

MENTO E DISPUTA

POLÍTICA EM

SANTA EVITA

Luciana Medeiros Teixeira

Letraria 



Luciana Medeiros Teixeira

MITO E DISPUTA
POLÍTICA EM
SANTA EVITA

Araraquara
Letraria
2019

**MITO E DISPUTA POLÍTICA
EM SANTA EVITA**

PROJETO EDITORIAL
Letraria

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Letraria

CAPA
Letraria

REVISÃO
Letraria

TEIXEIRA, Luciana Medeiros.
Mito e disputa política em Santa Evita.
Araraquara: Letraria, 2019.

ISBN: 978-85-69395-61-4

1. Evita Péron; 2. Disputa política;
3. Teoria Literária; 4. Literatura.

*Somos incapazes de construir-nos um futuro
posto que estamos ancorados em um corpo.
A memória é leve, não pesa. Mas o corpo, sim.
A Argentina é um corpo de mulher
que está embalsamado.*

Tomás Eloy Martínez

/SUMÁRIO

Prefácio	06
<i>Paulo César Thomaz (UnB)</i>	
Apresentação	07
1. Contexto político: ditadura e violência na América Latina	12
1.1 Da ditadura à democracia	15
1.2 A questão da memória	18
1.2.1 A anistia	19
1.2.2 O dever de memória e as Comissões da Verdade	20
1.3 Violência política: o trauma persiste	22
1.4 Estado de exceção: o totalitarismo moderno	25
1.5 Ruptura política – ruptura simbólica	30
1.6 Literatura e política na América Latina - do Boom à redemocratização	32
1.6.1 Antecedentes: Rodolfo Walsh	35
1.6.2 Romances do ditador	37
2. Tomás Eloy Martínez	42
2.1 O autor	44
2.2 Escrita multifacetada. Pluralidade de gêneros	46
2.2.1 Biografias	47
2.2.2 Testemunho	52
2.2.4 Romance-reportagem	55
2.2.5 Romance-histórico	57
2.2.6 Relato policial	60

3. Essa mulher: as múltiplas representações de Eva Perón	67
3.1 A construção de Evita Perón e suas representações literárias	68
3.1.1 Referências literárias de Eva Perón	71
3.1.2 Esa Mujer: a Evita Perón de Rodolfo Walsh	73
3.1.2 Copi, Perlongher e a representação anti-peronista	76
3.2 Civilização e barbárie: a restauração do mito fundador	79
4. O corpo da nação: imortalização e destruição do cadáver de Eva Perón	83
4.1 Um corpo que se desfaz: violência e santificação de Eva Perón	85
4.2 Imortalização: o corpo embalsamado	91
4.3 Um corpo como troféu: o cadáver como metáfora do poder	94
4.4 A maldição do corpo que se defende	99
5. “Volveré y seré millones”	101
5.1 “Evita vive”	108
Referências	114
Sobre a autora	122

/ Prefácio

No século XIX, o gesto inaugural da literatura Argentina é a evocação de um fantasma: Juan Facundo Quiroga! O escritor Domingos Faustino Sarmiento, décadas mais tarde presidente do país, talvez não fantasiasse sequer em seus devaneios mais profundos que, com esse chamamento, iria inaugurar igualmente certa linhagem espectral na narrativa literária rio-platense. Mais de um século depois, o jornalista e escritor Tomás Eloy Martínez estremece novamente o leitor com um romance em que o corpo sem vida de uma figura histórica proclamada mito, Eva Perón, emerge na superfície textual da obra para capturar a história e a política do período da ditadura militar que teve início nos anos 1970 na Argentina.

É esse excesso de história do romance *Santa Evita*, como nos assinala a pesquisadora Maria Griselda Zuffi, entrelaçado com os complexos discursos políticos da época, que este livro pretende desvendar por meio da potência crítica que todo texto literário carrega em si. O inédito estudo apresentado neste e-book trata com fluidez, legibilidade e agudeza dessa matéria literária significativa, tecida pela penetrante escrita de Eloy Martínez. A imagem mitificada do corpo inanimado de Eva Perón se precipita sobre a imagem do anjo da história do filósofo alemão Walter Benjamin, incapaz de deter-se frente à catástrofe das ruínas que se acumulam no passado, neste caso, o genocida período militar argentino. Porém, a autora preocupa-se da mesma maneira em marcar seu lugar de fala, o Brasil do século XXI, de onde mobiliza seu dispositivo hermenêutico para, em um exercício de lucidez, traçar a arquitetura simbólica do corpo social e político, muitas vezes violento e covarde, da América Latina das últimas décadas.

Paulo César Thomaz (UnB)

/ Apresentação

Como um cadáver foi capaz de despertar uma onda de fanatismo e violência e simbolizar o destino de uma nação que ainda não conseguiu sepultar seus mortos? De que maneira podemos refletir sobre os resquícios do período ditatorial através do cruzamento de ficção, história e discurso político nas primeiras décadas do século XXI?

Movida pelo interesse na literatura argentina e pelo mistério do roubo do cadáver da ex-primeira dama argentina, Eva Perón, assim como pelas imbricações entre jornalismo, ficção e história, descobri nas páginas de *Santa Evita* (1996), do escritor e jornalista argentino Tomás Eloy Martínez, uma fonte de estímulo a meus questionamentos.

O autor dedicou a vida a repensar o passado de seu país na tentativa de compreender o presente, pois, para Tomás Eloy Martínez, a ficção e a história são escritas para esculpir o leito do rio por onde navegará o futuro. Mas “tanto a história como a ficção são construídas com as respirações do passado” (MARTÍNEZ, 2003, p. 349), porque construir o futuro requer compreender o presente e, principalmente, deixar de negar o passado. E, “nessas fontes comuns, nesses espelhos onde ambas se refletem, já não existem quase fronteiras: as diferenças entre ficção e história se tornam cada vez mais fracas, menos claras” (*Idem*, p. 349).

Dessa forma, percebemos que o autor não busca na ficção uma arma para derrotar a história ou mesmo negá-la. Em *Santa Evita*, a narrativa literária é a ponte que nos leva à história entrelaçada com o mito Eva Perón. A obra ajuda-nos a reconstruir e repensar este mito e, acrescida dos discursos políticos, apresenta um vasto panorama psicossocial da Argentina populista, das disputas políticas e golpes militares, das ditaduras e do processo democrático (MITIDIÉRI-PEREIRA, 2007).

O roubo do cadáver de Eva Perón, núcleo da trama da narrativa que conformou o *corpus* do estudo que deu origem a este *e-book*, leva-nos a um cenário tenebroso e necrófilo, prelúdio do porvir. O corpo, que havia sido embalsamado, foi sequestrado por militares que, meses antes, promoveram um sangrento golpe para retirar o poder das mãos do então presidente Juan Domingo Perón. Durante a ação, aviões da Marinha sobrevoaram a Praça de Maio, metralhando a população. Após o golpe, intensificou-se a repressão política.

Transitando por conceitos como violência política, memória e estado de exceção, que delinearemos no capítulo 1, pretendemos analisar como e de que forma Tomás Eloy Martínez, ao reconstruir ficcionalmente o contexto político-cultural argentino em *Santa Evita*, produz um complexo imaginário sobre a figura de Eva Perón, no interior do qual podemos identificar o espectro político da época.

As múltiplas representações do mito Eva Perón presentes na obra nos ajudam a perceber como tais imagens foram erguidas e quais finalidades e linhas políticas representavam. A intrincada figura de Evita foi utilizada para unir o povo ao peronismo, para tentar derrubar Perón e, mesmo após a morte, continuou servindo aos interesses do poder. O corpo embalsamado foi roubado, torturado e esteve desaparecido por 20 anos. Para os militares que assumiram o poder com a Revolução Libertadora de 1955, o corpo tinha mais força morto do que vivo e quem o detivesse teria o país nas mãos. Por isso, para muitos, o destino do corpo era, e foi, o destino da nação.

Tomás Eloy afirma que *Santa Evita* se parece com um sonho que teve. “Una mariposa que batía hacia adelante las alas de su muerte mientras las de su vida volaban hacia atrás” (MARTÍNEZ, 1996, p. 78). A metáfora da borboleta pode ser interpretada como a estrutura narrativa do romance: a vida de Eva avança para trás enquanto a morte segue adiante. Isto porque o ponto de início do romance é a morte de Eva Perón e a narrativa retrocede cronologicamente para expor a vida e o nascimento da personagem Evita. No entanto, quando nos referimos às asas da morte, ganham relevo tanto a narrativa que se concentra

no que aconteceu ao corpo após a morte, quanto a violência a qual o corpo foi submetido e que se estendeu à posteridade, repetindo-se com milhares de jovens durante a última ditadura militar argentina. Dessa maneira, a imagem apocalíptica de “una mariposa que batía hacia adelante las alas de su muerte” nos recorda a imagem do anjo da história de Walter Benjamin.

O anjo de Benjamin, inspirado no quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, está voltado para o passado, mas vê o futuro. “Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. [...] Seu rosto está dirigido para o passado” (BENJAMIN, 1994, p. 226). O anjo de Benjamin vê uma catástrofe única que acumula ruína sobre ruína. “Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade [...] o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso” (*Idem*, p. 226). A figura do anjo de Benjamin não nos remete, portanto, à ideia de salvação e sim de fraqueza e impotência. O olhar do anjo, horrorizado frente às ruínas acumuladas, é o olhar das vítimas da história. A única maneira de libertá-lo é interromper a tempestade, ou seja, parar o progresso, interromper o *continuum* histórico. Feito isso, o anjo poderá reunir as ruínas e construir um futuro que não repetirá o passado, mas também não o esquecerá.

Ao relacionarmos a metáfora da borboleta de *Santa Evita* com o anjo da história de Walter Benjamin, encontramos uma visão apocalíptica e sombria do futuro argentino como lugar de morte, crime, desaparecimento, disputa de poder. Isto porque a borboleta do romance segue batendo à frente as asas da morte. Não encontramos uma interrupção do progresso. As ruínas que se acumularam seguem acumulando-se adiante. Toda a violência pela qual passou Eva Perón e seu cadáver estendeu suas asas à posteridade. Sendo assim, temos a violência da década de 50 entrelaçada com a de 70 e 80. Para Maria Griselda Zuffi, em *Demasiado real. Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)* (2007), a evocação

mais perturbadora do texto é enlaçar o horror do passado com o do presente. “Los discursos militar y médico que se apoderan del cadáver no sólo (de)vuelven el pasado sino que precipitan su presencia en el presente” (ZUFFI, 2007, p. 103). Por isso que, ao construirmos o corpo como lugar de violência, Evita, como vítima e desaparecida política, é colocada como a primeira de outras 30 mil que a seguiram após 1976. E *Santa Evita* busca repensar esse passado, construir outras leituras que possibilitem romper o *continuum* histórico, para que o anjo de Benjamin possa reunir as ruínas e construir um futuro que não esqueça e não repita o passado.

É dentro desta perspectiva que vamos, no capítulo 1, delinear o contexto político da época, partindo do contexto brasileiro, caracterizado como nosso lugar de fala e ponto de sustentação para a análise do contexto argentino, foco deste trabalho. Juntamente com o contexto político, destacaremos algumas obras literárias relevantes para o período e que contribuem para o estudo pretendido.

No capítulo 2, estudaremos as estratégias discursivas da obra de Tomás Eloy Martínez e, especialmente, as utilizadas em *Santa Evita*. A desconstrução do mito Eva Perón proposta por Martínez não pretende “reconstruir” uma Eva Perón definitiva. A obra está atravessada por várias vozes, cada uma com seu discurso, com sua própria Eva. Um dos resultados das estratégias narrativas adotadas por Martínez é a compreensão dos mecanismos de construção do mito Eva Perón. Além da desconstrução do mito, a obra cria um questionamento sobre como a simbologia concebida em torno à figura da ex-primeira dama argentina foi politicamente utilizada e como seu corpo foi utilizado como um “laboratório” da violência e do terror implantados durante a ditadura de 1976.

No capítulo 3, trataremos de como Tomás Eloy Martínez nos apresenta, através de seu narrador/autor, as múltiplas representações de Eva Perón e como sua imagem foi apropriada e exaustivamente utilizada por determinados grupos políticos do país. A oposição santa-prostituta é a mais evidente, entretanto, podemos encontrar, na obra, outras representações intermediárias.

O roubo do cadáver de Eva Perón, suas simbologias e a violência política desencadeada pelo sumiço do corpo serão o tema do capítulo 4. A apropriação do corpo de Eva começou antes mesmo do falecimento. Tanto o grupo peronista quanto o anti-peronista desejavam possuir, de alguma forma, o corpo que ainda padecia do câncer. O corpo foi simbolizado, diversas vezes, como a própria nação e quem o possuísse teria também o país em suas mãos. A estratégia do grupo peronista era o da imortalização do corpo e seu consequente embalsamamento. Por outro lado, os anti-peronistas desejavam o cadáver para destruí-lo e devolvê-lo ao ciclo de morte e putrefação do qual havia sido retirado. As disputas pela posse do corpo suscitaram uma série de atos violentos de ambos os lados e o destino do cadáver de Evita pode ser associado ao destino do país e seus mais de 30 mil mortos e desaparecidos.

1. Contexto político: ditadura e violência na América Latina

Em apenas 53 anos, a Argentina passou por seis golpes militares. Os quatro primeiros, em 1930, 1943, 1955 e 1962, estabeleceram ditaduras provisórias. Os dois últimos, em 1966 e 1976, implantaram ditaduras permanentes que adotaram o modelo de Estado autoritário e violaram, sistematicamente, os direitos humanos. A última ditadura argentina tornou-se a mais violenta e sangrenta da América Latina, com uma estimativa de ao menos 30 mil civis mortos no período.

