

"DIÁRIOS DE MOTOCICLETA": É POSSÍVEL SE FALAR EM CINEMA ENGAJADO NA CONTEMPORANEIDADE?

Deise Quintiliano Pereira (UERJ)¹

Resumo: Análise hermenêutica do percurso do personagem Che Guevara, em "Diários de motocicleta", filme do cineasta Walter Salles, a partir do arcabouço teórico fornecido pelo conceito de "engajamento", disseminado nos escritos de Jean-Paul Sartre e, mais especificamente, na conferência "O existencialismo é um humanismo", de 1945. O objetivo é constituir uma espécie de tratado deontológico-filosófico do tema, promovendo um diálogo transdisciplinar entre literatura, filosofia, cinema e crítica de arte, com o fito primevo de interrogar sobre a possibilidade de emergência de um "engajamento" estético no cinema nacional contemporâneo.

Palavras-chave: Engajamento; Cinema; Filosofia; Walter Salles.

O que significa "Literatura Engajada"?

Associada ao discurso literário, a controvertida expressão *escritor engajado* ou *intelectual engajado*, inserida no contexto da *literatura engajada*, num sentido amplo, concerne a um tipo de literatura fortemente acoplada aos conflitos e debates políticos de um tempo histórico determinado. Como Sartre esclarece:

A doutrina que lhes apresento é justamente oposta ao quietismo já que ela declara: só há realidade na ação; ela vai ainda mais longe pois acrescenta: o homem nada mais é do que seu projeto, ele só existe à medida que se realiza, ele nada mais é do que sua vida. (SARTRE, 1946, p. 51).

De um modo geral, *literatura engajada* exprime uma noção *passé-partout* que concilia autor, texto e função literária. Pode-se considerar, segundo Sartre, que toda literatura é, numa certa medida, *engajada*, se aceitarmos o fato de que cada discurso sustenta, de modo particular, uma leitura pessoal e uma visão recortada de mundo, consubstanciando-se num "algo" que os autores sempre oferecem a seus leitores, espelhando sua própria interpretação: "o escritor, como todos os outros artistas, visa dar a seus leitores uma certa afecção que costumamos denominar prazer estético e que chamarei, por meu turno, com mais propriedade, alegria estética" (SARTRE, 1948, p. 64). Em termos estritamente literários, *engajamento* implica a reflexão do escritor sobre as relações que a literatura sela com os políticos, a sociedade e os meandros como introduz a política nos seus quadros:


¹ Professora Associada de Letras Francesas. Doutora em Letras Neolatinas pela UFRJ/EHESS de Paris. Contato: deisequintiliano@uol.com.br

Há "invenção do intelectual" quando um agente, utilizando e colocando em jogo o prestígio e a competência adquiridos num domínio de atividade específico e limitado (literatura, filosofia, ciências, etc.) assume essa competência que lhe reconhecemos possuir para produzir pareceres de caráter geral e intervir no debate sociopolítico. A função intelectual tende, desde então, a sobrepor-se às funções tradicionalmente atribuídas ao escritor e à escritura. Opera-se uma redistribuição dos papéis, ao fim da qual a literatura tem paradoxalmente seu prestígio reforçado (o escritor que atua como intelectual continua a ser um escritor e é esse prestígio que ele aciona na sua intervenção), ao mesmo tempo que sua distância para com a atualidade política e social apresenta-se, já que o intelectual monopoliza o campo da intervenção sociopolítica. (DENIS, 2000, p. 21).

Literatura engajada manifesta-se, além disso, como uma atenção concedida ao alcance social do texto. O crítico belga, Benoît Denis (2000, p. 20-22), ordena, corretamente, três pilares que fundam o inextricável tema: O aparecimento, em torno de 1850, de um campo autônomo da literatura; o surgimento na viragem do século XIX para o XX de um novo papel social que se fixa nas margens da literatura e da universidade: o do intelectual e a revolução de 1917.

