalhadores. A narração em *voice over* completa a sensação de empatia gerada pelo olhar dele por aquelas personagens.

Ademais de episódios constantes no diário, como o ilustrado pela Figura 9, averigua-se a ausência de muitos outros. Primeiramente, porque se faz necessária uma triagem rigorosa para selecionar os que sejam mais emocionantes ou representativos. Afinal, são narrados os fatos ocorridos em um período de nove meses, não sendo possível transpor para a produção cinematográfica tantos acontecimentos em sua totalidade. Essa exclusão vem a ser fruto de uma escolha criteriosa e vinculada ao efeito que se pretende gerar com a obra.

Uma das circunstâncias que não consta no filme é a ocorrida na madrugada em que Ernesto efetuou um disparo e matou, acidentalmente, um cachorro, trecho destacado no subitem 2.2, no capítulo 2. Outro ponto que não é contemplado pela narrativa fílmica é “a defesa de uma unificação dos países latino-americanos – chave narrativa utilizada para explicar o comportamento de Guevara – e o comunismo, exaltado apenas em certas passagens por Che Guevara em seus diários, que [também] não foram citados no filme de Walter” (STRECKER, 2010, p. 80).

Note-se que os assuntos controversos são evitados. As situações que poderiam causar algum tipo de polêmica são excluídas. Desvia-se, assim, da exibição de temas e atitudes que pudessem desqualificar ou minorar a imagem de Ernesto Che Guevara na adaptação. Torna-se, portanto, um filme mais facilmente aceitável e, portanto, comercial, por não conter o aprofundamento sobre temas considerados delicados.

O filme retrata um ícone cultural e político. Esse fato teve grande apelo, mas impôs um desafio à altura, que foi o de corresponder às enormes expectativas de quem espera uma explicação sobre o personagem complexo em que Che se transformou. Como síntese de um comportamento rebelde e engajado, sua figura até hoje é inconteste. Do ponto de vista político, está longe de representar uma unanimidade – especialmente nos Estados Unidos. [...] O filme, no entanto, evita a polêmica ideológica e busca o sentido ético de sua visão de juventude, pré-política (Idem, p. 82).

A ponderação na seleção do que deveria ser mostrado pelo filme é notada pela omissão de determinados fatos, o que impacta na imagem a ser transmitida pela atuação do ator-protagonista. Sua representação é a de um jovem interessado pelas causas sociais e são raros os momentos em que se notam algum defeito seu.

Completando a análise comparativa entre o texto-base e a adaptação fílmica e quais foram os elementos mantidos, excluídos e incluídos, percebe-se o acréscimo de diversas cenas que não constam no diário. Uma das razões está vinculada aos imprevistos durante as filmagens, tema tratado no subitem anterior. Outro motivo está relacionado à liberdade criativa que o adaptador tem para adicionar o que lhe parecer apropriado consoante seu objetivo estético.

De acordo com a apuração de algumas cenas inéditas anexadas ao texto fílmico nota-se que elas convergem para a finalidade de estimar ainda mais o jovem Ernesto. Assim, a heroificação presente no diário impresso, também pode ser conferida como chave interpretativa na adaptação fílmica. São linguagens distintas, mas ambas conferem o sentido de herói ao protagonista.

Para que os espectadores alcancem o entendimento de Ernesto como um herói são utilizadas técnicas fílmicas variadas. Durante quase todo o filme são ressaltadas muitas características positivas dele. Ele não é perfeito, comete alguns atos falhos, mas é humanitário, empático, bondoso, sincero. O herói é um de nós (FRYE, 2014).

Dentre os recursos que estabelecem esses elementos e que são operacionalizados pela câmera estão o plano, a profundidade de campo, o enquadramento, a angulação e a

movimentação. Esses itens já foram citados na descrição de alguns *frames* presentes ao longo desse capítulo. Entretanto, uma das técnicas que mais enaltece uma personagem ainda não foi exposta: o *contra-plongée*. Esse termo francês, que em tradução livre para a língua portuguesa significa contra-mergulho, faz alusão ao ângulo de filmagem, ou seja, ao posicionamento que a câmera assume para gravar uma personagem, que nesse caso é “de baixo para cima” (BRITO, 1995, p. 211).