Seguindo o contexto da obra aqui analisada, *Santa Evita*, nos concentraremos no período que vai desde 1955, quando a chamada Revolução Libertadora depôs o General Juan Domingo Perón, até a redemocratização da Argentina em 1983. Passaremos por outros três períodos ditatoriais, e não apenas pelo tempo diretamente retratado na obra, pois a Revolução Libertadora funcionou como um “laboratório de violência” que ajudou a desenvolver estratégias utilizadas nos períodos vindouros.

A Revolução Libertadora implantou a ditadura em 23 de setembro de 1955 quando o então presidente, o General Eduardo Lonardi, dissolveu o Congresso Nacional. Lonardi governou por apenas 52 dias. Um golpe dentro do golpe o depôs e colocou o poder nas mãos do General Pedro Eugênio Aramburu que adotou uma linha dura contra o peronismo. Aramburu dissolveu o partido peronista e iniciou uma perseguição a seus membros. Foi a primeira ditadura na história moderna da Argentina a fuzilar seus opositores publicamente ou de maneira clandestina.

No dia 9 de junho de 1956, uma tentativa de levantamento cívico-militar contra o governo de Aramburu terminou em tragédia. Trinta e dois civis e militares foram fuzilados no maior ato repressivo da história argentina até então. Outros civis foram clandestinamente fuzilados em um aterro de José León Suárez, região metropolitana de Buenos Aires. Os atos só foram revelados quando o jornalista Rodolfo Walsh os publicou em seu livro *Operação Massacre* (1957), obra que, de diferentes maneiras, serve de precursora às narrativas de Tomás Eloy Martínez.

Os fuzilamentos foram fortemente criticados e considerados inconstitucionais, já que a Constituição Nacional da Argentina proíbe a pena de morte por motivos políticos desde 1853. Para sufocar o levantamento, o governo estabeleceu a Lei Marcial, que deveria ser aplicada com retroatividade ao delito cometido, violando, também, o princípio da irretroatividade da lei penal (SEOANE, 2006). A ilegalidade das ações agravadas pela brutalidade desmedida principiou um ciclo vicioso de violência que culminou com o terrorismo de Estado das décadas de 1970 e 1980.

Além de inaugurar um período de violência política e terrorismo estatal, a Revolução Libertadora foi responsável por estabelecer uma forte censura. No dia 5 de março de 1956, o governo Aramburu publicou um decreto proibindo elementos de afirmação ideológica ou propaganda peronista no qual, inclusive, se proibia pronunciar os nomes de Perón e de sua mulher, Eva Perón. Os infratores podiam ser punidos com até seis anos de prisão. A proibição ao nome de Evita está implicitamente simbolizada no conto *Esa Mujer*, de Rodolfo Walsh (2002), onde o autor trata do roubo do cadáver sem mencionar, em nenhum momento, o nome Eva. As ditaduras seguintes também instituíram forte censura, perseguições e proibições.

No entanto, os estados de exceção não foram uma exclusividade argentina. Intensificada pela guerra fria, a chamada guerra contra o comunismo gerou uma onda de golpes militares na América do Sul. Paraguai (1954), Brasil (1964), Peru (1968), Bolívia (1971), Uruguai (1971), Equador (1972) e Chile (1973) também passaram a viver sob regimes extremamente autoritários e violentos.

No Brasil, o regime militar foi instaurado em 1 de abril de 1964 e durou 21 anos, até 15 de março de 1985. Logo após o golpe, a repressão política se instalou. Greves e manifestações foram proibidas e todos os contrários ao regime foram classificados como subversivos. Os sucessivos Atos Institucionais e leis decretadas pelos presidentes militares suprimiram direitos e garantias individuais.

Os chamados “anos de chumbo”, de 1968 a 1978, foram caracterizados pelo estado de exceção, prisões, torturas, assassinatos, desaparecimentos e o controle sobre a educação e a mídia. A censura controlava os jornais e dizia o que podia ou não ser publicado. Nada que ferisse a imagem do regime ou fosse contra o mesmo deveria ser publicado. Vários jornais tiveram reportagens retiradas da publicação e, como uma maneira de protestar, publicaram em seu lugar receitas de bolo ou poesias. Mas a censura não se restringia aos meios de comunicação. Músicas, peças de teatro, filmes e livros também eram submetidos aos censores do Estado.

À literatura da época coube, então, o papel de resistir politicamente às arbitrariedades dessa censura nos jornais e nos outros meios de comunicação; denunciando e revelando as verdades omitidas no silêncio, a história mascarada pela versão oficial. (COSSON, 2001, p. 16).

Na luta contra a censura, no Brasil da década de 1970, vimos o despontar de vários romances-reportagens importantes como *Aézio, um operário brasileiro* (1981), de Valério Meinel, que mostra a situação de injustiça e arbitrariedade das delegacias de polícia brasileiras ou *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, um dos primeiros livros a abordar a guerrilha urbana no Brasil. No contexto argentino, a década de 1970 também foi a da luta da literatura contra a versão oficial do regime: um destacado expoente foi Rodolfo Walsh, com livros como *O caso Satanowsky* (1973).

1.1. Da ditadura à democracia

Assim como os livros de Rodolfo Walsh, muitos outros, incluindo *Santa Evita*, estabelecem um diálogo com os eventos políticos sucedidos nas décadas de 1960 a 1980. Os períodos ditatoriais que assolaram a América Latina deixaram profundas marcas na sociedade e seus fantasmas ainda assombram o continente. Nesse sentido, obras como

Santa Evita ou os romances de Walsh nos fazem refletir sobre esse período de nossa história e, apesar de se vincularem diretamente ao contexto argentino, ajudam-nos a repensar os períodos ditatoriais de toda a América Latina, visto que o contexto de violência política atingiu quase todos os países do continente.

No Brasil, o golpe de 1964 foi realizado diante da necessidade de “restabelecer a ordem social”, da liquidação da inflação crescente e a retomada da expansão econômica. O governo militar apostou, então, em uma política de choque para criar condições favoráveis à entrada do capital estrangeiro no país.

O choque possibilitou uma rápida reconcentração de renda nas mãos dos grandes capitais, mediante uma dura política de arrocho salarial, um amplo desemprego, acompanhado da falência de dezenas de milhares de pequenas e médias empresas, tudo fruto da recessão econômica. Liberalizaram-se as normas, facilitando o ingresso do capital estrangeiro, e contrataram-se grandes empréstimos do exterior, ao mesmo tempo em que o Estado ganhava nova capacidade de investimento, dirigida para ampliar a infraestrutura do país. Passava-se a favorecer a exportação como um dos pilares de expansão da estrutura produtiva. (SADER, 1990, p. 25).

De acordo com Sader (1990), esse foi o auge da ditadura militar no Brasil. A oposição armada havia sido derrotada, a oposição institucional estava neutralizada e a economia em plena expansão. No entanto, o “milagre econômico” não duraria muito. O capitalismo mundial entrou em um longo período de recessão devido à crise do petróleo. Mesmo diante do cenário preocupante, o governo brasileiro decidiu manter o ritmo de crescimento econômico, apenas baixando o patamar para cerca de 7% ao ano. Para operar tal milagre, aumentou o endividamento do país e realizou obras faraônicas para atrair investimentos.

As medidas adotadas pelo governo brasileiro ocasionaram “o retorno da inflação, a desestruturação do setor público brasileiro e a multiplicação acelerada da dívida externa” (SADER, 1990, p. 29). A recessão apressou a abertura política, mas produziu uma “bomba de tempo” que estouraria na década de 80, comprometendo o desenvolvimento do país e tornando-o ainda mais frágil para a implantação das políticas neoliberais dos anos 1990.

Na Argentina, a política econômica não foi conduzida de maneira muito diferente. Após a destituição do governo Perón, em 1955, o país passou por outros golpes militares. O golpe de 1966 operou um programa análogo ao do brasileiro de 1964. Uma política recessiva, similar ao tratamento de choque brasileiro, foi implantada. No entanto, uma violenta reação da população contra a elevação geral de impostos e preços dos serviços públicos desestabilizou o governo militar. Eleições foram convocadas em 1973 e o candidato vencedor foi Juan Domingo Perón, mas seu governo não durou muito.

Perón morreu apenas um ano depois de reassumir o poder. Sua terceira esposa e vice-presidente, Isabelita Perón, o sucedeu na presidência. O governo estava em crise e um novo golpe militar foi operado em 1976. “Durante nove anos a Argentina viveu o regime mais terrorista que o país havia conhecido, sem que tivesse conseguido tirar a economia da recessão” (SADER, 1990, p. 84).

As debilidades do regime de 1976 se tornaram evidentes e os militares tentaram revigorar-se, lançando um apelo desesperado ao nacionalismo: a tentativa de recuperação das Ilhas Malvinas. Mas o governo argentino não possuía poder bélico suficiente para resistir aos ataques ingleses. A tentativa de retomada do território ocupado pela Inglaterra levou milhares de soldados argentinos à morte e a ditadura saiu com a imagem ainda mais ferida. Derrotadas e desmoralizadas, as Forças Armadas argentinas tiveram que chamar eleições e reestabelecer a democracia no país.

1.2. A questão da memória

Durante o período ditatorial, a memória foi duramente silenciada com a censura e fortemente manuseada através da construção de memórias oficiais que encobrissem os erros cometidos. O fato levou diversos autores, como Tomás Eloy Martínez, a construir outras leituras que combatessem esses abusos cometidos pelos governos militares.

Nessa perspectiva, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Paul Ricoeur trata de três formas de abuso da memória: a memória impedida, a memória obrigada e a memória manipulada. A memória impedida é o esforço para impedir a conscientização e a lembrança de um acontecimento traumático. Na memória obrigada, a lembrança de um trauma passa a ser tratada, arbitrariamente, de maneira heroica, ou seja, é transformada em comemoração. Já a manipulada é aquela elaborada pelos detentores do poder para distorcer o passado de forma a justificar ou legitimar um poder vigente.

A construção da memória oficial é um exemplo dessa que Paul Ricoeur denomina manipulada e é ponto chave para entendermos a questão do esquecimento. Ricoeur nomeia dois tipos de esquecimento: o passivo, considerado patológico, e o ativo, marcado pelas relações de poder, políticas e ideológicas. O esquecimento ativo está ligado à memória manipulada e é o melhor caminho para o apagamento de recordações incômodas. Esta é, para o autor, “uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR, 2007, p. 455).

Com o iminente fim das ditaduras, os militares trataram de utilizar outra forma de esquecimento e procuraram abordar a memória do período com a mesma lógica implantada na política: a do mercado. Emir Sader lembra que “o capitalismo caracterizado como ‘selvagem’ – especulativo, cartorial, excludente, poluidor, capitalismo do desperdício, superexplorador dos trabalhadores, exportador em detrimento do mercado interno – foi obra do regime militar” (SADER, 1990, p. 55).

Sendo assim, em *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina* (2003), Idelber Avelar nos ajuda a pensar o estatuto da memória nesses tempos de mercado. De acordo com o crítico, a lógica metafórica que o capitalismo leva hoje ao seu ponto de exaustão é a da substitutibilidade, ou seja, “toda informação e todo produto são perenemente substituíveis, metaforizáveis por qualquer outro” (AVELAR, 2003, p. 13). Avelar ressalta que a memória do mercado pretende pensar o passado numa operação substitutiva sem resíduos, isto é, concebe o passado como um tempo vazio e homogêneo e o presente como mera transição. É precisamente essa interrupção imediata do passado, sem deixar resíduos no presente, que foi utilizada pelo último governo militar, tanto no Brasil quanto na Argentina, na forma de um esquecimento comandado, onde se negocia – de modo desequilibrado, por suposto – o que esquecer e como esquecer: a anistia.

1.2.1 A anistia

A Lei nº 6.683/79, conhecida como Lei de Anistia, foi promulgada no Brasil pelo último presidente militar João Baptista Figueiredo com o objetivo de anular a condenação de pessoas por crimes políticos cometidos entre 1961 e 1979. Na Argentina, a Lei de Ponto Final de 1986 e a Lei de Obediência Devida de 1987, ambas promulgadas durante o governo de Raúl Alfonsín, cancelaram os processos judiciais contra todos que cometeram delitos vinculados à ação política violenta até 10 de dezembro de 1983.

Para Paul Ricoeur (2007), a anistia funciona apenas como uma terapia social emergencial que evita a revanche entre compatriotas, mas não resolve satisfatoriamente os conflitos, já que a suspensão dos processos judiciais gera desconfiança e não verdade. Ela teria em comum com a amnésia um pacto secreto contra a memória, mas apesar de se aproximar da amnésia, a anistia não tem o mesmo êxito. Tenta apenas interromper e calar imediatamente o mal e nisso se difere do perdão, ligado à reconciliação com o passado. Sendo

assim, a anistia é uma forma de “justiça” arbitrária, pois mantém os conflitos vivos. Por isso, o desejo da produção literária latino-americana, na qual se inclui *Santa Evita* e quase toda a produção de Tomás Eloy Martínez, é investir no diálogo com esses referentes históricos e políticos.