Para Denis, a noção de *literatura engajada* é marcada historicamente. Sua primeira aparição remonta ao nascimento da figura do intelectual, quando um grupo de escritores e artistas posiciona-se em torno do notabilizado caso Dreyfus². De maneira sucinta, o termo *literatura engajada* pode determinar certa visão de mundo, demarcando o que poderia tentar dar forma e sentido à realidade: uma proposta teleológica, já que busca atingir um sentido de finalidade. Essa definição é passível de ser aplicada à

² O caso Dreyfus consistiu num escândalo político que dividiu a França, nos anos 1890-1900 e diz respeito à convicção da traição praticada pelo capitão Alfred Dreyfus, jovem oficial francês da artilharia alsaciana e descendente judeu, em novembro de 1894. Sentenciado à prisão perpétua por ter revelado segredos militares franceses à Embaixada alemã, em Paris, o capitão foi enviado para a colônia penal da Ilha do Diabo, na Guiana Francesa, sendo mantido em confinamento solitário. Dois anos mais tarde, várias evidências vieram à tona, identificando o major Ferdinand Walsin Esterhazy, do Exército francês, como o verdadeiro culpado pela traição. Contudo, oficiais do alto comando militar ocultaram evidências, tendo Esterhazy sido unanimemente absolvido, no segundo dia de seu julgamento, no tribunal militar. Alfred Dreyfus foi, além disso, acusado com base em documentos falsos, forjados pelo serviço francês de contra inteligência, na tentativa de reforçar sua versão. A mascarada que encobria o caso espalhou-se, sobretudo em função de um protesto público, no jornal francês *L'Aurore*, pelo escritor Emile Zola, em janeiro de 1898. O caso teve que ser reaberto e o capitão Dreyfus foi levado de volta a Paris para ser novamente julgado. O intenso escândalo político-jurídico dividiu a sociedade francesa entre os que apoiavam Dreyfus (os Dreyfusards) e os que o condenavam (os anti-Dreyfusards). As acusações contra o capitão revelaram-se desprovidas de base. Dreyfus foi reintegrado como major do exército francês, em 1906, tendo participado da I Guerra Mundial, terminando seus dias no posto de Tenente Coronel. Consulta feita à internet, em 23/10/2009, no site: http://en.wikipedia.org/wiki/Affaire_Dreyfus.



literatura em geral, se pensarmos, tal qual o faz Sartre, que a literatura nunca foi um objeto neutro: “toda literatura é de tese porque esses autores, embora professem com virulência o contrário, todos defendem ideologias” (SARTRE, 1948, p. 208)."


A política revolucionária de Sartre age, assim, na tentativa de estabelecer condições para a criação literária, concebida como criação dual, uma vez que escritor e leitor encontram-se implicados numa "comunidade de situação": “o escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça e de classe” (SARTRE, 1948, p. 76). O filósofo já havia radicalizado sua posição: "o escritor está *situado* no seu tempo; cada palavra que profere reverbera, assim como o seu silêncio"³.

Longe de ser nosso propósito exaurir a complexidade do assunto, compreendemos que o discurso ideológico lança as bases da literatura sartriana, se focalizarmos dois pontos de importância imperiosa. Como Benoît Denis, podemos identificar em Sartre a personalidade mais representativa que produziu a mais aprofundada e a mais completa formulação teórica sobre o *engajamento*, em *O que é a literatura?*, ensaio publicado inicialmente no *The French Newspaper* e em *Le Temps Modernes*, em 1947, o qual foi retomado, no ano seguinte, em *Situations 2*.

O segundo ponto consiste em identificar em Sartre o escritor cujo discurso ideológico esboça os fundamentos da concepção literária ou artística, instaurando, ao mesmo tempo, os alicerces da *Estética da recepção*, pois ele considera que o trabalho (ou o trabalho de arte) depende diretamente do olhar do leitor/espectador, criando um suporte efetivo para a literatura da interdependência e da reciprocidade: "quem escreve reconhece, pelo simples fato de se dar o trabalho de escrever, a liberdade de seus leitores [...] quem lê, pelo simples fato de abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor" (SARTRE, 1948, p. 69). Essa é a razão pela qual, em *Diários de motocicleta*, lançando mão de uma estrutura simples e intimista, Walter Salles molda uma história comovente do triunfo do espírito humano, numa ampliação do conceito de "literatura engajada" para uma compreensão do "engajamento", no sentido mais vasto do termo e nas possibilidades mais complexas e múltiplas que essa complexidade evoca.