Ao longo de aproximadamente duas horas de filme, o ator-protagonista Gael García Bernal é gravado em diversas cenas nessa angulação. Isso se faz presente com regularidade, pois “é usualmente um expediente que aumenta e enfatiza a personagem” (COSTA, 2003, p. 183). O espectador se vê menor do que a personagem da tela, pois essa angulação faz com que se tenha a impressão de ter que olhar para cima para ver o rosto da personagem. Além disso, o quadro imagético é composto de primeiro plano ou primeiríssimo plano, que é quando ocorre o “enquadramento apenas do rosto” (Idem, p. 181).

Uma cena foi selecionada para ilustrar o uso do *contra-plongée*. Ela se reporta ao intervalo sequencial que vai de 58'18" até 58'21". O plano, que antes desse momento estava enquadrando Ernesto e Alberto em angulação horizontal, passa a apresentar durante três segundos somente a Ernesto em primeiro plano e com o ângulo da câmera em *contra-plongée*.



Figura 10. Ernesto em uma mina no Chile: *frame* 58'20". Fonte: *Diários de Motocicleta* (2004). Imagem elaborada pela autora.

Na cena, Ernesto acaba de discutir com o supervisor de uma mina no Chile. Quando esse homem terminar de falar, a câmera faz um movimento de aproximação (*zoom*) para filmar mais de perto o rosto e a expressão de Ernesto, excluindo Alberto do campo fílmico. Esse *zoom* é realizado em angulação de baixo para cima, em *contra-plongée*.

Conforme se pode notar pela observação do *frame*, a aproximação gradual nesse ângulo contribui na percepção mais nítida de suas expressões faciais que remetem à indignação frente ao que ele considera desumano. Fornece ainda “uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque [esse tipo de ângulo] engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina” (MARTIN, 2005, p. 51). Assim, o *contra-plongée*, aliado aos demais recursos técnicos cinematográficos explanados ao longo capítulo, convergem para a caracterização de Ernesto como “o herói é um de nós” (FRYE, 2014).

Contudo, em determinado momento da narrativa fílmica, a configuração do “herói é um de nós” cede lugar a outro tipo de herói. Essa mudança ocorre na festa de comemoração de seu vigésimo quarto aniversário no leprosário de San Pablo, no Peru. Após seu discurso na festa, ele sai do salão e caminha em direção à beira do rio que separa o lugar em dois: de um lado do rio estão os leprosos, do outro, estão os considerados sãos. A partir desse momento, 01h44'34", o jovem asmático, franzino e que mal sabe nadar resolve atravessar o rio nadando para comemorar junto aos leprosos seu aniversário.



Figura 11. Travessia ao outro lado do rio: *frame* 01h46'34". Fonte: *Diários de Motocicleta* (2004). Imagem elaborada pela autora.

No *frame* selecionado (Figura 11), a imagem da personagem é o elemento em destaque. O primeiro plano apresenta as águas do rio e Ernesto. A câmera está posicionada como se estivesse na superfície do rio e se movimenta de acordo com o ritmo da água. Como é de noite, a escuridão predomina na tela. Há um foco de luz em direção a ele, destacando que a iluminação está ali para dar ênfase somente ao protagonista.

Essa sequência, constante no intervalo de 01h44'34" a 01h47'20" e em que o *frame* da Figura 11 está incluído, é fruto da invenção adaptativa e mudará a condição de herói de Ernesto. Durante esse período, Ernesto nada de um lado do rio até o outro. As cenas se alternam entre três cenários: o rio, em que Ernesto nada; a beira do rio em que Ernesto estava e que agora estão Alberto e as demais pessoas saudáveis solicitando que ele retorne e verificando se ele estava conseguindo nadar e se aproximar do outro lado; e a margem do outro lado do rio, em que estão os pacientes leprosos, encorajando-o a chegar até eles. Finaliza-se a sequência, quando ele se aproxima ao lugar onde estavam os leprosos, que o motivam e o ajudam a sair da água.