Isto porque, “ao produzir o novo e descartar o velho, o mercado cria um exército de resíduos que aponta para o passado e exige restituição” (AVELAR, 2003, p. 14). As ditaduras militares sul-americanas são parte de um passado ainda recente e repleto de resíduos. Na Argentina, o regime ditatorial terminou há 31 anos, no Brasil há 29 anos e no Chile há apenas 24 anos. Ou seja, boa parte da população sul-americana viveu sob a ditadura e os efeitos dos regimes totalitários permanecem vivos na memória e nos corpos das vítimas e dos familiares dos desaparecidos. Muitos dos corpos dos jovens assassinados ainda permanecem ocultados por seus algozes, o que representa um crime continuado. Os julgamentos de militares envolvidos nos crimes de lesa-humanidade não foram encerrados e depoimentos ainda são ouvidos nas comissões de verdade espalhadas por alguns países do continente.

1.2.2 O dever de memória e as Comissões da Verdade

A formação das Comissões da Verdade nos países que enfrentaram períodos ditatoriais no continente sul-americano responde a uma demanda do “dever de memória”. De acordo com Guazzelli (2011), o conceito surgiu na França na década de 1950 com o objetivo de honrar a memória dos franceses assassinados na Segunda Guerra mundial. Durante a década de 1970, o conceito ganhou novo significado, desta vez ligado ao Holocausto. “Neste momento, a memória do resistente deu lugar à memória da vítima, em especial os judeus” (GUAZZELLI, 2011).

Assim, o dever de memória relacionado com a memória da vítima do Holocausto passou por uma nova formulação, assumindo o significado de verdade e justiça. Pessoas relacionadas ao estado

nazista e seus crimes foram julgadas e os sobreviventes chamados para dar testemunho. Esses julgamentos e testemunhos do Holocausto emprestaram à América Latina o conceito de genocídio, que serviu como um elemento para reivindicar que os crimes das ditaduras latino-americanas fossem devidamente punidos.

Beatriz Sarlo nos mostra, em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), que as denúncias dos crimes das ditaduras na Argentina, assim como em todo o continente latino-americano, foram acompanhadas de um florescimento dos discursos testemunhais e a reconstrução da memória do período “possibilitou a condenação do terrorismo de Estado” (SARLO, 2007, p. 20). No entanto, Guazzelli (2011) ressalta que, no caso brasileiro, a questão da memória da ditadura militar não está tão presente na discussão pública. Apesar da demanda pela verdade e por reparação às vítimas realizada por grupos como Tortura Nunca Mais e a Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, o país ainda deixa muito a desejar.

O Brasil empreendeu ações de reparação financeira aos perseguidos ou aos familiares dos mortos e desaparecidos durante o regime militar, mas ainda não abriu todos os arquivos da ditadura e não concluiu a reconstrução da memória do período. Os julgamentos dos responsáveis pelos crimes de lesa-humanidade ainda estão sendo investigados e os depoimentos encontram-se em andamento, como no caso do deputado federal desaparecido Rubem Paiva.

No dia 25 de março de 2014, o coronel reformado Paulo Malhões prestou depoimento à Comissão Nacional da Verdade do Brasil. Malhões contou os detalhes da operação do Exército para desaparecer com o corpo de Rubens Paiva e como os agentes do governo mutilavam os corpos de vítimas assassinadas na chamada Casa da Morte de Petrópolis. Pouco menos de um mês depois do depoimento, a casa do coronel foi invadida por ladrões e ele morto por asfixia. A primeira hipótese levantada pela Comissão de Verdade foi a de “queima de arquivo”¹.

¹ Fonte: Comissão Nacional da Verdade www.cnv.gov.br

As investigações policiais apontaram para um roubo seguido de morte sem qualquer relação com os depoimentos. Entretanto, José Carlos Dias, ex-coordenador e membro da Comissão de Verdade, afirma que a morte de Malhões “apavorou muita gente” e que a morte “foi estranha e serviu de estímulo para que muitos se recusassem a falar, a comparecer. É o medo. Isso é muito significativo”².

Na Argentina, os julgamentos por crimes cometidos durante o período ditatorial entraram em uma nova fase. O país iniciou os processos envolvendo os responsáveis civis por crimes de lesa-humanidade. Entre eles encontramos funcionários dos poderes Executivo e Judiciário, profissionais da Saúde, pessoal civil de inteligência, integrantes da Igreja Católica, empresários, e os que se apropriaram de menores, filhos de desaparecidos políticos. Entre os julgamentos mais importantes realizados no país, encontramos os dos envolvidos no chamado “massacre de Trelew”, na patagônia Argentina, abordado por Tomás Eloy Martínez em seu livro *La pasión según Trelew*, escrito em 1973 e proibido no mesmo ano por narrar a primeira manifestação pública contra o regime ditatorial e resgatar fatos que comprometiam a versão oficial do governo Argentino.

1.3. Violência política: o trauma persiste

As ditaduras militares que comandaram durante anos o continente latino-americano ocasionaram um trauma social, fruto da opressão, tortura e extermínio ao qual milhares de pessoas foram submetidas. Encontramos uma maneira produtiva de pensar estes traumas no texto de María Inés Mudrovic, em *Por que Clio retornou a Mnemosine?* (2009), em que a autora retoma o filósofo holandês Frank Ankersmit para dividir o trauma social em dois segmentos. No trauma 1, apesar da experiência vivida, a identidade fica intacta e pode ser reestabelecida desde que o passado doloroso seja incorporado em uma narração

2 Em “Morte de Malhões apavorou depoentes”, diz membro da CNV. Agência Brasil, 23 de julho de 2014.

que reconcilie a experiência traumática e a identidade. No trauma 2, o evento provoca uma ruptura definitiva e a identidade anterior dá lugar a uma completamente nova. Um exemplo é a Revolução Francesa que criou uma barreira intransponível entre o mundo pré-revolucionário e o pós-revolucionário. A diferença entre os dois tipos de trauma é que, no trauma 2, o passado está completamente separado do presente.

A tese de Mudrovcic é a de que acontecimentos como a Revolução Francesa ou a queda da União Soviética geraram passados aos quais nunca mais se pode voltar, pois provocaram rupturas nas estruturas políticas e institucionais. Não se trata de “histórias do presente”, por mais que o seu passado seja recente, mas de histórias que contam o que já não se faz. E se muitos, como Ankersmit, não leem o Holocausto e os terrorismo de Estado como rupturas de identidade e se esses eventos não conseguiram criar espaços políticos novos, ainda é possível um “relato conciliador” entre a violência política do passado e o nosso presente cindido.

Podemos constatar, em todo o continente latino-americano, essa continuidade relatada por Mudrovcic. Não houve uma ruptura das estruturas políticas no período pós-ditatorial. O fim das ditaduras não significou o fim da violência das forças do Estado. Os resquícios da ditadura ainda persistem. A violência policial é cada vez mais marcante e vivenciada, especialmente, por moradores das periferias brasileiras, assim como de outros centros urbanos latino-americanos.

De acordo com a Anistia Internacional, em informe divulgado em 2003, os Estados brasileiros ainda realizam práticas policiais repressivas para enfrentar a violência, resultando na morte de milhares de cidadãos ao ano. A organização não-governamental (ONG) Human Rights Watch, em seu relatório anual de 2009, destacou que, no Brasil, ocorrem aproximadamente 50 mil homicídios a cada ano. Segundo a ONG, os homicídios são causados principalmente pela ação de gangues criminosas e pelo abuso policial. O informe da Anistia Internacional destaca que esses homicídios cometidos por policiais

são normalmente registrados como “resistência seguida de morte” e poucos casos são investigados apesar de todas as evidências apontarem para o uso excessivo da força.

Ao final de *Santa Evita*, também somos apresentados a esse contexto de violência e medo no pós-ditadura. No romance, o narrador personagem está em sua casa, em 1989, quando toca o telefone. Atende a chamada e, do outro lado da linha, escuta a voz de um coronel do Serviço de Inteligência do Exército que afirma ter informações sobre o cadáver de Eva Perón e pede para que o narrador o encontre no café Tabac. O narrador personagem não esconde o temor de encontrá-lo:

[...] hacía sólo seis años que los militares se habían retirado del poder en la Argentina, dejando tras sí la estela de una matanza atroz. Tenían la costumbre de llamar por teléfono en medio de la noche para asegurarse de que las víctimas estaban en sus casas y, cinco minutos después, abatiéndose sobre ellas, las despojaban de sus bienes en nombre de Dios y las torturaban por el bien de la patria. Uno podría ser inocente de todo delito, salvo el de pensamiento, y eso bastaba para esperar, cada noche, que los jinetes del apocalipsis llamaran a su puerta. – No voy a ir – dije. (MARTÍNEZ, 1996, p. 386).

A fuga ou a não detenção de vários repressores do período ditatorial também confirma a manutenção de estruturas ditatoriais no continente. Para José Sabatella, presidente da Unidade de Informação Financeira (UIF) – órgão encarregado de lutar contra a lavagem de dinheiro e financiamento de atividades terroristas na Argentina –, detrás de cada repressor que foge existe uma estrutura econômica que o financia na clandestinidade, estruturas ativas da última ditadura no país. Ele cita o caso de Jorge Olivera, conhecido como o açougueiro de San Juan. Condenado à prisão perpétua por cerca de 50 crimes de lesa-humanidade praticados durante a ditadura, Olivera fugiu do Hospital Militar após uma consulta médica. De acordo com a Unidade

de Informação Financeira, um fundo fiduciário em nome de Olivera e seu sócio, o também repressor Jorge Appiani, foi congelado por suspeita de financiar a fuga. A justiça e o governo argentino acreditam que o fundo podia ser uma estrutura permanente para financiar os foragidos de crimes de lesa-humanidade³.

1.4. Estado de exceção: o totalitarismo moderno

Outra tese que nos permite entender a trama de tensões políticas que se estabeleceu nessas últimas décadas do século XX é a defendida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Radicalizando a tese anterior, que defendia a não ruptura identitária do terrorismo de Estado e de um “relato conciliador” ainda possível entre a violência política do passado e o nosso presente cindido, Agamben afirma que vivemos, atualmente, a consolidação de um novo paradigma de governo: o estado de exceção, momento no qual se suspende a ordem jurídica para garantir sua continuidade, mas que se converteu, durante o século XX, em uma forma permanente de governo, que mantém unidos violência e direito.

De acordo com o autor, em seu livro *Estado de exceção* (2004), o estado de exceção se dá com o fim da separação entre os poderes legislativo, judiciário e executivo, com a concentração do poder no executivo, que assume a função legislativa por meio de atos com “força de lei”. A origem dessa prática governamental está na França dos séculos XVIII e XIX. Nessa época, a Assembleia Constituinte francesa fez a distinção entre o estado de paz e o estado de guerra e delimitou a atuação das autoridades civis e militares em cada um dos casos. Entre esses dois estados havia ainda o estado de sítio, quando todo o poder de manutenção da ordem pública era passado ao comando militar.

3 Fonte: Agência Nacional de Notícias Jurídicas da Argentina (infojus).

No entanto, o estado de sítio, que deveria ser decretado apenas durante períodos de guerra, foi ampliado para controlar desordens, rebeliões e até crises econômicas. Em 1811, durante o governo napoleônico, o estado de sítio foi decretado para suspender normas constitucionais que protegiam as liberdades individuais. Entre 1914 e 1919, período da Primeira Guerra Mundial, foi decretado novamente pelo presidente francês, dando ao Executivo o poder de legislar. Mesmo com o fim da guerra, o estado de sítio foi mantido com a desculpa de uma emergência econômica.

Em 2001, o presidente norte-americano George W. Bush decretou o Military Order para permitir a detenção de suspeitos de envolvimento em atividades terroristas. Para Agamben (2004, p. 38), Bush tentou “produzir uma situação em que a emergência se torne a regra e em que a própria distinção entre paz e guerra (e entre guerra externa e guerra civil mundial) se torne impossível”. O autor ressalta que essa é uma das práticas essenciais dos Estados atuais, mesmo dos democráticos, o que nos permite considerar o estado de exceção como paradigma de governo dominante da política atual.

“Isso significa que o princípio democrático da divisão dos poderes hoje está caduco e que o poder executivo absorveu de fato, ao menos em parte, o poder legislativo” (AGAMBEN, 2004, p. 32). Em quase todas as democracias ocidentais, o Parlamento perdeu seu *status* de órgão soberano e se limita a ratificar os decretos criados pelo poder executivo, transformando os estados democráticos em estados de exceção permanentes, ou seja, transformando o que deveria ser uma medida excepcional em técnica contemporânea de governo.

Quanto ao uso do estado de exceção na ditadura, Agamben nos traz as diferenças propostas por Carl Schmitt. De acordo com o conceito schmittiano, a “ditadura comissária” suspende a constituição para defender a sua existência, ou seja, a constituição é suspensa, mas não significa que deixe de estar em vigor. A situação é bem diferente na “ditadura soberana” que não apenas suspende a constituição e os direitos nela contemplados como tenta impor uma nova Constituição.

Na América Latina, o estado de exceção foi mais utilizado para criar as condições necessárias de implantação de “ditaduras soberanas” e regimes totalitários, do que para defender as democracias e constituições. Quando instalados no continente latino-americano, os regimes totalitários utilizaram o estado de exceção para instaurar “uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político” (AGAMBEN, 2004, p. 13).

