

REPRESENTAÇÕES DE CHE GUEVARA NA CANÇÃO LATINO-AMERICANA

Mariana Martins Villaça*

Esse texto é um desdobramento de nossa pesquisa de mestrado, orientada pela professora Maria Helena Capelato, realizada com o apoio da Fapesp e publicada com o título *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba 1967-1972)*. As reflexões aqui enunciadas foram apresentadas parcialmente na comunicação intitulada “*El nombre del hombre es pueblo: as representações de Che Guevara na canção latino-americana*” e nos anais do V Congreso de la Rama Latinoamericana del International Association for the Study of Popular Music (IASPM-LA), realizado no Rio de Janeiro, em junho de 2004.

O mito de Ernesto Che Guevara está fortemente arraigado no imaginário social dos povos latino-americanos e é especialmente recuperado em momentos históricos de luta política, como apelo ideológico à mobilização popular e à ação revolucionária. Após sua morte na Bolívia, em 8 de outubro de 1967, Che converteu-se em inspiração e objeto de homenagens de um sem-número de poemas e canções, assinados por literatos e compositores, renomados ou não.

Considerando a pluralidade de imagens e a riqueza das representações que compõem a celebração dessa figura histórica, buscamos verificar, num conjunto de canções que constituiu nossa amostragem, aquelas mais recorrentes. Tais representações e seus significados políticos repercutem o impacto que a morte de Che Guevara surtiu nos movimentos de esquerda na América Latina e no meio artístico e musical, de um modo geral.

A eficaz propaganda política do regime cubano pós-revolução é, em larga medida, atribuída à força simbólica inerente aos mitos, representações do passado, utopias e todo o arcabouço de imagens e símbolos que corroboram para a difusão da ideologia oficial, através da sedução e da exaltação de sensibilidades e paixões nas massas. Nesse sentido, o mito de Che Guevara e todas as representações que o cercaram colaboraram fortemente

para a associação de sua imagem à da Revolução Cubana. Contribuiu para essa associação o modelo de *homem novo* que, principalmente após a morte do guerrilheiro, se fundiu intensamente à sua imagem.

A mitificação subsequente de Che como herói e mártir, transformou-o no próprio modelo do *homem novo* por ele preconizado: ideal de homem voluntarioso, solidário, militante disposto a qualquer sacrifício, consciente politicamente de seu papel revolucionário e, principalmente, de seu compromisso com a manutenção das conquistas obtidas com a Revolução cubana. Em *El socialismo y el hombre en Cuba*, carta dirigida a Carlos Quijano, do editor de semanário uruguaio *Marcha*, publicado em Montevideu, em março de 1965, Che estimulava que todos se tornassem *hombres novos*, através da participação consciente na nova sociedade, nos mecanismos de produção, bem como na organização e no funcionamento das instituições. Che ressaltava que essa “missão” deveria ser assumida por todos e enfatizava a importância do compromisso do artista com a educação política das massas, com o objetivo de que Cuba, contando com uma massa de indivíduos plenamente inseridos no processo revolucionário, pudesse saltar etapas históricas e chegar rapidamente ao comunismo.

Músicos jovens ou experientes eram conclamados a abraçar a tarefa de cantar esse *homem novo* de forma simples e expressiva, e assumiam esse papel com declarado entusiasmo. Compositores consagrados e famosos intérpretes do gênero romântico aderiam plenamente à causa, caso de César Portillo de la Luz, autor de “Al hombre nuevo”. Outro músico da mesma geração, Carlos Puebla (nascido em 1917), difusor dos gêneros populares tradicionais, se tornaria o compositor mais identificado internacionalmente como “a voz da exaltação da Revolução”, com músicas como “Llegó el Comandante” e “Hasta Siempre”.

Durante sua vida, o próprio Che empenhou-se em consolidar sua imagem como *homem novo*, imagem essa que foi ressignificada após sua morte. No cumprimento de algumas tarefas administrativas, Che tratou continuamente de “dar o exemplo”, como esperava que lideranças, artistas e intelectuais também o fizessem, procurando mostrar que um revolucionário poderia e deveria encarar qualquer desafio. Assim, foi presidente do Banco Nacional, Ministro das Indústrias e desenvolveu um ambicioso e controverso plano de aceleração da economia por meio da industrialização, antes de dar por cumprida sua tarefa na Ilha e partir clandestinamente para a África, e mais tarde, para a América Latina. Nos exercícios de seus cargos em Cuba, Che incentivava os cidadãos a abraçarem a bandeira da “emulação socialista”, uma grande campanha de mobilização das massas visando o cumprimento de metas. Além disso, defendia o trabalho voluntário e a adoção de um sistema de incentivos “morais” (medalhas, prêmio coletivos, diplomas, títulos,

condecorações), em vez de “materiais” (remuneração, artigos de consumo, pagamento de horas extras, etc). Sua concepção estava impregnada da valorização do *trabajador revolucionario*, presente na obra de Marx e na experiência maoísta, que o inspiraram, como Ministro, a criar o “Batalhão Vermelho”, vanguarda operária que cumpria um grande número de horas mensais de trabalho voluntário.