Essa é uma das sequências mais representativas do filme porque indica a transformação interior do sujeito, a não aceitação do que lhe é imposto pela sociedade. A atitude da personagem faz parte de um tipo de situação a que a maioria dos candidatos a herói é submetido e deve conseguir superar: “as provações são concebidas para ver se o pretendente a herói pode realmente ser um herói. Será que ele está à altura da tarefa? Será que é capaz de ultrapassar os perigos? Será que tem a coragem, o conhecimento, a capacidade que o habilitem a servir?” (CAMPBELL, 1990, p. 139). Por isso, ao chegar ao outro lado do rio, Ernesto venceu o desafio e os pacientes o recebem como um herói.

Al otro del río, do cantor e compositor Jorge Drexler, é, aliás, a canção elaborada sob encomenda de Walter Salles para o filme. Ela foi a ganhadora do Oscar, em 2005, na categoria de Melhor Canção Original. Foi a primeira música em língua espanhola a ganhar essa categoria. Essa parceria entre o diretor e o uruguaio Jorge Drexler resulta na “excepcional trilha sonora de Diários [que], a propósito, é uma tradução rica da proposta cinematográfica de Walter e marca um ponto alto na parceria de Walter e do músico: potente, lírica, introspectiva, delicada e aberta ao mundo” (STRECKER, 2010, p. 87).

Essa música, transcrita parcialmente como citação no início desse capítulo, relata a travessia de Ernesto ao outro lado do rio e representa o momento em que ocorre sua verdadeira transformação interior. Tanto a música como a sequência filmica “se refere[m] à sequência-chave do filme. [...] É a grande metáfora para sua jornada. Um mergulho no

desconhecido, contra o perigo. Um esforço romântico, suicida e heroico pelo ideal de solidariedade” (Idem, p. 84-85).

Sendo assim, no momento em que Ernesto resolve nadar até o outro lado do rio para estar com os doentes, ele transmite que “quando deixamos de pensar prioritariamente em nós mesmos e em nossa autopreservação, passamos por uma transformação de consciência verdadeiramente heroica” (CAMPBELL, 1990, p. 140). Por essa razão, ao chegar do outro lado (1h47'19"), ele é ovacionado por todos, dos dois lados do rio, e já não é mais um de nós. Ele é elevado à condição de “herói como líder”, pois “tem autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores do que os nossos” (FRYE, 2014, p.40). “Em termos psicológicos, o líder [é] aquele que percebeu o que podia ser realizado e o fez” (CAMPBELL, 1990, p. 140).

A partir desse momento e até o restante do filme (01h59'54", sem os créditos), Ernesto é o herói como líder. Ele se despede do leprosário, rumo à Venezuela, de maneira distinta a como chegou. O sujeito já não consegue mais ser o que era.

Para corroborar com essa afirmação, as cenas finais do filme contêm, em primeiro plano, o rosto de Alberto (a personagem e a pessoa física), com expressão triste, observando a partida do amigo em um avião em Caracas, enquanto Ernesto narra em *voice over* o trecho presente em seu pacto de leitura e transcrito na página 50, em que afirma que ele já não é mais ele, pelo menos, não o mesmo de antes.

Com esse último exemplo, é possível verificar os mecanismos adaptativos, efetuados por meio da inclusão de cenas, que permitem avaliar o minucioso trabalho inventivo e organizacional por parte do adaptador, ao transferir a linguagem escrita para a linguagem audiovisual. Suas escolhas não são aleatórias e, neste caso, vinculam-se à heroificação de Ernesto Che Guevara.

Outro recurso aliado a esse propósito se refere às técnicas de filmagem, pois a câmera, principal instrumento fílmico, “tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmera é então uma criatura em movimento, ativa, uma personagem do drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador” (MARTIN, 2005, p. 38).

A escolha do ator, e do elenco como um todo, também é de suma relevância no processo adaptativo. O protagonista deve ser carismático, ele é a estrela, dentro e fora do filme: “existe algo mágico nos filmes. [...] Se um ator de cinema chega a uma casa de espetáculos, todos se viram e contemplam o ator de cinema. Ele é o verdadeiro herói do evento” (CAMPBELL, 1990, p. 30).