Essa repressão aos cidadãos que, aparentemente, não se integravam ao novo sistema político do país pode ser ilustrada por uma passagem de *Santa Evita*. Na narrativa, pouco tempo depois do governo militar apoderar-se do corpo de Evita, o povo começou a reunir-se, silenciosamente, nos arredores do porto de Buenos Aires. Iam chegando em pequenos grupos e à meia-noite já eram mais de 600 pessoas. “Los amenazaba un peligro inminente, pero no se daban cuenta o no les importaba” (MARTÍNEZ, 1996, p. 164). Há uma semana o governo havia decidido acabar com toda a memória do peronismo. Desde então estava proibido exibir retratos de Perón e Evita assim como os elogiar em público e até recordar que haviam existido. No entanto, as pessoas reunidas em Buenos Aires não acreditavam em tal repressão, pois eram pessoas comuns. “¿Por qué iba a ser verdad la represión? No había que tener miedo, se decían unos a otros. El decreto del gobierno debía estar aludiendo a desórdenes graves, a vandalismos en edificios públicos; no mencionaba las devociones privadas. Todo el mundo tenía derecho a seguir queriendo a Evita” (MARTÍNEZ, 1996, p. 164-165). Esse pensamento não era compartilhado pelos militares ilustrados no romance, que programavam dispersá-los antes do amanhecer por serem considerados uma ameaça ao governo.

No Brasil, o estado de exceção apareceu com a Constituição de 1937, outorgada por Getúlio Vargas, que permitia ao Presidente da República emitir decretos-lei e declarar o estado de emergência. No entanto, sua utilização se deu de forma mais intensa durante o regime

militar implantado em 1964. Os Atos Institucionais possibilitaram a perseguição de adversários políticos, cassações e suspensões de direitos. Após a restauração da democracia, a Constituição de 1988 não afastou os perigos do estado de exceção, pois manteve as leis delegadas e as medidas provisórias, atos legislativos realizados pelo Executivo.

Para Carmem Arias, em *Um estudo sobre as medidas provisórias no Brasil* (2001), o uso excessivo das medidas provisórias por parte do Poder Executivo reflete o autoritarismo e indica uma continuidade da atual democracia com o regime militar. As medidas provisórias pouco se diferenciam dos decretos-lei do período militar, apesar de o Estado brasileiro ter passado por inúmeras e relevantes mudanças institucionais nas últimas décadas.

No caso Argentino, o estado de sitio e os Decretos de Necessidade e Urgência (DNU) são constantes desde a redemocratização do país. Os Decretos de Necessidade e Urgência, assim como os decretos comuns, são sancionados apenas pelo Poder Executivo. Durante os governos militares argentinos, essas leis eram conhecidas como decreto-lei, mas, nos dois últimos governos militares, receberam apenas a denominação de “lei”. Com o fim dos governos ditatoriais, os DNU foram adicionados à Constituição, revisada em 1994. No entanto, a constituição previa a implementação de uma lei para analisar os DNU, o que só foi realmente realizado em 2006. Sendo assim, os presidentes que governaram até a data, como Carlos Menem, Fernando de la Rúa e Néstor Kirchner ditaram os decretos sem qualquer controle do legislativo. Menem e Kirchner foram os campeões emitindo 570 e 270 decretos respectivamente.

Se analisamos o uso do estado de sítio na Argentina, vemos que foi utilizado reiteradamente e com um grau de habitualidade e prolongação que contradiz o caráter excepcional do mesmo, como nos mostra Griselda Iglesias em *La inclusión del estado de sitio en nuestra constitución de 1853 y su posterior aplicación en el tiempo* (2011). De acordo com Iglesias, isso produziu uma lesão gravíssima ao sistema republicano, ao estado de direito e à democracia argentina,

pois este exercício autoritário do poder implicou severas e profundas violações aos direitos pessoais (IGLESIAS, 2011).

O estado de sítio sempre figurou na Constituição Argentina, nasceu com a formação do Estado e poucas vezes deixou de ser usado. Foi usado tantas vezes que os argentinos viveram sob sua vigência durante 13.000 dias ou 36 anos⁴. Desde a redemocratização do país, em 1983, até 2001 o estado de sítio foi decretado em quatro oportunidades. Raúl Alfonsín o decretou em duas ocasiões: em 1985, durante 45 dias, quando prendeu 12 pessoas acusadas de violência e em 1989, por 30 dias, quando supermercados foram saqueados. Carlos Menem utilizou a medida, durante 1 dia, no levantamento militar conhecido como caras-pintadas. Por fim, Fernando de la Rúa decretou o estado de sítio por 30 dias por causa de uma onda de violência que se espalhou pelo país em 2001.

Adrián Ventura (2004) ressalta que o artigo 99 inciso 3 da Constituição nacional⁵ é ambíguo e em vez de estabelecer limites de uso para os Decretos de Necessidade e Urgência abre uma porta frequentemente utilizada pelos governantes que escapam, assim, da Constituição e passam a uma dimensão *aconstitucional*. “Desta forma, não cabe dúvida que a Argentina, durante os últimos anos, se transformou em

4 La Nación 20/12/2001

5 Constituição nacional argentina, artigo 99, inciso 3, sobre as atribuições do Presidente da República: “Participa de la formación de las leyes con arreglo a la Constitución, las promulga y hace publicar. El Poder Ejecutivo no podrá en ningún caso bajo pena de nulidad absoluta e insanable, emitir disposiciones de carácter legislativo. Solamente cuando circunstancias excepcionales hicieran imposible seguir los trámites ordinarios previstos por esta Constitución para la sanción de las leyes, y no se trate de normas que regulen materia penal, tributaria, electoral o el régimen de los partidos políticos, podrá dictar decretos por razones de necesidad y urgencia, los que serán decididos en acuerdo general de ministros que deberán refrendarlos, conjuntamente con el jefe de gabinete de ministros”.

uma república executiva, ou com menos eufemismo, uma pseudo república autoritária⁶” (VENTURA, 2004, p. 521).

1.5 Ruptura política, ruptura simbólica

Vimos que muitas das estruturas políticas utilizadas na época ditatorial ainda sobrevivem em nossa política atual. E, além da ruptura política incompleta, também não tivemos uma cisão simbólica significativa. No Brasil, às vésperas dos 50 anos do golpe militar, foi organizada uma nova versão da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” com o objetivo de pedir o retorno dos militares ao poder. Para alguns participantes, o movimento serviu para “lembrar que existe família conservadora no Brasil”⁷.

Na Argentina, a situação é menos dramática. No que diz respeito à punição dos crimes e reconstrução da memória do período, o país está mais adiantado do que os demais da região. Em 2003, durante o governo Kirchner, tanto a Lei de Ponto Final quanto a sua complementar, a Lei de Obediência Devida, foram revogadas e, em 2005, foram consideradas inconstitucionais pela Corte Suprema de Justiça. Com isso, os casos relacionados com crimes contra a humanidade foram reabertos e o terrorismo de estado da ditadura considerado uma forma de genocídio. Desde então, 2.071 pessoas entre civis, militares e policiais foram processados por crimes relacionados ao terrorismo de Estado. 405 já receberam sua sentença: 35 absolvidos e 370 condenados, incluindo Alfredo Astiz, o “Anjo da Morte”, condenado à prisão perpétua por crimes cometidos na Escola Superior de Mecânica da Armada – ESMA, maior prisão clandestina do país. Contudo, países como Venezuela, Colômbia e Bolívia pouco

6 Traduzido do original: “De esta forma, no cabe duda que la Argentina, durante los últimos años, se ha transformado en una república ejecutiva, o si se quiere, con menos eufemismo, una seudorrepública autoritaria”.

7 <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/03/manifestantes-se-reunem-para-nova-versao-da-marcha-da-familia-em-sp.html>

ou nada fizeram para punir os culpados e o Brasil se concentrou em reparações financeiras (indenizações), mas com poucas punições judiciais.

Dessa não ruptura política e simbólica e o não cumprimento de uma justiça de transição, vem a importância da reelaboração e discussão de uma memória latino-americana. A literatura pós-ditatorial do continente se encarrega, de acordo com Avelar, dessa necessidade não só de elaborar o passado, mas também de definir sua posição no novo presente instaurado pelos regimes militares: um mercado global em que cada canto da vida social foi mercantilizado. Diante da negação da memória por parte do processo de mercantilização, já que a operação própria de toda nova mercadoria é substituir a anterior, a literatura pós-ditatorial traria “esta vontade de reminiscência, chamando a atenção do presente a tudo o que não se realizou no passado, recordando ao presente sua condição de produto de uma catástrofe anterior, do passado entendido como catástrofe” (AVELAR, 2003, p. 238). É o que a personagem Auxilio Lacouture, de Roberto Bolaño, quer mostrar em *Amuleto* (1999), por exemplo:

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto (BOLAÑO, 1999, p. 61).

A literatura pós-ditatorial busca as recordações, fragmentos e ruínas do passado, ou seja, os rastros da operação substitutiva do mercado, para que possam “ativar a irrupção intempestiva do passado no presente: irrupção que recorda à atualidade seu fundamento, sua ancoragem no inatural” (AVELAR, 2003, p. 238). Apenas a ativação dessas ruínas e fragmentos do passado e a discussão do período ditatorial podem transformar o esquecimento passivo em ativo e colaborar, assim, com o trabalho de luto na América Latina.

Nesse contexto, vimos surgir importantes construções ficcionais com o intuito de enfrentar essa poderosa ferramenta institucional de esquecimento chamada anistia, porém, sem reivindicar um discurso inquebrantável e único. Entre essas obras encontramos várias já citadas de Tomás Eloy Martínez como *La pasión según Trelew* (1974), *La novela de Perón* (1985), *Santa Evita* (1996) e *Purgatorio* (2008), ademais de importantes produções como *Los planetas* (1999) do escritor argentino Sergio Chejfec, *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999) e *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño.

1.6 Literatura e política na América Latina. Boom e redemocratização

Na América Latina, o diálogo entre literatura e política é bastante antigo. Desde Domingo Faustino Sarmiento, considerado um dos fundadores da literatura argentina, podemos apreciar essa ligação. Publicado em 1845, o seu *Facundo, ou civilização e barbárie* narra as disputas políticas para a construção do Estado-nação e marca a oposição entre o bárbaro e o civilizado, ou seja, entre o gaúcho e o gringo. Martins (2013) ressalta que, na obra, ficção e realidade se confundem e se complementam e diversos gêneros se sucedem. “O ensaio, o folhetim, o romance, as cartas confessionais, a biografia e as análises sociais estão presentes ao longo do texto e atestam a originalidade e a criatividade do autor” (MARTINS, 2013, p. 107).

Essa sucessão de gêneros iniciada por Sarmiento também pode ser encontrada em autores posteriores como Tomás Eloy Martínez o que, de acordo com Martins, torna o texto difícil de ser interpretado e classificado pelas teorias literárias europeias. No entanto, as influências deixadas por Sarmiento não se limitam ao uso de múltiplos gêneros. O autor antecipa um modelo de organização do estado e uma nova maneira de fazer literatura na América Latina. Foi o primeiro a tentar interpretar, literariamente, as forças que formaram a Argentina e propor um programa de desenvolvimento cultural nacional. Muitos

escritores que vieram depois são tributários do seu trabalho pioneiro, como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Roa Bastos e Miguel Astúrias (MARTINS, 2013, p. 122).

Esses autores despontaram na literatura com a chamada nova narrativa latino-americana, movimento que rompeu com as formas convencionais de literatura na região e foi fortemente influenciado pela política, como aponta Jorge Ruffinelli (1995). A literatura dos anos 60 surgiu em um contexto onde a possibilidade de ruptura literária, política e social era real e estava ao alcance da mão. Os ideais revolucionários difundidos pela Revolução cubana, em 1959, contaminaram toda América Latina e foram o eixo ideológico de uma literatura que se pretendia progressista, comprometida com o povo e anti-imperialista.

Mas a importância da Revolução Cubana na literatura é menos temática do que mobilizadora. Ela ajudou a despertar uma consciência, uma necessária discussão sobre a função e a participação social da literatura na América Latina (RUFFINELLI, 1995). A ligação entre a Revolução Cubana e a literatura do *boom* foi tão importante que Carlos Fuentes chegou a afirmar que, naquele momento, literatura e política eram inseparáveis (*Idem*, p. 379).

No entanto, a ruptura com as formas convencionais de literatura na região foi parte de um grande projeto de modernização. Ruffinelli lembra que, para Carlos Fuentes, o novo romance deveria assumir a tarefa titânica de construir uma nova linguagem, uma nova mitologia e até uma nova América Latina, em meio a um mundo dominado pela tecnologia norte-americana. Isso porque a modernidade dos países europeus e anglo-saxões não podia apenas ser trasladada à região. Vivíamos uma realidade econômica e social diferente e adotar a modernidade dos outros países era criar uma fachada urbana para encobrir a pobreza e a exploração. A única resposta autêntica a essa falsa e alienada modernidade só podia ser uma nova literatura, moderna e desencantada (RUFFINELLI, 1995). O *boom* encontraria, dessa maneira, o literário como resolução imaginária do atraso de outras esferas.

De acordo com Sosnowski (1995), os autores da “nova narrativa” descobriram o poder da linguagem para penetrar realidades, re-ordenar a história, re-criar universos e ver o mundo desde ângulos inéditos. A nova narrativa foi, desde suas origens, polifônica. Procurou incorporar distintas vozes, assim como aproximar-se da fala popular. Rejeitou narrativas cêntricas, preferindo as distintas perspectivas históricas. Multiplicou narradores, pontos de vista e espaços de ação. Abandonou os tradicionais cenários realistas, dando lugar a espaços imaginários e fantásticos. A nova narrativa recuperou os mitos, as lendas e a cultura oral na tentativa de re-construir, em sua totalidade, a América Latina. Atingiu uma dimensão e abrangência jamais conseguida, alcançou a universalidade que tanto almejava. Essas características podem ser constatadas na produção de Tomás Eloy Martínez, com suas diferentes perspectivas, multiplicidade de vozes e pontos de vista, narrativas descentralizadas, entre outras.