A atuação de Che em Cuba contribuiu para a forte adesão popular ao novo discurso, difundido por meio de estratégias como a repetição, o estímulo constante à rememoração (da gloriosa luta revolucionária) e à reiteração de símbolos, preceitos e jargões políticos, como a famosa frase de Che: “*Hasta la victoria siempre*”. Apesar da existência de diferentes usos e adaptações do ideal de *hombre novo* em distintos regimes políticos, podemos afirmar que sobressaem alguns aspectos comuns nessa diversidade, como a personificação desse ideal no *líder* e o princípio básico da necessidade do sacrifício pela pátria. Che celebrava efusivamente a relação entre o povo e Fidel Castro, o “líder máximo da Revolução”, tecendo uma metáfora quase musical do fascínio que aquele desencadeava na população: “*en las grandes concentraciones públicas se observa algo así como el diálogo de dos diapasones cuyas vibraciones provocan otras nuevas en el interlocutor*”. Che Guevara, em texto elaborado em 1965, intitulado “El Socialismo y el hombre en Cuba”, que se encontra no livro *Revolución, Letras, Artes*, publicado pela Editorial Letras Cubanas em 1980 salientava: “*Fidel y la masa comienzan a vibrar en un diálogo de intensidad creciente hasta alcanzar el clímax en un final abrupto, coronado por nuestro grito de lucha y de victoria*” (p.36.) Paradoxalmente, era vigente em Cuba uma lei que proibia o culto à personalidade de Fidel, uma forma de diferenciar o socialismo cubano do stalinismo. Após a morte de Che, entretanto, o rosto do guerrilheiro, suas frases e demais símbolos que eternizaram sua imagem – como a estrela da boina – espalharam-se pelo país de maneira ostensiva, merecendo lugares nobres de destaque, como o Memorial Comandante Ernesto Che Guevara, na província de Santa Clara ou o imenso painel na fachada do edifício do Ministério do Interior, na Praça da Revolução, em Havana.

A presença do modelo do *hombre novo* manteve-se sempre forte no discurso político oficial cubano. O documento “La Política Cultural de Cuba”, publicado pelo Ministério da Cultura, em 1983, determinava que: “*la cultura debe ser una actividad dirigida a la formación del hombre nuevo en la sociedad nueva*” (p. 15). Nessa perspectiva, o panteão dos heróis da história nacional sempre foi valorizado e continuamente alimentado, tanto através de personalidades célebres (como Martí, Gomes, Maceo, Fidel, Che, Camilo Cienfuegos, etc.) como através do reconhecimento dos cidadãos considerados corajosos e exemplares, como estudantes, brigadistas e camponeses que haviam cumprido bem uma tarefa ou defendido a Pátria bravamente.

Dentre as diversas formas de monumentalização dos heróis nacionais, a *canção* e o *documentário* ocuparam lugar de destaque, por promoverem, com eficácia, a identificação passional do cidadão com o personagem em questão. Cabe ressaltar que a canção, que sempre fora veículo privilegiado em Cuba, ganhou impulso com a implementação da política internacionalista que visava expandir a Revolução para a América Latina, irradiando apoio às guerrilhas. Tal política teve como marco a realização, em 1966, da Conferência Tricontinental, em Havana. Nessa conferência, Che Guevara pronunciou a “Mensaje a los pueblos del mundo” e lançou a famosa consigna de que era preciso criar dois, três, muitos Vietnãs.

Nesse sentido, visando maior interação com os países do continente, o governo cubano criou, em 1967, o Centro de la Canción Protesta da Casa de las Américas, durante o Congresso da OLAS – Organização Latino-americana de Solidariedade, que prestava apoio às organizações de esquerda empenhadas na luta armada e simpáticas ao guevarismo. O Centro teve a função de promover e aglutinar em Cuba as composições que se inseriam no padrão da chamada Nova Canção Latino-americana, expressão musical que se estabelecera como um importante fenômeno de aproximação política e cultural entre a Ilha e os demais países da América Latina. Além disso, juntamente com os festivais realizados em Havana e Varadero, o Centro atraiu compositores e intérpretes mexicanos, caribenhos, sul-americanos e até norte-americanos que se declaravam simpatizantes da revolução cubana.

No entanto, a situação político-econômica nacional não era a das mais favoráveis para que Cuba pudesse se firmar como pólo de influência e irradiação de guerrilha na América Latina. Nesse contexto, a notícia da morte de Che significou um verdadeiro “banho de água fria” no sonho internacionalista cubano, cada vez mais distante de se concretizar. A ampla comoção causada pela morte do guerrilheiro, cujas circunstâncias contribuíram para o elevar à condição de mártir, endossada pela força das imagens de seu cadáver, à semelhança de Cristo, e pelas notícias de seu anterior adoecimento na selva boliviana, estimulou um enorme número de canções e poemas que o homenageavam e recuperavam a proposta de formação de novos guerrilheiros, de *homens novos* que se sacrificariam pela continuidade da luta revolucionária latino-americana.

A circulação, na imprensa, da imagem de seu cadáver (obtida pelo fotógrafo Freddy Alborta), foi muito importante nesse processo e inaugurou uma profusão de documentários e projetos cinematográficos, alguns feitos no calor da hora pelo Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC). Um exemplo desses projetos foi o de Glauber Rocha, em 1967, que apresentou ao ICAIC o esboço de um roteiro para um filme épico/didático sobre a história da luta armada na América Latina, em memória ao guer-

rilheiro. Glauber profetizava que o filme se converteria numa História Prática Ideológica Revolucionária da América Latina. O projeto em questão, intitulado América Nuestra – o qual abordamos em nosso artigo “América Nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano”, publicado na *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 44, em 2002 –, nunca chegou a ser executado, mas algumas das idéias nele esboçadas serviram de base ao roteiro de *Terra em Transe*, produzido nesse mesmo ano.