Nosso filósofo esclarece, além disso, que: "o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento" (SARTRE, 1948, p. 48). De fato, o ato de escrever (ou criar) é corolário direto da ação de ler ou assistir, constituindo a única forma de se chegar aos objetivos de escritores ou artistas, promovendo a completa interatividade

³ Introdução ao *Temps Modernes*, cf. versão americana de *What is the literature?* por Steve Ungar, p. 9.



entre leitores e espectadores, ação magistralmente em harmonia com a interação proposta pelo cinema: "o objeto estético é propriamente o mundo na medida em que é visado através dos imaginários, a alegria estética acompanha a consciência posicional que o mundo é um valor, isto é, uma tarefa proposta à liberdade humana [...] escrever é, assim, desvelar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor" (SARTRE, 1948, p. 66-67). Destarte, não há literatura sem a participação do outro, como um ato de confiança na liberdade dos homens.

Analisando *Diários de Motocicleta*, baseados nos livros de memórias do jovem Che Guevara – o Fuser – e seu amigo Alberto Granado – Mial –, tomamos ciência de que eles viajaram da Argentina à Venezuela, em 1952, na garupa de uma decadente motocicleta Norton, carinhosamente apelidada de a "Poderosa". O roteiro enfoca o homem Che, antes de tornar-se o ícone da Revolução Cubana, o paradigma de toda forma de resistência, o mito que alimenta, até os dias atuais, os sonhos de liberdade contra a força da opressão e do poder constituído.

Um toque de filosofia

Nosso ponto de partida consiste numa avaliação do sentido amplo de *Diários de Motocicleta*, haurida da progressiva e radical mudança do comportamento incipiente dos heróis dessa narrativa fílmica, diante das situações e circunstâncias que se lhes apresentam. Com efeito, pouco a pouco, o personagem Ernesto abdica de sua "liberdade total" em prol de um até então desconhecido sentido de *responsabilidade*, fazendo escolhas fundamentais, que transformariam integralmente sua *existência*.

Fazer alusão à argamassa conceptual de *responsabilidade*, *escolha*, *liberdade*, *existência* enquadra os refletores teóricos desse estudo nos limites de certas ideias filosóficas, sobretudo, daquelas defendidas por Jean-Paul Sartre, demonstrando o nexo profundamente relevante que ambos – filmes e filosofia – podem firmar entre si.

Embora essa perspectiva venha recebendo, apenas de forma gradual, a atenção merecida, estamos persuadidos de que explorar a fonte concedida por essa relação transdisciplinar gera importante rentabilidade investigativa, uma vez que: "The general outline of the answer philosophers of film have provided to the question of our emotional involvement with films is that we care about what happens in films because films get us to imagine things taking place, things that we do care about. Because how

we imagine things working out does affect our emotions, fiction films have an emotional impact upon us"⁴.

A sustentável leveza do ser


No que tange ao deslocamento espacial dos personagens centrais, *Diários de Motocicleta* apresentam seu plano: cobrir 8000 quilômetros em quatro meses; o método: o improvisado; o objetivo: explorar o Continente Sul Americano, que eles conhecem apenas pelos livros; meio de transporte: "A Poderosa", uma motocicleta Norton 500, velha e quebrada; o piloto: Alberto Granado, bioquímico de 29 anos, acompanhado do Fuser, Ernesto Guevara, estudante de medicina, de 23 anos, especialista em lepra, asmático e jogador de rugby amador. Sonho do motorista: terminar a viagem no seu trigésimo aniversário; o percurso: ir de Buenos Aires à Patagônia, passando pelo Chile, seguindo a espinha dorsal dos Andes até Macchu Picchu. Dali, prosseguir até o leprosário da colônia de San Pablo, na Amazônia peruana; destino final: a Península de Guajira, na ponta mais extrema desse grande Continente, no norte da Venezuela, onde desejam chegar com o bucho cheio de vinho e duas belas garotas, preferencialmente, irmãs.

Tema semelhante seria retomado no grandioso trabalho autobiográfico, com base no relato espontâneo da viagem de Jack Kerouac e seu amigo Neal Cassady, (no qual os protagonistas Dean Moriarty e Sal Paradise aludem a Cassady e ao próprio Kerouac)⁵, deambulando através da América do Norte, em outro filme de Walter Salles, *On the road*, baseado no romance homônimo (traduzido, no Brasil, em 1987, como *Pé na estrada*, por Eduardo Bueno). Tendo exercido enorme influência sobre poetas, escritores e músicos, essa obra, publicada em 1957, que seria consagrada mais tarde como a "bíblia hippie", foi escolhida por *Time Magazine* como um dos cem melhores romances em língua inglesa de 1923 a 2005.