Entretanto, os anos da esperança, modernidade e renovação terminaram de maneira trágica. No final dos anos 60 começaram a surgir as ditaduras sul-americanas e a repressão política se espalhou pela América Latina. Nas palavras de Sosnowski, passamos da euforia de renascimentos e ressurreições à penumbra das perseguições, silêncios, mortes e distâncias (SOSNOWSKI, 1983). E é, como recorda Avelar (2003), precisamente no momento em que as ditaduras despontam no continente e esvaziam o ideal de modernização de toda ilusão progressista e libertadora que a operação compensatória da nova narrativa hispano-americana, da literatura como resposta aos atrasos do país, perde o sentido. A partir daí, o tecnicismo imposto pelos regimes ditatoriais anula todo o papel magisterial e fundacional que o *boom* conferiu à literatura. Para o autor, depois do 11 de setembro de 1973 já não seria possível crer no projeto de redenção pelas letras.

Do período de euforia restou como legado fundamental a discussão sobre o papel do escritor como agente social. A presença desse compromisso político na literatura originou um novo gênero: o testemunho, narrativa permeada por literatura e jornalismo, que teve como principal expoente nos anos 70 o jornalista argentino Rodolfo Walsh.

1.6.1 Antecedentes: Rodolfo Walsh

Walsh realizou, como recorda Castillo (2009), um trabalho ininterrupto de releitura dos fatos mais relevantes de três décadas da história argentina e latino-americana. Suas principais obras buscaram impactar a realidade e foram claramente elaboradas em oposição aos regimes autoritários nacionais das décadas de sessenta e setenta. Seu *Operación masacre*, de 1957, foi o primeiro texto de ficção jornalística escrito na América Latina. Lançado nove anos antes de *A sangue frio*, de Truman Capote e seu *new journalism*, narra o sucedido nos chamados “fuzilamentos de José León Suárez”. Em 1956, uma frustrada tentativa de contragolpe militar contra a Revolução Libertadora⁸ termina com o fuzilamento de cinco civis em um terreno descampado de José León Suárez, Província de Buenos Aires. Informado de que sobreviveram sete pessoas, Walsh os contata, reconstrói o ocorrido, acumula as evidências e escreve *Operación masacre*. Mesmo após a publicação da obra, Walsh não encerrou a investigação. Ao longo das diversas edições, foi incorporando novos dados e refletindo sobre os fatos. As mortes ficaram impunes, mas os escritos cumpriram seu papel de contradizer a versão oficial e serviram de exemplo para as gerações futuras.

Em *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), Walsh se encarrega de realizar uma investigação sobre a morte do sindicalista Rosendo García. O livro começa contando os antecedentes do crime e as informações oficiais. Em cada capítulo, narra a história dos personagens envolvidos assim como o contexto político em questão. Mostra diversos pontos de vista na tentativa de reconstruir o assassinato. No entanto, o objetivo da obra não é apenas descobrir o assassino e sim desnudar os conflitos de um país que vive uma luta interna e a impotência de um investigador frente a um aparato judicial corrompido.

8 A Revolução Libertadora foi, como veremos mais adiante, um período de ditadura militar que governou a Argentina após o golpe que depôs Juan Domingo Perón (1955-1958). O contexto histórico abordado por Rodolfo Walsh em *Operación Masacre* (1957) e *El caso Satanowsky* (1973) é, portanto, o mesmo abordado por Tomás Eloy Martínez em *Santa Evita* (1992) e foco deste trabalho.

Entretanto, a obra mais emblemática de Rodolfo Walsh é *Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar*, último texto antes do desaparecimento do autor. Um ano após o golpe militar que derrubou María Estela Martínez de Perón, terceira esposa do General Perón, e instalou a ditadura de 1976 na Argentina, Walsh (1977, p. 13) escreveu uma carta “sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles”.

A carta é o discurso de um militante que assume que seu compromisso com a luta política e o dever de informar a população já não tem volta. Quanto o Estado tornou-se a única voz a narrar os fatos, Walsh incumbiu-se da missão de contradizer o discurso oficial e revelar as atrocidades praticadas.

El primer aniversario de esta Junta Militar ha motivado un balance de la acción de gobierno en documentos y discursos oficiales, donde lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades. [...] Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror”. (WALSH, 1977, p. 8).

Para o escritor argentino, o terror difundido pelo poder se baseava na incomunicação e era, portanto, necessário criar um canal alternativo para burlar a censura e a estratégia de desinformação realizada pela ditadura. Walsh, com a carta, tenta realizar uma estratégia de contrainformação que permita que cada receptor se torne também emissor, compartilhando a informação. Pouco após enviar por correio os primeiros exemplares da carta, Walsh foi abordado pelo Ford Falcon da repressão argentina. Tentou resistir, mas seu peito foi cravejado de balas. O corpo foi levado pelos militares e nunca foi encontrado. Os assassinos foram condenados à prisão perpétua apenas em abril de 2014.

O compromisso social e o trabalho de contrainformação realizados por Walsh permaneceram nos anos seguintes. Ruffinelli lembra que a busca pela história foi uma tendência crescente desde meados dos anos sessenta. No entanto, essa obsessão com a história não produziu como resultado a “novela histórica” nos moldes de Lukács. A ficção dos anos 1970 e 1980 procurou reproduzir, parodiar e modificar, intencionalmente, os fatos históricos produzindo sobre eles um novo discurso corrosivo (RUFFINELLI, 1995). Cabem nessa perspectiva as “novelas do ditador” como *Yo, el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, que recria a figura do ditador paraguaio José Gaspar Rodríguez Francia e *La Novela de Perón* (1985), de Tomás Eloy Martínez.

Para Eduardo Becerra, em *Yo el Supremo: escrituras del poder, poderes de la escritura*, os romances do ditador hispano-americanos ofereceram uma excelente reflexão sobre o poder, baseadas na tensão entre a história e o mito. Por detrás da construção mitologizante, escondeu-se uma visão fatalista da história do continente. *Yo, el supremo* traz como argumento que o poder absoluto só pode ser concebido através do controle total dos discursos, ou seja, por meio de um discurso único. Todavia, “este acto de poder ligado a la escritura, que busca desde el comienzo borrar toda polifonía para instaurar la palabra exclusiva del Supremo, resultará finalmente fallido y desencadenará el despliegue de un sinfín de escrituras y voces”. A polifonia presente no texto mostra a impossibilidade da instauração do discurso único que o poder absoluto tanto almeja. A escritura dos múltiplos discursos cria, assim, “un espacio de libertad que ningún poder está capacitado para acallar del todo”.

1.6.2 Romances do ditador

Os romances do ditador e o argumento da impossibilidade do discurso totalizante encontram continuidade nos anos 1980. Em 1985, Tomás Eloy Martínez publicou *La novela de Perón*. O texto, baseado em uma entrevista realizada e publicada por Martínez anos antes, luta contra a construção desse discurso único do poder absoluto

e revisa o mito Perón no imaginário social. *La novela de Perón* traz as memórias oficiais escritas pelo general e seu mordomo. Mostra os artifícios, omissões e criações para tornar a biografia de Perón o mais favorável possível. Em contrapartida, o jornalista Zamora busca escrever as contramemórias de Perón, ou seja, trazer à tona todas as vozes e discursos omitidas pela versão oficial. Discute e desnuda a figura mítica do general.

Contudo, essa função estético-social assumida por romancistas dos anos 1980 é, ao mesmo tempo, herdada e diferente do “compromisso” político dos anos 1960. Como ressalta Ruffinelli (1995, p. 387), o projeto agora “consiste em revisar os mitos do imaginário social e devolvê-los à sociedade da maneira mais brilhante ao seu alcance, ou seja, subvertidos pela paródia, envolvidos para presente no celofane carnavalesco”. A euforia dos anos 1960 foi desaparecendo e a desesperança dos anos 1980 descobriu outra arma de subversão social: “paródia da história oficial, dos discursos políticos, das classes hegemônicas, da cultura pop, da visão burguesa do mundo, e paródia da literatura. Mas sempre paródia contra o discurso autoritário estabelecido” (*Idem*, p. 388).

Alguns críticos apontam que a desconstrução dos mitos seria uma diferença significativa entre a literatura dos anos 1960 e a produzida nos 1980. As fábulas identitárias da modernidade cederiam lugar à desconstrução sistemática dos mitos modernistas comandada por uma sensibilidade que alguns definem como “pós-moderna”, ainda que, no âmbito da literatura hispano-americana, ela possa ser reconhecida em diferentes autores e obras desde meados do século XX. Nessa perspectiva, em *Políticas da Teoria* (1991), Heloísa Buarque de Hollanda lembra que o termo “pós-moderno” ainda causa muito desconforto e as discussões em torno à palavra sugerem que não existe uma única via de abordagem ou mesmo um eixo central da questão. Pelo contrário, existe “uma expressiva heterogeneidade de colocações, tensões e campos de interesse aí envolvidos” (HOLLANDA, 1991, p. 8).

Para Hollanda (1991), as diversas polêmicas e mesmo as descrições das características pós-modernas estão fortemente permeadas pela política. De acordo com ela, as possibilidades lógicas ligadas ao tipo de avaliação que o pós-modernismo realiza sobre o projeto moderno definem ao menos duas atitudes opostas: “uma que procura desconstruir o modernismo e resistir ao *status quo*, e outra que repudia o modernismo para celebrar o *status quo*, ou seja, um pós-modernismo de resistência e um pós-modernismo de reação” (*Idem*, p. 8).

O pós-modernismo de resistência, quem sabe como outra perspectiva em que se poderia pensar parte da produção ficcional das últimas décadas, visaria a desconstrução racional da crise pela qual a cultura ocidental atravessa. Porém, Rodríguez-Hernández (1994) ressalta que o pós-modernismo de resistência não se centra no niilismo nostálgico de uma cultura humanística cada vez mais distante. Ele propõe uma crítica radical dos conceitos e questiona as formas de representações sociais, políticas e estéticas construídas no seio da tradição humanística (RODRÍGUEZ-HERNÁNDEZ, 1994, p. 122). O pós-modernismo de resistência busca, dessa maneira, criar as bases de uma nova epistemologia incorporando, criticamente, outros tipos de discurso ao discurso hegemônico. Ou seja, resgata o discurso produzido “nas e a partir das margens”. Abre espaço a novas vozes, novos significados e histórias antes silenciadas. É polifônico, traz à tona uma pluralidade de possibilidades que convivem juntas sem a necessidade de eliminar umas às outras (MIGNOLO, 2003).

Ernesto Laclau salienta, em *A política e os limites da modernidade* (1991), que o que esse pós-modernismo contesta não é a simples escolha das identidades sociais e culturais e sim a lógica de sua construção assim como o seu discurso totalizante. O discurso da modernidade tentou dominar intelectualmente a fundação do social e fornecer um contexto racional para a totalidade da história. Laclau (1991) recorda que foram discursos sobre identidades presentes, baseadas no mito de uma sociedade transparente. Na pós-modernidade, essa identidade presente é ameaçada por um exterior incompreensível, o que causa um abismo entre o real e os conceitos.

As ditaduras do cone-sul trouxeram a instabilidade, a repressão, o terror institucionalizado. O exterior começa a ficar opaco, nebuloso. Os conceitos totalizantes eram incapazes de refletir a realidade. As identidades nacionais primorosamente construídas a partir dos anos sessenta entram em crise. Não existe uma palavra, um conceito, capaz de dar conta da experiência vivida, assim como não existe um discurso totalizante.

Para Laclau (1991, p. 147), o abandono do mito das fundações e dos discursos totalizantes não leva a um niilismo e sim “a uma proliferação de intervenções discursivas e argumentos que são necessários porque não há qualquer realidade extradiscursiva que o discurso possa simplesmente refletir”.

Ora bem, se situamos todo o exposto sobre o pós-modernismo na tradição literária hispano-americana, vemos que essas características já apareciam há muito tempo em nossa literatura e não apenas nestas décadas derradeiras do século XX. Sendo assim, não podemos enquadrar Tomás Eloy Martínez e sua produção literária como pós-modernas, apesar de apresentarem vários pontos de encontro com o que Hollanda chama de pós-modernismo de resistência. No entanto, no que diz respeito à citação de Laclau, encontramos uma boa definição da produção de Tomás Eloy, já que o autor, ao abrir mão de um discurso único e totalizante, nos apresenta uma pluralidade de discursos e vozes sem o propósito de reproduzir uma verdade ou realidade, pois, para o autor, a realidade é como os olhos de uma mosca: partida em 4 mil facetas (MARTÍNEZ, 2007).

*...la ley del género es, precisamente,
un principio de contaminación, una
ley de la impureza, una economía
del parásito.*

J. Derrida

2. Tomás Eloy Martínez

“Um país que não sabe o que fazer com seu passado corre o risco de não saber o que fazer com seu futuro” (MARTÍNEZ, 2003, p. 120, tradução nossa). A frase de Tomás Eloy Martínez nos oferece uma chave para compreender seu trabalho literário. O autor se dedicou a discutir, através de suas obras, o passado argentino na esperança de compreender o presente, bem como lutar contra o manipulamento e o silenciamento da memória do país. Para tanto, buscou construir outras leituras de fatos importantes da história argentina com uma proliferação de intervenções discursivas e argumentos que são necessários na tentativa de compreender a política e os jogos de poder através da desconstrução dos mitos e da identidade cultural do país.