As canções, assim como os poemas, que podiam ser feitos com maior prontidão que os documentários, multiplicaram-se rapidamente. A profusão e a diversidade musical de obras dedicadas a Che, compiladas em inúmeras antologias, motivou-nos a tentar identificar, por amostragem, quais seriam as representações e simbologias mais frequentes. Para isso, selecionamos duas coletâneas. Uma delas é o Cd composto por quatorze canções, intitulado *El Che Vive* (1967-1997), produzido pelo Studio de la Bastille e organizada por Egon Kragel, em Paris (1997), composto pelas seguintes faixas (são assinalados o compositor, o título e, ocasionalmente, o ano): 1. Carlos Puebla. “Hasta siempre”, 1968; 2. Rubén Ortiz, (Intérprete: Víctor Jara). “Zamba del Che”, 1967; 3. Patricio Manns. “Su nombre ardió como un pajar”, 1967; 4. Atahualpa Yupanqui. “Nada Más”; 5. Daniel Viglietti. “Canción del Hombre Nuevo”, 1968; 6. Carlos Puebla. “Que pare el son”, 1968; 7. Nicolás Guillén (Intérprete: Angel Parra). “Guitarra en duelo mayor”; 8. Miguel-Angel Filippini. “Siembra tu luz”; 9. Carlos Puebla (Int.: Soledad Bravo). “Hasta siempre”; 10. Alfredo de Robertis. (Int.: Matiô). “Ay, Che Camino”; 11. Carlos Puebla. “Lo eterno”; 12. Miguel-Angel Filippini. “Alma morena o El sueño de Che”; 13. Carlos Puebla. “Un nombre”; 14. Egon Kragel. “Che Esperanza o Canción del Indio Libre”.

A outra coletânea é o tríptico lançado em 2000 na América do Sul pelos selos Agadu/ Abraxas/Brecha (Montevideú), composto por três Cds, compostos por poemas e canções: o número 1 intitulado *Che*; o número 2 intitulado *Hasta Siempre* e o número 3 intitulado *Cantarte Comandante*.

No CD *Che* há, de Silvio Rodríguez, a “Canción del elegido” e “Hombre” (canção datada de 1987); de Juvêncio Valle, “Homenaje”; de Patricio Manns, “Su nombre ardió como un pajar”; e interpretada pelo grupo Quilapayún, a “Canción fúnebre por Che Guevara”. Temos ainda, com letra de Nicolás Guillén, “Che Comandante” e “Guitarra en duelo mayor” (essa última interpretada por Angel Parra); de Vicente Feliú, “Una canción necesaria”; de Noel Nicola, “Diciembre 3 y 4”; de Víctor Jara, “El aparecido”; de Atahualpa Yupanqui, “Nada más”; de Rubén Ortiz e interpretada por Víctor Jara, “Zamba del Che”; e de Carlos Puebla, interpretada pelo Grupo Inti Illimani, “Carta al Che”.

O CD *Hasta Siempre* é batizado com a canção homônima, de 1968, de Carlos Puebla. Temos ainda, com letra de Nicolás Guillén e interpretada pelo Grupo Alma Mater,

“Che Guevara”. Como ocorre em todo esse tríptico, muitas faixas não apresentam dados completos sobre o compositor e o intérprete, mas dentre elas identificamos, de Silvio Rodríguez, “América, te hablo de Ernesto” e “Fusil contra fusil”; de Pablo Milanés, “Si el poeta eres tu”; de Amaury Pérez e interpretada por Sara González, “Andes lo que Andes”; sem compositor identificado e interpretada por Omara Portuondo, “Por los Andes del orbe”; de Daniel Viglietti e interpretada por Nereyda Naranjo, a “Canción al Hombre Nuevo”; de César Portillo de la Luz, “El Hombre Nuevo”; interpretada por Elena Burke, a “Canción del Guerrillero Heroico”; e de Santiago Feliú, “Son los sueños todavía”.

O último Cd do tríptico, *Cantarte Comandante* tem, de Carlos Puebla, “Un hombre”, “Que pare el son” e “Lo eterno”; de Santiago Feliz, “Ayer y hoy enamorados” e de Cacique Paraguayo, “Che Comandante”. Há também o Grupo Tabacalero interpretando “Comandante Che Guevara”; o Quinteto Rebelde interpretando “Respeto al Che Guevara” e o Coro Polifónico entoando a “Canción fúnebre por Che Guevara”. Há ainda, de Eduardo Ramos e interpretada por Sara González, “Su nombre es pueblo”; e de Amaury Pérez, “Andes lo que andes”.

Além dessas coletâneas, consideramos algumas canções que fazem parte de uma compilação organizada em Cuba por Santiago Feliú, no CD *Antología al Che, de 1997*, produzido pelo selo Areíto da gravadora EGREM. Nela temos, de Anibal Sampayo e interpretada por Mercedes Sosa. “Hasta la victoria”; com o grupo Pueblo Nuevo, “Sólo vino del Plata”; de Daniel Viglietti, “La senda está trazada”; de Argelia Frago, “Canción antigua al Che”; de Mauricio Vigli, “Hemos dicho basta”; de Santiago Feliú e interpretada por Gerardo Alfonso, “Son los sueños todavía”; com Los Fabulosos Cadillacs, “Gallo rojo”; de Luis Pastor, “Nanas”; de Alí Primera, “Hacen mil hombres”; e de Silvio Rodríguez “La era está pariendo un corazón”.