Ao analisar as técnicas de filmagem e os elementos narrativos referentes ao roteiro adaptado, constata-se que a imagem de Ernesto Che Guevara é uma (re)construção elaborada pelo trabalho em equipe, sob as orientações do diretor Walter Salles. Esse projeto apresenta o protagonista, na maior parte do filme, como o “herói é um de nós” (FRYE, 2014): é generoso e altruísta, mas não é perfeito. Ele comete um ou outro equívoco. Nada que venha a obscurecer suas benfeitorias e diminuir sua imagem engrandecida na/pela tela do cinema. Depois, quase no final do filme, “o herói é um de nós” é elevado ao “herói como líder”, mostrando que “o desenvolvimento psicológico (e, assim, a empatia do receptor) é parte do círculo narrativo e dramático quando os personagens são o foco das adaptações” (HUTCHEON, 2013, p. 33-34).

Dessa forma, a escolha do gênero *road movie*, os recursos técnicos cinematográficos, a trilha sonora, a escolha do elenco, a manutenção, a omissão e a inclusão de cenas, enfim, toda a trama se desenvolve de maneira racional para que o espectador se envolva psicologicamente com a narrativa, compreenda a metamorfose do protagonista e perceba Ernesto como um herói.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As presentes considerações finais têm como premissa as investigações realizadas sobre as obras *Diarios de Motocicleta* (2004) e *Diários de Motocicleta* (2004). A primeira se trata da republicação do diário *Notas de Viaje* (1993). Já a segunda, refere-se à adaptação cinematográfica desse mesmo texto.

Para analisar a correspondência entre as produções literária e fílmica foi utilizada como fundamentação básica dessa pesquisa a teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013) e as reflexões de Robert Stam (2006). Esses teóricos concebem a adaptação como um processo criativo, em que o produto final dialoga com o texto-base, sem buscar uma tradução literal. Estabelece-se, portanto, que a noção de fidelidade não é desejável e nem deve ser um critério avaliativo da qualidade estética da produção.

Assim, foram verificados ao longo dos capítulos os diversos elementos que convergem para o entendimento das narrativas como produtos independentes. Houve, ainda, a explicitação dos mecanismos utilizados em ambas as obras para destacar as qualidades da personagem de Ernesto Che Guevara.

Para se chegar a essa interpretação, a teoria da adaptação, enquanto um processo criativo que gera um produto autônomo, foi conceituada no primeiro capítulo. Nele, ainda foram apresentadas algumas informações pertinentes ao diário, como a data de escrita, de publicação e republicação. Isso suscitou a reflexão crítica sobre o grau de manipulação presente no material, já que aproximadamente quarenta anos separam a elaboração do diário de sua divulgação. Quanto ao lançamento do filme e do livro sob o mesmo título e no mesmo ano, as noções de indústria cultural e de reprodutibilidade técnica proporcionaram o suporte teórico para compreender essa ação.

O segundo capítulo dedicou-se aos elementos constantes no livro em língua espanhola *Diarios de Motocicleta* (2004). A investigação deteve-se, primeiramente, na concepção de América Latina, para entender o contexto de publicação e recepção da publicação do diário. Depois, no subitem 2.2, o diário é detalhado em seus aspectos literários: a escrita de si, que é a narrativa do *eu* como meio de autorrepresentação de seu autor; e o pacto de leitura que o autor-narrador estabelece aos seus leitores no primeiro capítulo do diário. Após esses conceitos, são expostos trechos para exemplificar como é efetuado um retrato da América Latina no diário.

Nesse segundo capítulo foram, ainda, detalhados os paratextos, com ênfase no prólogo e no prefácio, como elementos aliados ao engrandecimento de Ernesto Che Guevara. Por fim, na última parte do capítulo foram explanadas as diversas tipologias de herói, de acordo com vários teóricos, para estabelecer que a heroificação de Ernesto no diário ocorreu segundo a classificação do “herói é um de nós”, de Northrop Frye (2014).

Passando para o terceiro capítulo, ele se concentrou na adaptação cinematográfica *Diários de Motocicleta* (2004), do diretor Walter Salles. Foi verificado que, mediante a possibilidade de criação por parte do adaptador em relação ao texto-base, seja pelos acontecimentos imprevisíveis ou pela decisão de manter, excluir e/ou incluir cenas, a adaptação se mostra como uma obra que mantém um diálogo com o diário impresso sem deixar de inovar no ato de transpor o texto da linguagem escrita para a audiovisual.