A postura de Tomás Eloy, como escritor e jornalista, sempre foi contestatória e marginal. Além de desconstruir os mitos, a história política e cultural, procurou escrever a partir das “margens”, utilizando materiais e fontes que não faziam parte da centralidade do saber. Com respeito à política, María Griselda Zuffi (2007) recorda a ativa participação do autor nos debates sobre o peronismo e a cultura realizados nas décadas de 1960 e 1970. Para Zuffi (2007), esses debates foram muito importantes para a produção literária do autor, pois Tomás Eloy os retoma para recolher, reavaliar, problematizar e reescrever os múltiplos aspectos da política do país.

Em *Para uma reflexão teórica na leitura de obras de Tomás Eloy Martínez* (2003), Cristine Fickelschereer de Mattos alerta para o fato de que, mesmo com o passar dos anos, ainda não foram divulgadas abordagens analíticas que refletissem, por exemplo, sobre as relações das obras de Tomás Eloy com as tradições argentinas e hispano-americanas nas quais se inserem. A grande maioria dos estudos se concentraram no que salta aos olhos: o trabalho fronteiriço com o factual.

2.1 O autor

Tomás Eloy Martínez nasceu na província de Tucumán, no noroeste da Argentina, em 16 de julho de 1934. Estudou Literatura Espanhola e Latino-americana, mas foi como jornalista que iniciou sua carreira. Trabalhou em importantes jornais e revistas argentinas como *La Nación*, *Primera Plana* e *Panorama*, e foi colaborador permanente de renomados jornais internacionais como *El País* e *The New York Times Syndicate*.

O primeiro livro publicado por Tomás Eloy, em 1961, foi um ensaio sobre o cinema argentino quando iniciou a carreira de professor, ministrando aulas de cinema na Universidade de La Plata. A primeira obra literária, *Sagrado*, veio somente em 1969 e não agradou ao autor porque trabalhava apenas com a linguagem.

Em 1970, terminou uma especialização em Literatura na Universidade de Paris VII, época na qual teve a oportunidade de entrevistar a Juan Domingo Perón em Madrid como correspondente da editora Abril. A entrevista marcou a vida e a obra de Tomás Eloy e serviu de material inicial para uma de suas obras mais significativas: *La novela de Perón* (1985).

Após dois anos na Europa, retornou à Argentina em 1971 e, em 1973, escreveu seu segundo livro *La pasión según Trelew*. Seguindo o formato de uma grande reportagem, ou livro-reportagem, o relato contesta a versão oficial de que 16 guerrilheiros foram mortos quando tentavam fugir da base naval de Almirante Zar, na Patagônia Argentina. O livro foi proibido e queimado em um regimento militar.

Essa “mirada incisiva y sin mordazas”⁹ de Tomás Eloy lhe causou transtornos. Depois da publicação de *La pasión según Trelew*, foi

9 Fundación Tomás Eloy Martínez: [www.http://fundaciontem.org/biografia](http://fundaciontem.org/biografia)

ameaçado de morte pela Triple A¹⁰ (Alianza Anticomunista Argentina), organização paramilitar liderada por José López Rega, mordomo de Perón, e teve que fugir para a Venezuela, onde viveu exilado até 1983 quando, graças a uma bolsa estudantil, se mudou para Washington.

Os dez anos de exílio terminaram em 1985, com o retorno do escritor à Argentina. Nessa época, Tomás Eloy começou a publicar *La novela de Perón* como folhetim na revista semanal *El Periodista*. A publicação em livro veio no mesmo ano e a obra foi traduzida a mais de 20 idiomas. Em 1991, veio *La mano del amo*. Em 1995, Tomás Eloy se tornou professor da Universidade de New Jersey de onde escreveu *Santa Evita*, obra editada em 60 países, tornando-se, assim, a novela mais traduzida da Argentina.

Em 2002, publicou *El vuelo de la reina*, seguida de *El cantor de tango* em 2004. Em 2008, enquanto escrevia *Purgatorio*, foi diagnosticado com um câncer cerebral e os médicos lhe deram seis meses de vida. Tomás Eloy conseguiu finalizar a obra e começou a escrever outra, intitulada *Olimpo*, mas que ficou sem conclusão. Após dois anos de luta contra a enfermidade, Tomás Eloy faleceu em 31 de janeiro de 2010.

Recentemente, a fundação que leva o nome do autor¹¹, administrada por seus filhos com o intuito de preservar o arquivo de Tomás Eloy Martínez e fomentar o jornalismo e a literatura na América Latina, publicou uma obra póstuma: *Tinieblas para mirar*. Como parte das comemorações do 80º aniversário do escritor, o livro reúne todos os seus contos e não destoa do conjunto. Aborda a mesma temática presente nos outros livros: os desgarramentos da realidade argentina, o peronismo e seus emblemas, o cadáver de Evita, o exílio, a sexualidade e a morte.

10 A triple A, esquadrão da morte de extrema-direita, entrou em operação logo após a morte de Perón, durante o governo de Isabelita Perón. Após o golpe militar, teve forte apoio dos militares e colaborou com a operação Condor. Para mais informações sobre a Triple A, ver “López Rega: El peronismo y la Triple A” de Marcelo Larraquy.

11 Para mais informações ver <http://fundaciontem.org>.

2.2 Escrita multifacetada. Pluralidade de gêneros

Mattos (2003) ressalta a dificuldade teórica de se trabalhar com a obra de Tomás Eloy Martínez, visto que trabalha com gêneros fronteiriços entre o literário e o não-literário, em uma complexa estrutura que deixa entrever a presença de múltiplas formas de estruturar a narrativa. Esse caráter híbrido torna as obras difíceis de serem classificadas.

Na opinião do escritor peruano Mario Vargas Llosa, *Santa Evita*, por exemplo, pode ser classificada como uma narrativa romanesca, ao mesmo tempo em que é “biografia, mural sociopolítico, reportagem, documento histórico, fantasia histórica; uma gargalhada surrealista, um rádio teatro terno e comovedor, com a ambição deicida que impulsiona os grandes projetos narrativos.” (MITIDIÉRI-PEREIRA, 2006, p. 45). A sugestão de Mattos é que, em vez de se defender uma ou outra interpretação da história ou advogar pela pertinência de um ou outro gênero, a crítica se atente a essa complexa estrutura narrativa, tecida com a presença fundamental de vários gêneros. Nesse sentido, podemos perguntar: de que forma Tomás Eloy Martínez utiliza os distintos gêneros na construção da narrativa? E de que maneira cada um dos gêneros contribui para a reelaboração da memória do período ditatorial? Neste trabalho, examinaremos as obras em seu conjunto, com sua pluralidade de formas narrativas.

Ademais, a compreensão das estratégias narrativas e da temática de algumas obras que consideramos chaves no exame da produção de Tomás Eloy nos ajudarão a perceber os elementos comuns que atravessam as obras. Se queremos entender o contexto de violência e disputas políticas que culminaram com o sequestro do cadáver de Eva Perón, devemos partir de *La pasión según Trelew*, obra que iniciou a contestação, em Tomás Eloy, da versão oficial de um acontecimento. *Réquiem por un país perdido* (2009) nos leva a uma análise da política argentina desde sua fundação. *La novela de Perón* narra a construção do peronismo e seus estandartes, as disputas

internas e a violência paramilitar instaurada no país. *La mano del amo* (1991) trata do patriarcalismo e do conceito de família como base da nação, da mulher confinada ao ambiente doméstico e familiar – temática que nos auxilia a perceber aspectos importantes na análise de *Santa Evita*.

2.2.1 Biografias

Podemos facilmente reconhecer nos relatos como *Santa Evita* e *La novela de Perón* aspectos constitutivos que nos remetem às biografias ou romances biográficos. O autor se coloca, nas duas obras, como um construtor de biografias. Em *La novela de Perón*, temos a dialética da construção de uma biografia e de uma contrabiografia, representadas pelas memórias do General Perón, em conjunto com seu secretário José López Rega, e das contramemórias, escritas pelo jornalista Zamora.

A primeira parte de *La novela de Perón* traz as memórias escritas por Perón e editadas por López Rega. O material surgiu de uma entrevista feita pelo próprio Tomás Eloy Martínez. Entre os dias 26 e 29 de março de 1966, o jornalista esteve ao lado de Juan Domingo Perón para realizar um dos registros mais íntimos do general. Os encontros produziram 32 horas de gravações que continham as memórias ditadas por Perón com algumas intervenções e correções feitas por seu secretário José López Rega, conhecido pelos argentinos como “o bruxo”. Essas memórias foram publicadas por periódicos de Buenos Aires e outros países latino-americanos, mas o resultado não agradou a Tomás Eloy.

Enquanto selecionava as informações, o jornalista percebeu que Perón e López Rega omitiram fatos importantes ou os modificaram para criar um relato mais favorável ao general. Acrescentou, então, algumas notas e enviou o material para que fosse aprovado por Perón. No entanto, ele queria as memórias tal como foram ditadas e, portanto, sem as observações de Martínez. Foram publicadas, então, como uma autobiografia de Perón.

No romance, Tomás Eloy nos deixa conhecer esta autobiografia do general, pois transcreve muitas partes das gravações e as utiliza como fonte principal. O autor faz questão de explicitar uma biografia construída para garantir o lugar de Perón na história. O texto omite fatos e modifica outros, nos mostra o general como ele queria ser conhecido.

O autor adverte que muitos historiadores usaram o material como fonte principal de suas pesquisas. Como o Jornalismo e a História não puderam corrigir a imagem equivocada difundida pelas memórias, Martínez (2009) decidiu travar um duelo de versões com Perón através da literatura, pois, de acordo com ele, apenas o que está escrito permanece e sempre será a versão mais forte e persistente da realidade. E um romance, na sua condição de obra escrita, também dispõe desse “poder incontestável” (MARTÍNEZ, 2009, p. 154).

Neste momento aparece, no romance, a figura do jornalista Zamora, espécie de alter ego de Tomás Eloy Martínez. No romance, Zamora foi incumbido, pelo editor da revista *Horizonte*, a escrever sobre quem era realmente o General. De acordo com o editor, a imagem oficial de Perón já havia sido esvaziada e a revista precisava encontrar outro Perón. A ordem do editor foi:

Cuente los primeros años del personaje, Zamora: nadie lo ha hecho en serio. Abundan las alabanzas, las mitologías, los rejuntes de documentos, pero la verdad no aparece en ninguna parte. ¿Quién era el General, Zamora? Descífrelo de una buena vez: rescate las palabras que él nunca se atrevió a decir, describa los impulsos que seguramente reprimió, lea entre líneas...La verdad es lo que se oculta, ¿no? [...] El Perón que conocen los argentinos parece que hubiera nacido en 1945, cuando tenía 45 años: ¿no es absurdo? Un hombre tiene tiempo de ser muchas cosas antes de los cincuenta”. (MARTÍNEZ, 2007, p.46).

O que o editor queria era um perfil inédito sobre o verdadeiro Perón para ser publicado no dia do retorno do ex-presidente à Argentina. O perfil é um gênero jornalístico com foco em trechos de uma história de vida e é, geralmente, curto. Para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, em *Técnica de reportagem – notas sobre a narrativa jornalística* (1986), o perfil focaliza sempre uma pessoa, celebridade ou tipo popular, e sua própria vida. Dessa maneira, encontramos uma nítida relação do perfil com a biografia, a diferença consistiria apenas no tamanho do texto, com o perfil sendo mais compacto do que a biografia.

Zamora parte, então, em busca de fontes que possam ajudá-lo a construir o relato. Procura os amigos de infância e da juventude, os primos, a irmã da primeira esposa e qualquer um que tivesse conhecido Perón antes de ser Perón. O que o jornalista encontra são os fatos jogados para baixo do tapete, informações adulteradas ou simplesmente omitidas para não sujar a imagem do General. Zamora escreve, dessa maneira, a biografia não autorizada do ex-presidente para combater a biografia oficial.

No entanto, em *Santa Evita*, a estratégia narrativa adotada por Tomás Eloy não é a mesma. Em vez de escrever a sua versão da biografia de Eva Perón e buscar combater as várias versões correntes do mito Eva Perón, o narrador personagem recorda e constrói o mito através de uma pluralidade de vozes. No texto, encontramos cartas de amor do casal Perón, representações literárias realizadas por autores como Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Néstor Perlongher, Copi e Rodolfo Walsh, assim como testemunhos de pessoas que conviveram com Evita. Ganham voz atores e diretores de cinema, o cabeleireiro Julio Alcaraz, o mordomo Renzi, a manicure, atrizes da companhia de teatro, personagens reais e fictícios que figuram como pessoas que passaram pela vida de Eva. O narrador personagem prefere falar “con las figuras marginales y no con los ministros ni aduladores de su corte porque no eran como Ella. [...] La narraban con frases demasiado bordadas. Lo que a mí me seducía, en cambio, eran sus márgenes, su oscuridad, lo que había en Evita de indecible” (MARTÍNEZ, 2007, p. 64).

Nesse sentido, María Griselda Zuffi (2007) salienta que o autor se serve da história oral, recupera vozes dos que viveram junto a Evita ou souberam, em algum momento, o paradeiro de seu cadáver. Coloca-se, dessa forma, como um mediador entre a cultura popular e a atividade literária escrita. A essas vozes marginalizadas acrescenta recortes de jornais, entrevistas, imagens, tudo o que possa servir para desestabilizar a centralização do Saber.