A comparação das canções permite-nos captar matizes interessantes do mito de Che Guevara e duas imagens fundamentais: a do *herói* por excelência, isso é, o homem extraordinário por seus feitos guerreiros, seu valor e sua magnanimidade, e a de *mártir*; aquele que se sacrificou, deu a própria vida, em nome de suas crenças e utopias. Além disso, verificamos que foram construídos os mais variados perfis de Che, destacando-se ora dotes cristãos, ora militares; ora uma identidade multiétnica, ora essencialmente regional, dentre outras variações.

Algumas das primeiras canções dedicadas ao Che, após sua morte, nasceram como poemas musicados, o que nos leva a atentar para o dado de que, nesses casos, as melodias procuravam adaptar-se à forma poética declamatória. Um exemplo de poema que se tornou canção é “Che Comandante”, escrito por Nicolás Guillén a pedido de Haydée

Santamaría, diretora da Casa de las Américas, e lido em 18/10/1967, no ato público que se celebrou na Praça da Revolução, em Cuba, após a notícia da morte do guerrilheiro.

Nas músicas que analisamos, observamos que são freqüentes as letras que, seqüencialmente, noticiam ou reconhecem a morte de Che, apresentam a dor, o profundo pesar pelo ocorrido, reverenciam os feitos e qualidades do guerrilheiro e finalizam com a negação da sua morte, dada a certeza de que, em se tratando de um mártir, a glória e a generosidade transcendem a mortalidade. Vemos, nesses finais, espécies de “juramentos de fé” àquele que havia sido quase um messias, um profeta da Revolução.

Em outros casos, Che e seu assassinato são pretextos para a exaltação da América Latina e o lamento pelas agruras e padecimentos de seus povos, personificados no herói a ser vingado. Nessas canções, é latente o *ressentimento* em relação ao imperialismo, pensado aqui nos termos de uma das definições apresentadas por Pierre Ansart, em seu ensaio “História e memória dos ressentimentos” publicado na coletânea organizada por Maria Stella Bresciani e Márcia Naxara, intitulada *Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*, lançada pela Editora da Unicamp de São Paulo, em 2001, qual seja: um conjunto de “sentimentos” em que predomina o ódio, o desejo de vingança e, por outro lado, a experiência continuamente renovada da impotência rancorosa (p. 18). Em alguns desses casos, a figura de Che é representada como uma espécie de “Dom Quixote” latino-americano, uma espécie de cavaleiro andante que tentara salvar Nuestra América das garras monstruosas do inimigo externo imperialista.

Verificamos, assim, representações que mitificam Che Guevara através de associações diversas, nas quais se destaca a simbologia cristã. Uma delas, bastante recorrente, é a do herói associado a metáforas de “luz”. Essa imagem redentora corrobora a alusão à sua sabedoria, o caráter sagrado e solar de sua figura, e sua eternidade. Nas canções, a luz de Che ora dele emana diretamente, através do olhar, da estrela, do sorriso, do pensamento ou do disparo de sua “metralhadora dourada” – imagem presente em “Una canción necesaria”, de Vicente Feliú –, ora é fenômeno produzido por sua própria presença ou existência. Em “Son los sueños todavía”, de Santiago Feliú, Che é comparado a uma “*estrella ardiente*”. “Hasta Siempre”, de Carlos Puebla, reitera a “*clara presencia*”, a luz própria do Comandante: “*Vienes quemando la brisa /con soles de primavera / para plantar la bandera /con la luz de tu sonrisa*”. Em “Su nombre ardió como um pajar”, de Patricio Manns, o próprio título faz alusão ao fulgor do nome do guerrilheiro, cujo “*rayo relumbró*”, segundo um dos versos da canção.

Em outros casos, celebra-se o poder difusor e contagiante dessa luz, que profeticamente também emanará daqueles que conseguirão manter sua luta. Essa idéia está presente em “Siembra tu luz”, de Miguel-Angel Filippini, e em “Alma morena (el sueño de

Che)”, do mesmo compositor, que enaltece “*la llama dispuesta a contestar*”. Também na “Canción al Guerrillero Heroico”, interpretada por Elena Burke, verificamos a alusão à luz na passagem “*hay una bala de sol para la oscura mentira*”.

A mitificação de Che como *hombre novo* se dá através da comparação a mártires consagrados como Bolívar e Martí – como se nota em “Zamba del Che”, de Rubén Ortiz – ou a líderes vivos, como seu contemporâneo Fidel Castro, patente nas letras de “Hasta Siempre”, de Carlos Puebla e “Che Guevara”, de Nicolas Guillén. Em “Un nombre”, de Carlos Puebla, o compositor anuncia que, se há um modelo a ser seguido, este é Che Guevara. A mesma idéia se apresenta em “Una canción necesaria”, de Vicente Feliú, no verso: “*Sé como él sin conocerle*” ou no poema musicado “Che Comandante”, de Nicolás Guillén, que celebra igualmente sua atuação política e sua experiência guerrilheira: “*Te vemos cada día ministro/ cada día soldado, cada día*”.

Nesse conjunto de canções, algumas explicam meticulosamente a constituição perfeita do *hombre novo* a partir da descrição minuciosa do herói. A “Canción del Hombre Nuevo”, de Daniel Viglietti, descreve cada parte integrante da “essência” (corpo e alma) de Che. Outro exemplo é “Che Esperanza (o Canción del Indio Libre)”, de Egon Kragel: “*Es un hombre de lucha y pasión/ El alma de la Revolución/ El Hombre Nuevo/ El hijo guerrillero/ Que siempre vivirá en mi canción*”. Outras canções proclamam a existência de muitos *hombres novos* na sociedade atual, que serão seus fiéis seguidores. Em “Son los sueños todavía”, Santiago Feliú afirma a atual existência de homens novos que nasceram iguais a Che. Em “El Hombre Nuevo”, César Portillo de la Luz afirma que Che, “*Por el camino del Nuevo Hombre, supe mantener la lucha y la ruta de los hombres de su tiempo*”.