Essa parte do estudo ofereceu um entendimento de como pode ser desenvolvida uma análise fílmica. Esclareceu também o que é o gênero *road movie*, escolhido na adaptação do diário para o cinema, e o que acarreta gravar um filme assim. Completando esse tópico, as técnicas de filmagem aliadas ao roteiro adaptado permitiram elucidar o percurso traçado na heroificação de Ernesto Che Guevara: a maior parte do filme o retrata como o “herói é um de nós” para quase nos momentos finais ocorrer a grande transformação de Ernesto no “herói como líder”.

Diante disso, observou-se que a heroificação no diário escrito ocorre, principalmente, por meio dos paratextos e da escrita de si do autor. No diário, o “herói é um de nós” é a tipologia de herói que se faz presente em todo o material. Já no filme, o adaptador utiliza os recursos fílmicos para apresentá-lo como o “herói é um de nós” e ir além: consagrá-lo ao “herói como líder”.

Cabe ressaltar que, por se tratar de uma pesquisa qualitativa, não foram esgotadas as possibilidades de exemplificação dos recursos utilizados na produção impressa e cinematográfica. Contudo, mesmo com alguns exemplos, é possível constatar a articulação de técnicas narrativas e audiovisuais na adaptação do texto escrito para o texto fílmico, em razão do objetivo de engrandecer a imagem de Ernesto.

Observa-se, ainda, que durante toda a análise comparativa, ambas as obras são autônomas, possuem sua própria linguagem. Uma conta, a outra mostra. No entanto, elas dialogam e confluem para o objetivo comum de heroificar Ernesto, cada uma à sua maneira, lançando mão de seus artifícios.

Assim, essa criação ou recriação do herói ocorre em diferentes suportes, em leituras distintas: primeiro, a criação do herói é feita pelo autor-narrador do diário que se retrata de modo extremamente positivo, utilizando-se de técnicas de autorrepresentação; em seguida, com o atual *arconte* do diário, o Centro de Estudos Che Guevara, que possui a custódia dos manuscritos e recria a imagem de Ernesto Che Guevara ao decidir publicar o diário e inserir os paratextos que enaltecem a figura de seu autor; depois, o adaptador, responsável pela recriação de um herói na tela, imprimindo sua versão do herói do diário.

Após essa (re)criação do herói efetuada pelo autor, pela equipe técnica responsável pela autorização do material e pelo adaptador, ocorre ainda a (re)criação da imagem de Ernesto e, conseqüentemente, de Che pelos leitores/espectadores: um leitor do diário que assista ao filme depois de ter lido o livro, recria aquele herói do diário, agora alçado à figura de líder; um espectador que veja o filme e depois leia o livro, permanecerá com a imagem do Ernesto da tela fixada em sua memória ao ler o texto e, mesmo sem ele estar explicitado no diário, o herói como líder se faz presente nessa leitura.

Finalmente, pode-se concluir que o livro influencia o filme, assim como o filme interfere na leitura do livro. Uma mídia, um texto, uma imagem não se desvincula do outro. Ambos os processos criam e recriam o tempo todo o herói no imaginário do leitor/espectador: esse herói peculiar, latino-americano, um de nós, um líder.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. In: _____. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Juba Elizabeth Levy *et al.* 5a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Pp. 05-44.

ANDERSON, Jon Lee. *Che Guevara*. Uma biografia. Tradução de M.H.C. Côrtes. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

ARANTES, Silvana. *Diários de Motocicleta*, sobre a juventude de Che, estréia [sic] hoje. São Paulo: Folha de São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43985.shtml>> Acesso em 11 jan 2018.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998. Pp. 9-24.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

_____. Pode o filme ser um ato de teoria? Tradução de Fabiana de Amorim Marcello e Tomaz Tadeu. *Revista Educação e Realidade*. N. 33, Vol. 1, jan/jun 2008. Pp. 21-34.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

_____. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra – Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Pp. 270-278.

BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas*: ensaios de crítica e teoria do cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CAMPBELL, Joseph; com MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Organizado por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Escuta, 1991.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CHARTIER, Roger. História e Literatura. In: _____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietações*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002. Pp. 255-271.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. Revista *Literatura e Sociedade*. No. 2. São Paulo: FFLCH/USP, 1997. Pp. 37-55.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 3a ed. São Paulo: Globo, 2003.

COUTINHO, Eduardo. A literatura comparada e o contexto latino-americano. In: *Literatura e práticas culturais*. SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (Org.). Dourados, MS: UFGD, 2009. Pp. 27-39.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIÁRIOS de Motocicleta. Direção: Walter Salles. Produção: Edgard Tenenbaum, Michael Nozik e Karen Tenkoff. Intérpretes: Gael García Bernal, Rodrigo de la Serna, Mercedes Morán, Jean pierre Noher, Facundo Espinosa, Mía Maestro. Roteiro: José Rivera. Estados Unidos e Argentina: Film Four e BD Cine. 2004. DVD, son., color., 126 min.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

ECO, Humberto. Entrando no bosque. In: _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994. Pp. 7-31.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, Versão 5.0. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 5a ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3a ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Pp. 144-162.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 15a ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: Realizações, 2014.

GARDIES, René (Org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa, PT: Edições Texto & Grafia, 2008.

GENETTE, GÉRARD. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Palimpsestos*. A literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUEVARA, Ernesto. *Mi primer gran viaje*. De la Argentina a Venezuela en motocicleta. Buenos Aires: Planeta Bolsillo, 1997.

_____. *Diarios de Motocicleta*. Notas de un viaje por América Latina. 8a ed. Buenos Aires: Planeta, 2007.

_____. *Diarios de Motocicleta*. Notas de un viaje por América Latina. Buenos Aires: Planeta, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2a ed. Florianópolis-SC: Editora UFSC, 2013.

JUNQUEIRA, Mary Anne. Elementos para uma discussão metodológica dos relatos de viagem como fonte para o historiador. In: JUNQUEIRA, Mary Anne; FRANCO, Stella Maris Scatena (Orgs.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa* (vol.II). São Paulo: USP-FFLCH-Editora Humanitas, 2011. v. 2. Pp. 44-61.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

KOTHE, Flávio. *O herói*. 2a ed. São Paulo: Ática, 1987.

KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In: _____. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. Pp. 67-69.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. Pp. 40-56.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Maria Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. Pp. 141-156.

MARTÍ, José. *Nuestra América*. 3a ed. Caracas, VE: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa, PT: Dinalivro, 2005.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PEDROSO JUNIOR, Neurivaldo Campos. A investigação em artes: das interartes às intermédias. Revista *Científica/FAP*, Curitiba, v.7, jan./jun. 2011. Pp. 229-248.

PENTEADO, Cláudio Luis de Camargo. *Viajando com os Diários de Motocicleta*: análise das possibilidades turísticas do filme Diários de Motocicleta. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa Teorias da Comunicação, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2006. Pp. 1-12. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/68777970679841829373315436087992294642.pdf>> Acesso em 12 jan 2018.

PÉRES, Manolo Monereo. *Che Guevara: Contribuição ao pensamento revolucionário*. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

PIGLIA, Ricardo. Ernesto Guevara, rastros de leitura. In: _____. *O último leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 2006. Pp. 98-131.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2a ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. 2a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Revista *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n.51, jul-dez 2006. Pp. 19-53.

_____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

VASCONCELOS, José. *La raza cósmica. Misión de la raza ibero-americana. Notas de viaje a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1925.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. Revista *Literatura e Sociedade*. N. 2, 1997. Pp. 126-138.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tania; *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003. Pp. 61-89.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ANEXOS

RE: Notas de viaje

Centro de Estudios Che Guevara

ter 31/05/2016 14:07

Para: 'Christiane Silveira' <chrissb8@hotmail.com>;

Christiane,

Algo que se me había olvidado decirle es que al Centro de Estudios le sería de gran interés poder consultar el resultado final de su investigación.

En el Centro nos dedicamos, entre otras cosas, a aglutinar todos los trabajos relacionados con Che Guevara y lamentablemente hay muy pocos trabajos que aborden su figura desde el punto de vista literario.