Estas estratégias adotadas pelo autor produzem um efeito de sentido que coincide com o pensamento de Walter Mignolo. O crítico latino-americano admite que o conhecimento pode ser produzido fora dos centros tradicionais, a partir de uma modalidade periférica de fala. De acordo com ele, o saber produzido a partir de histórias locais, não oficiais, é recebido com desconfiança, pois as modernidades coloniais construíram uma epistemologia eurocêntrica do conhecimento que subjuga as outras formas de saberes que emergem, agora, como novos lócus de enunciação. É o que o crítico chama de “gnose liminar” ou “pensamento liminar”, produzido “nas e a partir das margens”. Esse pensamento liminar é “um outro pensamento” que possibilita pensar sem o Outro, ou seja, sem o colonizador, o opressor, o ditador. Abre espaço a novas vozes, novos significados e a histórias antes silenciadas. É polifônico, traz à tona uma pluralidade de possibilidades que convivem juntas sem a necessidade de eliminar umas às outras.

Ao descentralizar o saber, Tomás Eloy empurra o seu projeto literário na direção das zonas silenciosas, dos enigmas e lacunas que a história oficial não consegue explicar. O personagem Emilio Kaufman aborda o problema: “¿Viste lo que hacen los biógrafos de Evita? Cada vez que tropiezan con un dato que les parece loco, no lo narran” (MARTÍNEZ, 1996, p. 245). Como estratégia para enfrentar o problema, o narrador personagem escuta numerosas versões e rumores, revisa as inscrições de Eva Perón no imaginário nacional e narra as diversas construções possíveis do passado. Após relatar as inúmeras versões, conclui que “nada se parece com nada, nada nunca é só uma história e sim uma rede que cada pessoa tece, sem entender o desenho” (*Idem*, p. 147).

Entretanto, apesar de utilizar a biografia na construção dos romances, Tomás Eloy também a transgride. Em *Las vidas del General* (2009), o autor reflete sobre os conflitos que distinguem um romancista de um biógrafo e conclui que a tarefa do biógrafo é marcada pela prudência. Para ele, mesmo a melhor das biografias exala um aroma de repressão, já que tanto o historiador como o biógrafo estão condenados a expor fatos, datas e dados, e muitas verdades que não podem ser documentalmente confirmadas acabam fora do relato. Para o outro lado, a liberdade é infinitamente maior. O romancista tem o poder de iluminar “los pensamientos más secretos de un personaje” (MARTÍNEZ, 2009, p. 156) e, quando se depara com alguma passagem obscura, pode simplesmente omiti-la ou mesmo recriá-la, coisa inadmissível em uma biografia.

Sendo assim, não podemos classificar as obras de Tomás Eloy como biografias. O autor utiliza elementos constitutivos das biografias para conferir maior verossimilhança ao relato, mas todas as passagens são ficcionalizadas. O autor omite fatos, cria cenários, personagens imaginários e falas que jamais existiram. Se beneficia da aura de verdade que recai sobre a história e a biografia para expor as “verdades novelescas que se infiltraban dentro de las verdades históricas” (Idem, p. 160). De acordo com o autor, um dos melhores exemplos que encontramos dessa transgressão biográfica em *Santa Evita* é a passagem que relata o primeiro encontro entre o General Perón e a atriz Eva Duarte. No romance, os dois personagens se encontram durante um festival em benefício das vítimas de um terremoto em San Juan. Eva está sentada perto da cadeira destinada a Perón. Os dois se cumprimentam e Eva diz: “Gracias por existir” (MARTÍNEZ, 1996, p. 192). O narrador personagem de *Santa Evita* passa então a explicar como descobriu essa frase:

He reconstruido cada línea de ese diálogo más de una vez en los Archivos Nacionales de Washington. Las he leído en los labios de los personajes. Con frecuencia, congelé las imágenes en busca de suspiros, de pausas

cortadas por la moviola, de sílabas disimuladas por un perfil que se escurre o por un ademán que no veo. Pero no hay nada más, aparte de esas palabras que ni siquiera se oyen (Idem, p. 192).

Apesar de ser uma parte totalmente fictícia da obra, já que ninguém nunca conseguiu escutar a frase proferida por Eva Duarte, e diante da confissão de livre criação que Tomás Eloy concedeu em entrevista ao jornalista Juan Pablo Neyret, publicada em *Novela significa licencia para mentir* (2002), muitos biógrafos e até cineastas reproduziram, em suas obras, a frase criada por Tomás Eloy como sendo verdadeira. Isto porque foram enganados pelas estratégias de verossimilhança adotadas pelo autor como o uso de elementos típicos da biografia e do testemunho.

2.2.2 Testemunho

Retomando a preferência do autor por reunir os discursos marginais, fato que lhe coloca na posição de mediador entre a cultura popular e a atividade literária escrita, chegamos a outro gênero: o testemunho. As mais importantes obras de Tomás Eloy nos apresentam uma série de testemunhos de pessoas que vivenciaram os fatos narrados assim como o testemunho do próprio autor.

Na Argentina, a década de 70 foi marcada pela violência e forte embate ideológico que terminaram com episódios como o massacre de Trelew, retomado por Tomás Eloy em *La pasión según Trelew*. Na madrugada do 22 de agosto de 1972, 16 guerrilheiros detidos na base aeronaval Almirante Zar foram fuzilados. Em um primeiro momento, os carcereiros afirmaram que os presos foram mortos após uma tentativa de fuga e confronto com o exército. Em um segundo comunicado, o Estado afirmou que o operativo foi cumprido com o apoio popular. Tomás Eloy Martínez, diretor do jornal *Panorama*, foi a Trelew para reconstruir a verdade e, ao chegar, se deparou com uma das rebeliões populares mais efusivas e secretas da história

argentina. “El pueblo no iba a tolerar que se difundiera esa falsías” (MARTÍNEZ, 2009, p. 21).

La pasión según Trelew reúne o testemunho e as versões de moradores e de militantes de Trelew e Rawson, e de Gustavo Peralta, dirigente da Juventude Peronista que seguia detido pelo regime militar. Tomás Eloy almeja, assim, a possibilidade de reconstruir a memória para contar a história verdadeira e contribuir com o dever de memória, seguindo com o compromisso da escrita testemunhal de Rodolfo Walsh. Em *La pasión según Trelew*, Martínez se apoia, como destaca Zuffi (2007), na noção de dois exércitos: o Exército argentino e o Exército do povo. De uma posição intermediária, o autor organiza os discursos das vítimas e testemunhantes, mas não mantém a distância recomendada ao jornalista que busca a verdade dos fatos. Martínez entremeia sua voz com os testemunhos e se coloca ao lado das vítimas. Dessa maneira, o autor abandona a posição neutra de mero observador e toma partido a favor do Exército do povo.

Essas tomadas de posição e a divulgação de visões unilaterais, mesmo que a partir de relatos dos que vivenciaram os fatos, fizeram com que Beatriz Sarlo (2007) desconfiasse do testemunho como um ícone da verdade e defendesse a equidade das fontes de informação. A autora ressalta que, na falta de provas que confirmassem os crimes da ditadura, o testemunho da vítima foi elevado à categoria de verdade inquestionável. O certo é que não podemos prescindir do relato em primeira pessoa, tampouco podemos deixar de problematizá-lo.

Segundo Sarlo (2007), o problema do testemunho reside em seu alto nível de subjetivação e uma história reescrita com base apenas nas declarações e na memória de uma pessoa e não pelo acúmulo de dados e provas está sempre condenada a uma visão individual. A enunciação em primeira pessoa implica, da mesma maneira que a ficção e o relato histórico, a eleição de um ponto de vista, ou seja, de um lugar de enunciação que muitas vezes não é objeto de crítica e nem de reflexão, pois está investido da autoridade de quem viveu o fato.

Sendo assim, a autora conclui que essas reconstruções feitas apenas com a memória são insuficientes e pobres. Um relato rico deve abarcar todas as fontes possíveis além do testemunho com as fontes escritas e todo o material disponível para a compreensão da história relatada. Técnica conhecida e utilizada por Tomás Eloy Martínez que, conhecendo as deficiências do testemunho, encontrou formas de conferir maior verossimilhança ao texto. O autor intercala em suas obras o testemunho com documentos históricos, biografias oficiais e não-oficiais, fotos, vídeos, cartas, livros e uma aparente investigação jornalística, entre outros. Dessa maneira, Tomás Eloy se apoia, entre outras coisas, na credibilidade concedida ao jornalismo e às fontes jornalísticas para conferir maior crédito aos testemunhos presentes na obra.

Aqui retomamos a mesma questão levantada com o estudo da biografia e da história e que pode ser resumida pela frase do sociólogo canadense Marshall McLuhan: “o meio é a mensagem”. Em *Os meios de comunicação como extensão do homem* (1996), McLuhan (1996, p. 23) defende que “é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas”. Ou seja, um meio caracterizado pela verdade dos fatos como a história e o jornalismo carrega, perante o senso comum, essa bandeira do “lugar da verdade” e pode, inclusive, contaminar qualquer ficção que esteja presente na mesma publicação. Conhecendo esta característica da história e do jornalismo, Tomás Eloy Martínez utiliza, ademais dos elementos biográficos, técnicas do jornalismo para amenizar a subjetividade do testemunho, tomando emprestada a fictícia “objetividade” do jornalismo.

Em passagens de *Santa Evita*, como a conversa do narrador personagem com o ex-cabeleireiro de Eva Perón, podemos perceber as estratégias jornalísticas antes de cada testemunho. No romance, o narrador personagem havia escrito sobre o cabeleireiro Julio Alcaraz e este lhe enviou, anos depois, uma carta para agradecer e confessar que “luego de haber vivido tantas historias, es una zoncera no querer contarlas. Yo no tengo hijos. Lo único que tengo para dejar son

mis recuerdos” (MARTÍNEZ, 1996, p. 81). O narrador vai até o salão apenas para não menosprezar o convite, pois não tem intenção de escrever mais nenhuma linha sobre o cabeleireiro. No entanto, Alcaraz serviu-lhe um café, começou a contar histórias e, em pouco tempo, o narrador já “estava tomando apuntes” (Idem, p. 81). Pouco mais adiante, oferece ao leitor 12 páginas de transcrição dos relatos de Alcaraz. O testemunho do ex-cabeleireiro de Eva Perón ganha, dessa maneira, ares de depoimento da fonte para o jornalista.

2.2.4 Romance-reportagem

Esta presença do jornalismo nas obras de Tomás Eloy Martínez nos remete ao romance-reportagem: gênero literário que já nasceu com a função de contestar. Rildo Cosson lembra que, para a maioria dos críticos, o “clima de jornal” da literatura da década de 70, época na qual o gênero ganhou força, foi impulsionado pela ditadura militar. “À literatura da época coube, então, o papel de resistir politicamente às arbitrariedades dessa censura nos jornais e nos outros meios de comunicação; denunciando e revelando as verdades omitidas no silêncio” (COSSON, 2001, p. 16).

O romance-reportagem nasce, assim, em uma época de repressão, na qual os jornalistas não tinham liberdade de abordar qualquer assunto nas páginas dos jornais e o simples tentar representava um grande risco. A literatura se transformou, desse modo, num importante veículo de denúncia e de diálogo, cumprindo sua função social de representação da cultura de um povo e parte constitutiva do mundo social.

Nascido dessa mistura entre jornalismo e literatura, o romance-reportagem traz como marca definidora a verdade factual e se apresenta como a verdade última dos fatos. No entanto, como relata Cosson (2001), a teia da faticidade do romance-reportagem apoia-se mais na mimesis e na verossimilhança do que na veracidade e no cruzamento dos fatos. Isso porque o romance-reportagem não se contenta em ser

factualmente verdadeiro, é fundamental também parecer verdadeiro (COSSON, 2001). Dessa maneira, Cosson (2001) comprova que a verdade nesse tipo de narrativa, apesar de amparada em fatos reais, é construída no discurso pelo princípio da verossimilhança. Ou seja, de veraz transforma-se, antes de tudo, em verossímil.

A busca pela verossimilhança compreende a utilização de técnicas discursivas e de organização da narrativa para compor o “efeito de real” descrito por Roland Barthes¹². Dentre as técnicas utilizadas nos relatos de Tomás Eloy, encontramos a recordação, a validação do discurso, a circulação de informações, a descrição, a reprodução de outros discursos, o registro da fala dos personagens, a localização espacial, a datação, a utilização de documentos e as referências históricas, entre outras. Todas facilmente encontradas em obras como *La novela de Perón e Santa Evita*.

Entretanto, independentemente de utilizar técnicas próprias do romance-reportagem em diversas passagens de *Santa Evita*, o narrador personagem do romance não pretende alcançar a verdade última dos fatos e muito menos escrever um relato definitivo, importante característica constitutiva dos romances-reportagem. Ao final do relato, o narrador confessa:

Acumulé ríos de fichas y relatos que podrían llenar todos los espacios inexplicados de lo que, después, iba a ser mi novela. Pero ahí los dejé, saliéndose de la historia, porque yo amo los espacios inexplicados. [...] Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a la otra del ciego mundo. No sé en que punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez. (MARTÍNEZ, 1996, p. 390-391).