A aventura de *Diários de Motocicleta* tem início anunciando os personagens principais desengajados, "leves como uma pluma", tendo uma longa estrada pela frente. Os errantes andinos "deixam para trás o que chamamos civilização", intensificando,

⁴ *Philosophy of Film*. Publicado quarta-feira 18 de agosto de 2004; revisão feita em 25 de novembro de 2008. STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Disponível no site [www.http://plato.stanford.edu/entries/film/](http://plato.stanford.edu/entries/film/). Acesso em 01.12.2009.

⁵ A análise dos nomes é importante por também remeter ao arqui-inimigo de Sherlock Holmes, professor James Moriarty, anunciando uma série de sentidos que se dissimulam no texto, convidando ao desvelamento por um olhar mais investigativo.



cada vez mais, uma espécie de reverência telúrica. Essa reviravolta permitirá que os viajantes encontrem outros sentidos para a *existência*. Nem mesmo o amor por Chichina – namorada do Fuser – poderá modificar a nova realidade e as necessidades que se impõem a Ernesto, progressivamente.


Imagem arquetípica

Como bem nos lembra Jorge Majfud⁶, em 1773, o falso "arquetipo indígena" Alonso Carrió de la Vandera, também conhecido pelo pseudônimo literário Concolorcolvo, cuja obra principal é o livro intitulado *Lazarillo de ciegos caminantes*, realizou, em companhia de Don Alonso, uma viagem pela América do Sul, que se iniciou no Rio da Prata, terminando no Peru. O relato, em primeira pessoa, é de um viajante que produz, de maneira documental, um valioso texto, pois conglomerava informações geográficas, históricas e econômicas de um extenso território, seguindo os moldes mais clássicos da "literatura de viagem".

O percurso geográfico desenhado com dois séculos de antecedência não é apenas semelhante àquele realizado pelos heróis de *Diários de Motocicleta*, mas também a pretensa legitimação intelectual e a recusa ao processo de "historicização" livresca europeia. Em seu diário, Concolorcolvo mostra como os nativos conhecem mais a história europeia do que a sua própria, clichê que será retomado no filme, assim como a adoção do mesmo espaço mítico: o Peru. Após haver forjado o seu arquetipo, lembramos Mircea Eliade, no *Mito do eterno retorno*, e Claude Lévi-Strauss, na sua *Antropologia Estrutural*, todo mito permanece funcional, invariável, ancorado num conhecimento determinado que se supõe imanente a todo ser humano, para além de sua época e de seu contexto.

Em *Diários de Motocicleta*, o texto fílmico inclui, no início, uma referência a heróis míticos, célebres e singulares em sua representação porque dialéticos: Don Quixote e Sancho Panza, reforçada pela identificação metafórica da *Poderosa* com Rossinante. O paralelo completa uma composição mítico-estética e a motocicleta, ainda que em péssimas condições, cumpre uma função simbólica — limite extremo do fetiche burguês —, embora desapareça rapidamente da história, predominando, contudo, no texto e em toda a iconografia da obra.

⁶ A esse respeito, convém verificar os apontamentos de Majfud, no site <http://quebec.indymedia.org/fr/node/23453>. Site consultado em 19/11/2009.




Cumprer notar que a alusão ao anti-herói da Mancha possui uma relação direta, ainda que não deliberada, com o herói latino, refratado pelo imaginário de Cervantes, lançando-se na aventura, no fim das contas, com a finalidade de fazer justiça. Como a independência da América Latina nunca se estabilizou por completo, a emergência do novo herói só pode ser marginal, radical, agonística: pura expressão de uma força bruta da natureza, já que ele luta, ainda que nesse momento inicial apenas discursivamente, pela destruição do poder hegemônico esmagador. Antes de seu reconhecimento glorificante, o herói deve emergir do Hades para ascender ao Olimpo das aspirações de legitimação ideológica e messiânica: resgatar o povo longamente oprimido e cujas tradições se deterioraram ou se olvidaram, com o tempo.

O mito de Che Guevara, entretanto, não é passível de atingir a categoria dos mitos antigos pela enorme quantidade de documentos escritos remanescentes, por sua presença historicamente ainda muito presente no imaginário coletivo e pela existência de uma mentalidade moderna tendendo a promover certo encaminhamento à dúvida crítica: tendo renunciado à sua principal vocação — a revolução — nossa época opta pela iconolatria e pela mitologização da história. Se o Fuser não pode encarnar o mito absoluto, o movimento dialético de sua constituição permite que ele assuma a categoria de mito problemático que reconstrói os componentes políticos e seus referentes: perfil de rebelião, de individualidade na opção das ações e no exercício prático do uso da liberdade.