Estaremos más que agradecidos si decide compartirnos las conclusiones de su trabajo.

Esperamos serle útil en un futuro.

Saludos,

Otto González

Departamento de Comunicación

Centro de Estudios Che Guevara

De: Christiane Silveira [mailto:chrissb8@hotmail.com]

Enviado el: martes, 31 de mayo de 2016 12:06

Para: Centro de Estudios Che Guevara

Asunto: RE: Notas de viaje

Ahora sí. Muchísimas gracias.

Saludos,

Christiane Silveira

Técnica em Assuntos Educacionais

PROGRAD-UFGD

From: centroche@enet.cu

To: chrissb8@hotmail.com

Subject: RE: Notas de viaje

Date: Tue, 31 May 2016 11:38:59 -0500

Christiane,

Ernesto Guevara hizo un compendio de relatos a partir de las anotaciones realizadas en su diario de viajes por América Latina. Al compendio de estos relatos le puso, el propio Che Guevara, por título "Notas de Viajes" pero estos relatos permanecieron inéditos hasta 1993.

Existe una edición del libro que se titula “Diarios de motocicleta” para dejar en claro que se trataba del mismo texto del cual había surgido la película.

La versión original publicada por el Centro de Estudios y Aleida March es la que distribuye la editorial OCEAN Sur. Espero haber aclarado su duda.

Saludos,

Otto González

Departamento de Comunicación

Centro de Estudios Che Guevara

De: Christiane Silveira [mailto:chrissb8@hotmail.com]

Enviado el: martes, 31 de mayo de 2016 6:25

Para: Centro de Estudios Che Guevara

Asunto: RE: Notas de viaje

Primeramente, muchísimas gracias por contestarme tan pronto. Después, para fines de confirmación, este diario original entonces nunca fue publicado, sino que una versión/adaptación en italiano en 1993 y en 1995 en inglés bajo el nombre The Motorcycle diaries. ¿Es eso? Bien, el libro Diarios en Motocicleta ya lo he leído en su versión de 2005. Lo que sí estoy buscando son las otras versiones - original (creo que no está disponible al público, ¿verdad?), italiano (1993) e inglés (1995).

Espero que me puedas contestar estas últimas dudas...

Saludos,

Christiane Silveira

Técnica em Assuntos Educacionais

PROGRAD-UFMG

From: centroche@enet.cu

To: chrissb8@hotmail.com

Subject: RE: Notas de viaje

Date: Mon, 30 May 2016 16:34:35 -0500

Christiane,

“Notas de Viaje” es el libro original del diario que llevó Ernesto Guevara durante el viaje que realizó con Alberto Granado por América Latina y fue el motivo de inspiración para la película.

El libro “The Motorcycles Diaries” fue una edición especial de “Notas de Viajes” que se realizó a partir del éxito alcanzado por el filme.

<http://www.cheguevaralibros.com/2013/03/18/che-desde-la-memoria/>

En este enlace puede encontrar fragmentos del libro en PDF.

Espero haberle servido de ayuda.

Saludos,

Otto González

Departamento de Comunicación

Centro de Estudios Che Guevara

De: Christiane Silveira [mailto:chrissb8@hotmail.com]

Enviado el: lunes, 30 de mayo de 2016 14:32

Para: centroche@enet.cu

Asunto: Notas de viaje

Hola,

Me llamo Christiane y hago maestría en Literatura y las Prácticas Culturales en la Universidad Federal de la Gran Dourados (Dourados-MS, Brasil) y mi pesquisa es basada en el libro y la película Diarios de Motocicleta. Ocurre que la película es basada, además del libro "The Motorcycle Diaries" (1995), en el relato "Notas de Viaje" publicado por Aleida March, y no lo encuentro en ningún sitio en internet.

Me gustaría saber si hay una versión en pdf o como hago para encontrar este relato. Lo busque en la página del Centro de Estudios pero siempre muestra que la página está con problema. Espero que alguien pueda ayudarme para que yo siga con mi investigación de la manera más auténtica posible.

Saludos desde Brasil,

Christiane Silveira

Técnica em Assuntos Educacionais

PROGRAD-UFGD