Particularmente curiosas são algumas canções que associam o heroísmo de Che a determinadas identidades regionais. Certo deslocamento do foco da própria história de vida do guerrilheiro está presente em letras que enfatizam sua íntima ligação com os pampas, sua identidade de gaúcho – caso de “Ay, Che Camino”, de Alfredo de Robertis. A famosa “Nada Más”, de Atahualpa Yupanqui, apresenta referências explícitas ao modo de vida do gaúcho pampeano: “*teniendo rancho y caballo es mas liviana la pena*”. E em “Che Comandante”, do Cacique Paraguayo, pinta-se um cenário indefinido, povoado por llanos, selvas, fronteiras, mas faz-se referência direta às “*orillas del Paraná*”.

Outras, ainda, associam-no às causas andina e indígena, como percebemos nos seguintes exemplos: Em “Andes lo que Andes”, de Amaury Pérez, interpretada por Sara González, a referência à realidade andina se nota no próprio trocadilho feito no título. Em “Alma morena (el sueño de Che)”, Miguel-Angel Filippini apela à reação andina, clamando: “*Che Índio Guevara, Arrímate!*”. Nessa mesma perspectiva, “Che Esperanza

(Canción del Indio Libre)”, de Egon Kragel, é uma paródia de canção de ninar para um menino índio, entoada por uma avó que lhe explica quem foi o guerrilheiro. Essas canções que celebram determinadas identidades nos revelam o quanto sua imagem serviu a uma grande diversidade de rostos e causas político-ideológicas, nas quais, ao fim, geralmente se apelava à reação armada como saída libertadora.

O imaginário religioso que acompanha a sacralização do mito (e que não raras vezes se apresenta combinado ao marxismo, na América Latina, como sabemos) também possui sua diversidade. Na maior parte das letras, a história de Che-mártir vem reforçada por associações a passagens bíblicas, como o episódio da traição, que aparece em “Guitarra en duelo mayor”, onde temos a acusação de que Che foi traído por um irmão (um Judas) que se arrepende quando cair em si. Em “Su nombre ardió como un pajar”, há a idéia de que a natureza se curvava ao comandante, e uma possível alusão à passagem da abertura do Mar Vermelho, no trecho: “*la ráfaga cortó su sangre en dos lagos iguales*”. “América, te hablo de Ernesto”, de Silvio Rodríguez, também nos sugere um Che milagreiro: “*una mano larga/ para tocar las estrellas/ y una presión de Dios en la huella*”, “*(...) preparando el milagro/del caminar sobre el agua*”.

Em outras canções temos passagens que aludem ao sofrimento de Cristo durante a crucificação. Vejamos os versos de “Siembra tu luz”, de Miguel-Angel Filipini: “*Primer dolor de un clavo/Limpia toda tu vergüenza/ La que te escondió la mano/ Esa que tiró la piedra/ para vender a tu hermano*”. Em “El aparecido”, de Victor Jara, a menção é explícita: “*como lo ha crucificado la furia*”. A opção pelos pobres é sugerida em “Una canción necesaria”, de Santiago Feliu: “*Yo sabía bien que ibas a volver / que ibas volver de cualquier lugar /por que el dolor no ha matado la utopia,/ (...) Y reencarnas en los pobres y en sus vidas*”. Comparativamente, a descrição de Che como mártir, cristão generoso, solidário, sem vaidade alguma – perceptível em “Hombre”, na qual Silvio Rodríguez constrói a idéia de Che como um homem muito simples e piedoso, que não tem sequer sobrenome – nos remete ao imaginário cristão também latente na mitificação do líder independentista José Martí, comumente designado de “apóstolo”.

Essa simbologia cristã havia sido alimentada, de forma consciente ou não, pelo próprio Che. Em seus discursos, abusava de metáforas religiosas para expressar suas posições e orientar a juventude. Uma das mais famosas foi cunhada em 1965, em seu já citado texto “El socialismo y el hombre en Cuba”, quando afirmou a existência de um “pecado original” que todo intelectual cubano, nascido antes da Revolução, carregava: sua formação burguesa, que o impedia de ser autenticamente revolucionário. Dizia Che:

[...] la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original [grifo nosso]; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar in-

jertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. (...) Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual dislocada por conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas” (p. 45).

Nessa declaração, além de constatarmos o uso da metáfora bíblica, nos deparamos com um aspecto polêmico do pensamento de Guevara, bastante discutido por artistas e intelectuais (que passavam a ser considerados “suspeitos” *a priori*, segundo essa lógica), mas que não deixou mácula na imagem de santo-guerrilheiro que se consagrou após 1967.