Como ocorre no cinema cubano desde a Revolução, os elementos mais importantes não se condensam na obra de arte em si mesma — o filme — mas, sobretudo, no contexto histórico que podemos considerar uma obra de arte engendrada pela própria história. Em contraposição ao que se verifica no drama *Édipo Rei*, para o qual o contexto torna-se apenas anedótico, excluir o contexto histórico-político dos filmes do Novo Cinema Latino-Americano constituiria um equívoco cujo tributo a pagar seria o esfacelamento do exercício crítico, que nos impediria de compreender *Diários de Motocicleta* como uma criação livre, articulada a partir de seus referentes, para aproximá-la de uma criação crítica, condicionada por esses mesmos referentes.

Conversão ao engajamento?

O aspecto geográfico da viagem começa a modificar-se. *A Poderosa* morre no Chile, diante das lágrimas de Alberto e a viagem prossegue, inicialmente, por intermédio de caronas e, em seguida, a pé, no deserto de Atacama, no Chile, em 11 de




março de 1952, no quilômetro 4960. Os aventureiros encontram um casal que lhes revela ter perdido um pedaço de terra seca, herança deixada pelo pai do marido, quando da chegada do novo proprietário que dele os expulsou, denominando essa ação de "progresso".

Viram-se obrigados a deixar o filho com a família para começar uma viagem em busca de trabalho, tendo a polícia em seu encalço, com o objetivo de prendê-los, uma vez que eram "comunistas". O significante termo no universo histórico de Che Guevara é pronunciado pela primeira e última vez no filme e o casal, que encontra trabalho numa mina, onde era tão perigoso permanecer que pouco importava a posição política dos "semi-escravos", se impressiona ao descobrir que os amigos viajam por simples diletantismo.

O nefasto e trágico olhar dissimulado atrás dos olhos do marido não escapa ao crivo do Fuser. Essa foi uma das noites mais frias e sombrias da vida de Ernesto, embora o fato de ter encontrado esse casal o tenha aproximado da raça humana, um sentimento completamente inédito para o jovem. Observar o processo de seleção dos homens que trabalharão na mina de Chuquicamata, como animais, em março de 1952, no quilômetro 5122, incita à revolta do personagem central, que manifesta o preâmbulo de sua ação política, gritando na cara do selecionador que esse povo estava sedento, revelando, com força, sua capacidade de amar seu semelhante: ele joga pedras no caminhão que conduz os homens. Com efeito, Ernesto admite que ao deixar a mina, ambos sentiram que a realidade começou a modificar-se ou seria o seu interior? À medida que subiam as montanhas, viam mais indígenas sem casa, sem teto, naquela que deveria ser sua própria terra.

Alberto completou 30 anos, mas não na Venezuela, como era seu propósito inicial. Chegaram finalmente ao coração da América, em Cuzco (Peru), no quilômetro 6932, onde começaram a ficar a par da real situação social dos habitantes – num grupo de velhas mulheres, souberam que uma delas nunca havia freqüentado a escola porque devia tomar conta do rebanho todo o tempo, por isso não falava espanhol, só quechua. O atual estado dessas pessoas é de miséria completa: não há dinheiro nem trabalho para todos e o artesanato representa a única fonte de renda que impede o colapso da sobrevivência. Como jornalistas, Alberto e Ernesto acumularam relatos desse povo tão pobre, tão sofrido, mas, surpreendentemente, tão aguerrido. Na tentativa de criar uma forma de resistência diante de tantas ignomínias, a solução encontrada pelos moradores



foi a de se organizar em torno de outros fazendeiros da região para se proteger: eles se unificaram.


A odisseia avança até Machu Picchu (Peru), onde o Fuser reflete sobre o conhecimento do povo Inca e sobre a invasão hispânica, sendo tomado por um sentimento de angústia. Algo, de fato, modifica-se no protagonista, assim como em seu pensamento, em sua concepção da viagem e nos objetivos que o impulsionam a prosseguir. Em suas próprias palavras, ele "sente saudade de um mundo que nunca conheceu".

Há espaço para o engajamento no cinema contemporâneo?