Em contraposição à perspectiva religiosa presente na maioria das elegias a Che, canções mais afinadas com os preceitos do marxismo-leninismo e com a valorização do “herói positivo” disseminado pelo jadrnovismo na política cultural soviética, procuravam minimizar a carga religiosa que envolveu a quase “canonização” de Guevara e reforçar seu heroísmo essencialmente “humano”. Assim, “Nada más”, de Atahualpa Yupanqui, associa Che ao gaúcho que reza em meio à natureza do “*llano abierto*” e não tem contas com Deus, e sim com os homens. Em “Una canción necesaria”, Vicente Feliú anuncia que “desde hoy nuestro deber es defenderte de ser Dios” e critica a canonização de Che: “*nunca falta alguien que te alce a un altar*”. “Che por si Ernesto”, de Daniel Viglietti, apregoa que “*Lo más fuerte es guardarte bien adentro en la conciencia/ cuidar que rojas misas no te encuadren, no te canonicen*”.

Nesse sentido, tais canções anunciam que a morte do Che-herói, do grande guerrilheiro, inspira, sobretudo o acirramento da luta, a vingança por seu assassinato. As letras destacam os termos “comandante” e “guerrilheiro heróico” de maneira a enfatizar a conotação épica da luta que ele empreendera e que deveria prosseguir. Em “Su nombre es pueblo”, de Sara González, em “Fusil contra fusil”, de Silvio Rodríguez, em “Un nombre”, de Carlos Puebla, em “Por los Andes del orbe”, interpretada por Omara Portuondo, e em “Canción al Guerrillero Heroico”, interpretada por Elena Burke, vemos a ênfase no espírito de luta, na ação. Nesta última canção, por exemplo, temos a mensagem de que cada guerrilha nova o fará sentir-se vivo.

Podemos afirmar que nas propostas de continuidade da luta presentes no cancioneiro latino-americano dedicado a Che, identificamos sentidos ideológicos diversos, relacionados às diferentes orientações políticas das organizações de esquerda. As divergências existentes em função da opção de luta a ser encampada para se empreender a revolução (a saber: a guerrilha rural e o modelo sino-guevarista; a insurreição popular urbana, de modelo “bolchevique”; a concepção etapista, pressupondo a “aliança de classes”; dentre outras concepções) transparecem no conjunto das canções. Assim, tanto há a atitude,

predominante na época, de se cantar a morte do Che proclamando-se “o dia que chegou” e a urgência do engajamento imediato de todos na luta armada; como há a intenção de se anunciar “o dia que virá”, tomando a morte de Che como prenúncio de uma luta futura, para a qual todos devem se preparar cuidadosamente, para não se precipitarem e caírem no mesmo infortúnio do romântico guerrilheiro.

A primeira atitude, de convocação para a luta, transparece no apelo presente em “Su nombre es pueblo” e em “Guitarra en duelo mayor” – no verso “Despierta que ya es de día”. Também em “Su nombre ardió como un pajar”, temos: “*Pastores de la sierra, iré/iré, comandante, iré*”; em “Fusil contra Fusil”, Silvio Rodríguez anuncia que, no Terceiro Mundo, “*en vez de lágrimas echar, con plomo llorarán*” e a canção “La era está pariendo un corazón” alerta que “*hay que quemar el cielo si es preciso*”. Já a segunda atitude mencionada, de ênfase no futuro, é perceptível em “Alma morena (el sueño de Che)”, onde temos: “*gotea la mañana de un nuevo y tierno amanecer*”. A idéia do futuro redentor também aparece em “Por los Andes del orbe”, interpretada por Omara Portuondo, em “Ayer y hoy enamorados”, de Santiago Feliz e em “Diciembre 3 y 4”, de Noel Nicola, na qual há a passagem: “*hacia los bolivianos que vendrán y hacia la guerra*”. Mais recentemente, “Hombre”, de Silvio Rodríguez, atualiza a esperança no futuro redentor: “*hombre, ay, todavía/que un tanto más allá está el día*”.

Musicalmente, percebemos que certas canções que alcançaram maior sucesso se tornaram importantes referências para compositores e público, influenciando o repertório musical latino-americano. Um exemplo é a canção “Hasta Siempre”, de Carlos Puebla, cuja estrutura formal (ritmo, instrumentação, interpretação, etc) facilitava a imediata alusão a Cuba. Nesse sentido, muitas das homenagens ao Che sutilmente a recriam ou apresentam o mesmo “colorido cubano” através da incorporação, nos arranjos, de percussão com claves, güiro e bongôs. Tal “colorido” é perceptível na canção “Soy loco por ti, América”, de Gilberto Gil e Capinam, gravada por Caetano Veloso em 1968 como uma rumba brasileira, de roupagem pop, que constrói uma representação alegórica de Che. Sem poder mencionar explicitamente o nome do guerrilheiro, em função da censura vigente, a letra homenageia aquele que tem por nome, “povo”, fazendo alusão ao latino-americanismo e a Martí através de uma belíssima construção poética que enaltece a morte glamurosa de Che, avessa àquela realmente ocorrida. A censura é sutilmente mencionada no verso: “*ya no se puede decirlo, quien sabe*”. O acirramento dos regimes militares é pressagiado, logo em seguida: “antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica”. Por fim, é cantada a romântica e cinematográfica morte do guerrilheiro, nos braços de uma idealizada “guerrilheira-camponesa-manequim”. Nessa e em outras canções que contam com o uso de fartos recursos de estúdio, as representações ganham contornos

modernos, midiáticos, mais consonantes com as utopias e os hábitos das juventudes dos grandes centros urbanos, como era o caso do público brasileiro identificado ao universo hippie e tropicalista. “*Soy loco...*”, misturando símbolos e elementos sonoros comumente associados, no meio musical brasileiro, à alienação – caso dos instrumentos elétricos – e ao engajamento – a percussão caribenha, que remetia os ouvintes à celebração de Cuba –, compõe, com tintas tropicalistas, o cenário delirante no qual os jovens se viam imersos, em meio a “trincheiras”, “vícios” e “precipícios de luzes”.

Os ritmos dançantes, algo psicodélicos, as fusões sonoras e os experimentalismos nas canções ao Che não são predominantes no conjunto de canções com o qual trabalhamos. Prevalencem os hinos, as marchas e as canções estróficas de melodias simples, repetitivas, em tom de lamento, que apresentam, de acordo com a procedência de seus compositores e o público a que se destinam, referências idiossincráticas, sonoridades de “cor local”. Assim, temos kenas, charangos, bumbo e flautas nas canções de apelo andino, harpas naquelas concebidas ao modo de guarânias e guitarra elétrica, metais e sintetizador nas produzidas pelos tropicalistas ou pelo cubano Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC.

Para além do formato “voz e violão” ou dos arranjos que valorizam a interpretação coral, temos algumas canções muito solenes, épicas, nas quais os ritmos marciais, a imposição dramática e as pesadas orquestrações têm papel fundamental na constituição de uma determinada “mensagem”. “Su nombre ardió como um pajar”, por exemplo, tem arranjo orquestral bastante denso, com a predominância dos naipes de cordas, de autoria de Patricio Manns e interpretado pela Orquestra Sinfônica Nacional de Cuba. A densidade sonora, a intensidade crescente no desenvolvimento da obra e o final apoteótico incitam a catarse de público e intérprete, reação que exorcizava certas desesperanças, naquele contexto. Em relação às performances, não faltam declamações no início ou no meio das canções – “Que pare el son”, de Carlos Puebla; “Hombre”, de Silvio Rodríguez e “Una canción necesaria”, de Vicente Feliú –, assim como a presença de coro masculino no refrão, características que reiteram nossas constatações iniciais, nas quais destacávamos o peso conferido à letra.

As características musicais que reforçam a monumentalização de Che Guevara são abundantes nas composições cubanas, e se devem, também, ao estilo de música que oficialmente se estimulou na Ilha. Cabe aqui um parêntese sobre o paradigma de “música da revolução” que o governo cubano procurou estabelecer. Após a inserção de Cuba no bloco dos países socialistas, inaugurou-se, a exemplo da experiência soviética, um processo de centralização dos sistemas de produção, gravação e distribuição musical, bem como a submissão do meio artístico ao Conselho Nacional de Cultura, dirigido por membros

do Partido Comunista. Nesse contexto, os incentivos do Estado ao meio musical, principalmente entre 1960 e 1965, recaíram sobre a produção de hinos e marchas, canções de conteúdo patriótico ou os tradicionais gêneros nacionais, preferencialmente a guaracha, o danzón, o bolero, o son e a trova, em detrimento dos demais gêneros, que haviam sido “desvirtuados pelo mercado norte-americano”: caso da rumba, do chá-chá-chá, do mambo e outros gêneros dançantes, que se tornaram moda a partir dos anos 1950 e tiveram algumas de suas características adaptadas àquele público. Assim, nesse período proliferaram, na música popular cubana, os grupos folclóricos, as agremiações de “trovadores”, “soneros” e “combos”. Valorizavam-se as letras exortativas, interpretação a várias vozes, arranjos multiinstrumentais e tudo o que corroborasse para o entusiasmo coletivo, a adesão do público.

Essa perspectiva de valorização do “nacional” foi acompanhada da tentativa de formalização de um modelo de arte ideal “da Revolução”, resultante da adaptação dos princípios do realismo socialista soviético à realidade cubana. Nesse sentido, o músico era instruído a adotar as seguintes prerrogativas: o otimismo, a exaltação do povo, a valorização da tradição nacional em detrimento do “cosmopolitismo desfigurador”, a difusão da música cubana através de programas oficiais, bem como a divulgação dos valores culturais dos outros povos latino-americanos. Segundo o crítico e estudioso da música cubana José Ardévol, em seu texto, “La música y su orientación en el presente cubano” publicado em Havana no livro *Música y Revolución*, pelas *Ediciones Unión*, em 1966, o artista deveria também estudar o marxismo, comunicar-se objetivamente com o público e evitar, na composição musical, ruídos, acordes dissonantes ou algum “individualismo excessivo” que pudesse acarretar a incompreensibilidade da obra (p. 128). Tais princípios fizeram parte das orientações, em termos de política cultural, de inúmeros partidos comunistas latino-americanos vinculados à orientação soviética. Assim, dentro e fora de Cuba, exerceram influência sobre alguns dos compositores que produziram canções em homenagem a Che.

Não obstante, as dificuldades enfrentadas no estabelecimento de regras para a expressão musical eram reconhecidas pelos próprios defensores do realismo socialista, como a professora Mirta Aguirre, em seu famoso ensaio “Realismo, realismo socialista y la posición cubana”, publicado em diversas coletâneas de política cultural, como o livro *Estética. Selección de Lecturas*, lançado pelo Editorial Pueblo y Educación, em 1987. Segundo Aguirre, “*en la música sucede que la única manera en que ésta, tan abstracta, puede allegarse precisos contenidos ideológicos es recurriendo a la promoción de asociaciones de ideas, lo que casi siempre demanda, de hecho, el auxilio de contextos – o textos – ajenos a la especificidad de ella*” (p. 311). Além disso, houve em Cuba, por

parte de Che Guevara e muitos intelectuais e artistas o questionamento da importação do realismo socialista soviético para a realidade cubana. Che indagava, no famoso texto de 1965: “¿Por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? (...). Falta el desarrollo de un mecanismo ideológico cultural que permita la investigación y desbroce la mala hierba, tan fácilmente multiplicable en el terreno abonado de la subvención estatal” (p. 44).