Como a literatura engajada é datada, encontrando-se inserida num contexto histórico determinado, não podemos afirmar que atualmente, nem em nenhum outro momento particular da história, tenha ocorrido um tipo de representação epistemológica sistêmica dessa literatura no telão, como aconteceu com o surrealismo ou com o cinema neorrealista, por exemplo. Apesar de a vertente italiana não ter assumido explicitamente engajamentos políticos, tendo por atributos mais significativos o uso de elementos da realidade, aproximando-se, até certo ponto, em algumas cenas, das características do filme-documentário, firma uma oposição ao cinema tradicional de ficção, buscando representar a realidade social e econômica por meio de "instantâneos" de uma conjuntura. Não podemos afirmar que tais nuances impliquem a manifestação concreta de representação de um "cinema engajado".

De qualquer modo, é mais seguro fazer alusão a autores e artistas engajados do que considerarmos a existência de um tipo de "estética cinematográfica engajada" da qual, seguramente, Walter Salles não assumiria tampouco o papel de "chefe de fila", em sua filmografia. Essa consideração não se encontra excluída de nosso debate: "Procuramos o lado obscuro da cidade. Falamos com mendigos. Nossos narizes inalam atentamente a miséria" (*Diário de Ernesto Guevara*, no Valparaíso, Chile). De qualquer modo, Benoît Denis chama atenção para o fato de que:

A gama das escolhas literárias que se oferecem ao filósofo das Luzes não é a mesma do escritor moderno e teríamos grandes dificuldades em negligenciar essas diferenças. O "espaço dos possíveis", no qual se movimenta o escritor, não é idêntico em cada época; está em constante mutação e não para de se reconfigurar, dando a cada período da história seu perfil singular (DENIS, 2000, p. 27).




Em sentido estrito, não devemos considerar esse "período fluido e indefinido" como um momento histórico "engajado" por excelência. Apesar disso, podemos captar fragmentos de ações de "engajamento" inseridas em atos ou personagens singulares, aqui e acolá, num despedaçamento que serpenteia o pensamento da diferença e da alteridade.

Engajamento: quantas faces esse "coringa" é capaz de assumir?

A melhor surpresa que os nossos viajantes encontram em Lima é o Doutor Hugo Pesce, líder do programa para tratamento de leprosos, o qual Alberto contatou antes de sua jornada latina. É ele quem apresenta César Vallejo, mas, sobretudo, o pensamento de Mariategui, que diz respeito ao potencial indígena e aos camponeses da América Latina, aos jovens heróis: o problema dos indígenas é o problema da terra; a Revolução não pode ser uma cópia, mas uma rica invenção do povo, porquanto "somos muito poucos para sermos divididos; tudo nos une, nada nos separa".

Finalmente, tomam a embarcação para San Pablo, enquanto o Fuser presta atenção às pessoas pobres, deitadas em redes, num barquinho rebocado por seu navio. Eles chegam a seu destino no dia 8 de junho de 1952, no quilômetro 10.225, sendo recebidos pelo Doutor Bresciani que lhes apresenta uma colônia cindida pelo rio Amazonas, em duas partes: a sul, onde mantêm os pacientes e a norte, onde alocam o *staff* de doutores, enfermeiras e irmãs de caridade. Quase seiscentos pacientes vivem na zona sul: em sua maioria peruanos, mas há também populações de outros países da América do Sul. Embora a lepra não seja contagiosa quando tratada adequadamente, as irmãs estabelecem regras bastante estritas quanto à doença: todos os profissionais devem usar luvas. Nossos viajantes lamentam, mas não aceitam essa atitude "simbólica" e, quando no primeiro contato com os leprosos – Sr. Nemesio Reyna e Papa Carlito (o líder da comunidade) –, apertam suas mãos sem utilizarem as luvas, provocam a ira da Madre Superiora por esse comportamento "fora de quadro".

Muitos pacientes chegam a San Pablo tendo sido abandonados por suas famílias ou demitidos de seus empregos, o que justifica seu desejo de adaptarem suas vidas, construindo suas próprias casas, plantando lúpulos e criando gado. Alberto conta a Ernesto que o Dr. Bresciani pretende escrever uma carta de recomendação para a sua residência no Hospital do Cabo Blanco, em Caracas. Simultaneamente, o Fuser percebe que o rio separa os doentes dos saudáveis. Ambos integram-se completamente à vida das pessoas do leprosário, com quem jogam uma partida de futebol, restaurando sua




dignidade perdida. Em 14 de junho de 1952, Ernesto celebra seus 24 anos e todos dançam, incluindo as enfermeiras e irmãs. O Doutor Bresciani lhes agradece por tudo e faz uma surpresa aos argentinos, presenteando-lhes um bote, denominado "O Mambo Tango" para que possam prosseguir, livremente, sua jornada.