Assim, ainda que existam certos elementos musicais recorrentes (o uso preferencial de gêneros e instrumentações nacionais, por exemplo), tanto o caráter polissêmico da linguagem musical como a resistência à adoção de modelos prontos prevaleceram em detrimento da tentativa de cristalização de um padrão de “canção da Revolução” ou de “canção de protesto”, mesmo no contexto cubano, onde ocorreu oficialmente essa determinação.

De um modo geral, a partir do breve inventário que realizamos, acreditamos ter sido possível perceber a enorme força da sacralização de Che Guevara nas canções, a incidência do imaginário cristão e a considerável presença de regionalismos que revelam, por detrás da utopia da unidade latino-americana, a necessidade de que a identificação se processe através de representações (musicais, poéticas, ideológicas) reconhecíveis pelo público em questão. Vimos também que o ideal do *homem novo*, difundido pelo governo cubano e pelo Che, se antes de 1967 já havia sido assimilado amplamente, após a morte do guerrilheiro fortaleceu-se ainda mais, uma vez que passou a ser associado, de forma concreta, à figura exemplar daquele herói. Percebemos também que a associação Che-revolução cubana é apenas *uma* das sugeridas pelas canções, que elevam o guerrilheiro tanto a uma espécie de “mártir de todas as lutas” como a “herói da resistência”.

Musicalmente, há uma grande diversidade de sonoridades, mas predominam arranjos que favorecem a atenção do ouvinte para a letra (e o reforço da letra se dá tanto através de arranjos intimistas, como de outros, que sublinham e acompanham a construção enaltecedora realizada nos versos da canção), bem como instrumentações “folclóricas” ou que remontam a gêneros tradicionais cubanos. Vimos que, mesmo em Cuba, a despeito de se buscar oficialmente certo padrão musical, este não se consolida, e surgem canções que contrariam significativamente os quesitos esperados de uma “canção de protesto” nos moldes do realismo socialista. Essa dificuldade de controle é favorecida pela atitude dos músicos (ao não se submeterem às normas estabelecidas) e pelo próprio caráter polissêmico da linguagem musical, assim como pela inevitabilidade da circulação de referências musicais, e a interpenetração, a *mistura* sonora que dela decorrem.

Finalizando, consideramos muito pertinente para a reflexão sobre as representações de Che Guevara, as considerações de Raoul Girardet ao abordar a funcionalidade da lógi-

ca narrativa estabelecida pelo *mito*, em “Para uma introdução ao Imaginário Político”, do livro *Mitos e Mitologias Políticas*, publicado em São Paulo pela Companhia das Letras, em 1987:

O mito político é fabulação, deformação ou interpretação objetivamente recusável do real. Mas, narrativa legendária, é verdade que ele exerce também uma função explicativa, fornecendo certo número de chaves para a compreensão do presente, constituindo uma criptografia através da qual pode parecer ordenar-se o caos desconcertante dos fatos e dos acontecimentos. (p. 13)

A sobreposição das canções que evocam Che nos sugere mais de uma “chave” de interpretação e, ao final, vislumbramos um mito impreciso: índio, caribenho e gaúcho, generoso e implacável, imbatível e quixotesco, iluminado pelo sol, por chuvas de estrelas ou disparos de metralhadoras que, entretanto, facilmente se molda aos rostos da América Latina e às divergentes opções das esquerdas, nos duros anos sessenta e setenta.

Essa versatilidade intensificou-se com o passar dos anos, derivando na massificação de sua famosa foto, na apropriação de canções de época para diferentes fins (“Soy Loco por ti, América”, por exemplo, foi ressignificada ao ser usada como trilha de abertura da telenovela “América”, exibida em 2005 pela TV Globo) e outras fartas apropriações do consumo, que se contrapõem à escassa informação que tem o grande público a respeito de sua história e seu pensamento político. A imagem de Che Guevara continua sendo incansavelmente reiterada e recriada, a partir da famosa “matriz” de Korda: a foto de Che, aos 32 anos, com o olhar no horizonte. Em 2005, Che Guevara chegou inclusive a “participar” indiretamente da festa de entrega do Oscar, através da ficção longa-metragem produzida por Walter Sales, o filme *Diários de Motocicleta* (2004), que concorreu na categoria de “melhor filme estrangeiro” e que nos mostrou um jovem Che solidário, idealista e cristão. Com exceção de algumas composições como a que fez parte da trilha sonora desse filme, a bela “Al otro lado del río”, do uruguaio Jorge Drexler, poderíamos afirmar que pouco se *canta*, hoje, Che Guevara. Esse dado talvez nos revele que o fenômeno coletivo desencadeado por sua morte, e a própria urgência de se cantar, em coro, seu heroísmo ou seu martírio, têm uma historicidade que foi “fotografada” musicalmente e que, nesse sentido, é irrepetível. Ou podemos pensar, ainda, que esse dado talvez atualize de forma silenciosa a confissão de Pablo Milanés, ao compor “Si el poeta eres tu”, dedicada a Che, nesses tempos de poucas e minguadas utopias em que vivemos: “*que puedo yo cantarte, comandante?*”

Recebido em fevereiro/2006; aprovado em maio/2006.

Nota

* Doutoranda em História Social, FFLCH-USP.