Devido às precárias circunstâncias da viagem, tudo o que o Fuser pode lhes oferecer, com intuito de agradecer a acolhida do staff da colônia são palavras, palavras muito especiais, anunciadoras, ao mesmo tempo, de sua "conversão", de seu engajamento e de sua liderança que começa a despontar: o nascimento da lenda Che. Apesar de considerar-se muito insignificante para assumir o papel de porta-voz dessas causas, ele acredita, e após a jornada mais firmemente do que nunca, que a divisão da América em vagas e ilusórias nacionalidades é completamente falsa. Somos uma única raça misturada do México ao Estreito de Magalhães. Libertando-se de todo e qualquer provincianismo, brinda ao Peru e à América única, com um discurso muito contundente e emocionado.

Ernesto decide celebrar seu aniversário com os pacientes, à noite, do outro lado do rio e desprovido de um bote. Atravessa o rio a nado, sob os olhares aterrorizados e os gritos desesperados de Mial e de toda a equipe, visto que a força da correnteza poderia arrastá-lo: ninguém vivenciara essa experiência antes dele. Trata-se do derradeiro teste, da prova glorificante do herói que conseguiu "tornar-se aquilo que se é". Do outro lado do rio, os leprosos o estimulavam a concluir a perigosa travessia. Ninguém esquecerá jamais tamanha demonstração de amor pelo ser humano.

Todo o tempo que passaram na estrada modificou os viajantes, particularmente o Fuser, a ponto de necessitar refletir sobre essa experiência e gestá-la por um longo período de tempo: "Quanta injustiça, Alberto!" – é a última observação que lança tristemente a Mial. Oito anos se passaram antes que os dois amigos tornassem a se encontrar. Em 1960, Alberto aceitou um convite para viver e trabalhar em Cuba, como pesquisador científico. O convite partiu de seu antigo amigo, o Fuser, agora na qualidade do comandante Che Guevara, um dos mais proeminentes e inspiradores líderes da Revolução Cubana. Ernesto Guevara foi lutar na Bolívia, tendo sido morto em outubro de 1967. Sempre fiel a seu amigo, Alberto permaneceu em Cuba, onde fundou a Escola de Medicina de Santiago.

Conforme Che esclarece: "Essa não é uma história de feitos heroicos. É tão somente um pouco de duas vidas que seguiram a mesma trilha durante um período,



partilhando desejos e sonhos comuns. Nossa visão era muito estreita, muito parcial, muito apressada? Nossas conclusões eram muito rígidas? Talvez. Mas a errância despropositada que nos levou a atravessar nossa grande América modificou-me mais do que eu poderia imaginar. Não sou mais quem eu era. Pelo menos, não sou mais quem eu era por dentro".

Podemos denominar essa solução um tipo de "engajamento pela ação política?" Talvez. Se levarmos em conta apenas as dificuldades inerentes à definição técnica do termo "engajamento". Todavia, conforme demonstrado pela trajetória de Ernesto, é possível evocar esse conceito sempre que a história do homem estiver em jogo, sua relação com a liberdade em risco, seus questionamentos sobre a autenticidade em conflito e a procura por um maior, mais atual e mais profundo sentido para a existência em perigo.

Referências bibliográficas

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement*. Paris: Seuil, 2000.

FRAMPTON, Daniel. *Filmosophy*. Wallflower Press, London: 2006.

KASTELY, James L. "Complicating Sartre's Rhetoric of Generosity", *Philosophy and Rhetoric*. Vol. 22, nº 1, 1989, p. 1-27.

SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel, 1946.

_____. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

What is literature? And others essays. Introduction by Steven Ungar. Boston: Harvard University Press, 1988.

SALLES, Walter. *Diários de Motocicleta*. Co-dirigido por Daniela Thomas. Escrito por Jose Rivera. Adaptado do livro de Che Guevara e Alberto Granado. Apresentando Gael Garcia Bernal e Rodrigo de la Serna, nos papeis principais. 2004. 126 min.