12 BARTHES, Roland *et al.* **O efeito de real**. Literatura e realidade – o que é realismo? Lisboa: D. Quixote, 1984.

Apesar das semelhanças e contradições entre o romance-reportagem e as obras de Tomás Eloy, Mattos relembra que a presença dos elementos reais nos remete, além do *new journalism*, a outro gênero: o romance histórico. No entanto, a autora ressalta o cuidado que devemos ter ao vincular o romance-histórico à obra de Tomás Eloy Martínez, já que o gênero assumiu características próprias na América Latina e podemos encontrar algumas disparidades entre a escrita do autor e as premissas europeias e latino-americanas.

2.2.5 Romance-histórico

Para falar do romance-histórico, não podemos deixar de citar a definição de Lukács, segundo a qual “o romance histórico é uma forma narrativa que retrata, através de protagonistas identificados com o sujeito comum ou medíocre (um anti-herói), todo o quadro social de um determinado período histórico”. E é justamente a ambientação sociocultural presente no romance-histórico que diferencia a produção europeia da latino-americana. Em *La imaginación histórica y el romance nacional en hispanoamérica* (1996), Fernando Unzeta lembra que, apesar de o romance histórico europeu e o latino-americano terem como pano de fundo o nacionalismo romântico e a formação dos estados nacionais, a narrativa europeia se preocupava com a emancipação real enquanto a latino-americana buscava uma emancipação mental¹³.

Outra diferença se dá com relação aos personagens das obras. No típico romance-histórico de Lukács, os personagens são homens medianos, comuns, anti-heróis que nos permitem perceber o espectro sociocultural da época retratada. No caso latino-americano, os personagens dos romances-históricos são incomuns e possuem um destino diferenciado do resto da população, muitas vezes trágico.

13 In: MATTOS, Cristine F. Para uma reflexão teórica na leitura de obras de Tomás Eloy Martínez. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais14/Cse14.html Acesso em: 20 out. 2013.

Ainda com relação aos personagens predominantes no gênero, Mattos lembra que, em Lukács, o significado dos personagens se constrói através de oposições binárias provenientes dos grupos sociais antagônicos, espelho da ideologia marxista e da importância dada às contradições sociais. Já no caso latino-americano, as oposições não são inspiradas no social e sim nas idealizações de como se quer que seja o social.

Aliado a essas oposições binárias, o romance-histórico latino-americano também herdou as fortes polarizações do romance decimonônico produzido na região. Tais polarizações eram idealizadoras e constituíam a base das identidades culturais das nações hispano-americanas. Ademais, o discurso romanescos auxiliou uma construção imaginária do passado, o que pode ser observado, por exemplo, no *Facundo* de Sarmiento, onde podemos perceber como a literatura foi utilizada para construir um projeto político e social favorável à elite.

Com relação a este hábito polarizador, Mattos salienta que não existe nada melhor para exemplificá-lo do que “as dicotomias político-ideológicas antagônicas que definem as figuras e o significado de Perón e Evita”. E Tomás Eloy se posiciona, frente a esse hábito cultural, dentro de uma perspectiva fragmentadora e multiplicadora ao mesmo tempo. Em *Santa Evita*, encontramos cada uma das figurações detalhadas de Eva, e todas ao mesmo tempo. Tomás Eloy nos presenteia com uma multiplicidade de Evas e Peróns, assim como uma multiplicidade de gêneros narrativos que, longe de contradizerem-se, complementam-se. A análise de *Santa Evita* nos apresenta, dessa maneira, um panorama divertido e complexo de todo o contexto político e social da época.

Além desta diferenciação entre o romance histórico europeu e o latino-americano, realizada por Mattos, podemos acrescentar algumas considerações feitas por João Maria da Silva em sua dissertação *Metaficção historiográfica em Santa Evita*. Para refletir sobre o romance latino-americano, Silva recorre ao artigo *La nueva novela histórica latinoamericana* (1991), do uruguaio Fernando Aínsa, e ao estudo *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993) do mexicano Seymour Menton. Ele recorda que, para Aínsa, o novo

romance histórico produzido na América Latina propõe uma releitura do passado para contestar as versões consolidadas da história oficial. No entanto, sua característica mais importante é “buscar entre as ruínas de uma história desmantelada o indivíduo perdido detrás dos acontecimentos, descobrir e exaltar o ser humano em sua dimensão mais autêntica, ainda que pareça inventado, ainda que em definitivo o seja” (apud SILVA, 2006, p. 34).

Entretanto, Seymour Menton guarda a categoria de romance histórico para aqueles romances que se desenvolvem em um passado anterior e não experimentado pelo autor. Fato que afastaria *Santa Evita* da definição do teórico, visto que o autor é contemporâneo deste passado e vivencia a história relatada. Desta maneira, Silva destaca que *Santa Evita* se assemelha mais à definição de metaficção historiográfica que, segundo a canadense Linda Hutcheon, é caracterizada por aqueles “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de personagens históricos” (apud SILVA, 2006, p. 21). E esta autorreflexividade é uma das características mais visíveis do romance de Tomás Eloy Martínez e corresponde a um dos níveis narrativos da obra. Podemos destacar, em *Santa Evita*, a existência de três níveis narrativos, ou seja, três histórias que se sobrepõem durante o relato: a biografia de Eva Perón, o sequestro do corpo embalsamado e a escritura do próprio romance. A tessitura do romance ganha destaque em várias passagens da obra como no trecho:

Desde que intenté narrar a Evita advertí que, si me acercaba a Ella, me alejaba de mí. Sabía lo que deseaba contar y cuál iba a ser la estructura de mi narración. Pero apenas daba vuelta a la página, Evita se me perdía de vista, y yo me quedaba asiento el aire. O si la tenía conmigo, en mí, mis pensamientos se retiraban y me dejaban vacío. A veces no sabía si Ella estaba viva o muerta, si su belleza navegaba hacia delante o hacia atrás. (MARTÍNEZ, 1996, p. 63).

Silva (2006) conclui que, para entrelaçar a biografia da ex-primeira dama com o sequestro do cadáver e a elaboração do romance, Tomás Eloy Martínez utiliza uma pluralidade de gêneros como o discurso metaficcional historiográfico, o jornalismo e a biografia, entre outros. Todavia, o efeito desta pluralidade de gêneros para o significado da obra “consiste em mostrar que, mesmo com todos os recursos discursivos, nenhum discurso dará conta de apreender um personagem real em sua totalidade” (SILVA, 2006, p. 51). Impossibilidade esta que não invalida as tentativas de Tomás Eloy Martínez de construir um discurso alternativo, visto que este é totalmente válido do campo cultural.

As contribuições trazidas a este trabalho por Cristine Fickelschereer de Mattos e João Maria da Silva nos ajudam a perceber toda a pluralidade e complexidade não só de *Santa Evita* como de todo o conjunto da obra de Tomás Eloy Martínez. O caráter híbrido de seus textos, fronteiros entre o literário e o não-literário, questiona a função de cada um dos gêneros no relato. Ainda assim, gostaríamos de finalizar a análise das estratégias discursivas adotadas pelo autor argentino com a inserção e estudo de outro gênero narrativo: o conto policial.

2.2.6 Relato policial

O gênero policial começou a ganhar espaço na literatura argentina a partir das publicações: *La bolsa de huesos* (1896), de Eduardo Holmberg, *La huella del crimen* (1877), de Luis Varela e *El candado de oro* (1884), de Paul Groussac. No entanto, o autor que mais impulsionou e conferiu visibilidade ao gênero no país foi, sem dúvida, Jorge Luis Borges. Muitos dos contos de Borges se desenvolvem em um ambiente de mistério, busca, perseguição, vingança e de enigmas que estimulam o detetive-leitor a decifrá-los. Dentre os contos com características da narrativa policial, Clemens Franken destaca, em *Jorge Luis Borges y su detective-lector* (2003), *El acercamiento a Almotasim* (1936), *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *La muerte y la brújula* (1942)

e *Abenjacan el bojari, muerto en su laberinto* (1951), como exemplos de contos detetivescos com alto nível literário.

Em seu estudo, Franken analisa o conto *La muerte y la brújula*, considerado por muitos críticos o melhor conto policial latino-americano. De acordo com ele, o conto é um autêntico relato antidetetivesco, já que o detetive Lönnrot não consegue vencer o criminoso Red Scharlach. Lönnrot é um detetive que tenta encontrar a verdade e o assassino através da leitura de livros cabalísticos. Franken destaca que, no centro de sua busca, está o nome judeu de Deus, o Tetragrámaton, que é “a palavra perdida” segundo a doutrina cabalística. Dessa maneira, a caçada de Lönnrot pelo criminoso é também a busca pelo nome de Deus, pois Scharlach, sabendo que o detetive simpatizava com a fé judia, utiliza cada letra do Tetragrámaton para confundir Lönnrot. O assassino cometeu três crimes e, ao lado da primeira vítima, no dia 03 de dezembro, deixou um papel com a frase: “a primeira letra do Nome foi articulada”. Ao lado da segunda vítima, no dia 03 de janeiro, deixou “a segunda letra do Nome foi articulada” e, por fim, ao lado da terceira vítima, no dia 03 de fevereiro, deixou a frase: “a última letra do Nome foi articulada”.

Franken recorda, ainda, que o personagem Franz Treviranus, cristão de ascendência alemã que colabora com Lönnrot nas investigações, traz em seu sobrenome as palavras “três” e “vir”, o que remete à associação das três pessoas da Trindade cristã. No conto, Treviranus acredita que o criminoso cometeu apenas três assassinatos. Já Lönnrot, baseado na doutrina cabalística, acredita em quatro assassinatos, caindo, assim, na tática de Red Scharlach. O autor dos crimes leva o detetive a constatar que os três lugares onde ocorreram os assassinatos formam, juntos, um triângulo equilátero sobre o mapa de Buenos Aires. No entanto, Lönnrot sabe que o nome judeu de Deus não possui três e sim quatro letras. Com a ajuda de uma bússola e um compasso, o detetive transforma o triângulo em um losango, encontrando, facilmente, o local onde ocorrerá o quarto crime. Animado com a descoberta, Lönnrot segue para o local exatamente no dia 03 de março, sem imaginar que ele mesmo

será a quarta vítima. Ao chegar a uma velha mansão, o detetive é surpreendido e assassinado por Red Scharlach. Lönnrot foi, dessa maneira, vítima do criminoso e da lógica cabalística.

Para Franken (2003), Borges utiliza o conto para mostrar que todas as tentativas, sejam elas filosóficas, teológicas ou literárias, de decifrar a realidade e descobrir toda a verdade, são, ao final, inúteis. Pensamento compartilhado por Tomás Eloy Martínez em *Santa Evita*. Ao construir uma multiplicidade de Evitas, nosso autor reconhece “a impossibilidade de apreender a realidade na sua totalidade e de dar conta da vida e da morte de uma personagem real” (SILVA, 2006, p. 6). Sem embargo, este não é o único ponto de contato entre o conto de Borges e o romance aqui estudado. *Santa Evita* partilha, entre outras coisas, o uso do número 3 e o misticismo utilizado para realizar/encobrir um crime.

Em *La muerte y la brújula*, Red Scharlach comete três crimes em três diferentes pontos da cidade de Buenos Aires que, juntos, formam um triângulo equilátero. Lönnrot utiliza um compasso e uma bússola para transformar o triângulo em losango e encontrar o local onde acredita que ocorrerá um quarto assassinato. No romance de Tomás Eloy, a cena se repete. A diferença é que o número três e o mapa da cidade são utilizados não para descobrir e sim para ocultar um crime: o roubo do cadáver embalsamado de Eva Perón.

Em *Santa Evita*, o narrador personagem conversa com o personagem Aldo Cifuentes, último confidente do Coronel Moori Koenig, responsável por esconder o corpo de Evita. O narrador gravou sete cassetes, cada um com uma hora, contendo relatos suspeitos e imprecisos de Cifuentes. Em um desses relatos, o confidente narra o plano do coronel para esconder “la difunta”:

Sé que en algún momento de aquella madrugada tomó el mapa del Gran Buenos Aires y desplegó sobre él una hoja de calcar en la que había dibujado el tridente de Paracelso. Quizás usted lo haya visto. Tiene tres puntas

en forma de triángulos isósceles, unidas por una larga base sobre la que se apoya el mango, corto y cilíndrico. [...] Buenos Aires tiene la forma de un pentágono y el tridente consta de tres triángulos. Concertar esas figuras que invocan tantos símbolos es una operación delicadísima y, en manos inexpertas, muy peligrosa. (MARTÍNEZ, 1996, p. 150).

Neste momento, o narrador interrompe a narrativa de Cifuentes para comentar que sempre se surpreendeu com a afeição dos militares argentinos pelas ciências ocultas, mas, neste relato de Cifuentes, as influências ocultas são menos visíveis do que as literárias. O narrador chama, então, a atenção do confidente do coronel para o fato de que este plano se aprecia com o conto *La muerte y la brújula* de Borges. Cifuentes negou a semelhança porque, segundo ele, o conto de Borges narra um jogo mortal que se sucede apenas dentro do texto e o tramado pelo coronel deveria suceder fora da literatura, em uma cidade real e com um corpo real. Após a interrupção, o narrador devolve a palavra a Cifuentes, que dá continuidade ao relato:

(El coronel) Desplazó entonces el mango sobre el mapa hasta situarlo en la esquina de Buenos Aires donde él estaba, de pie, bajo una lámpara. Miró la hora [...] eran las seis menos seis minutos. La distracción de su mirada duró menos de un segundo. Esto bastó para que el tridente se contrajera y sus flechas se clavaram en tres sitios increíblemente precisos: la iglesia de Olivos, a orillas de una estación ferroviaria llamada Borges; el Recinto de Personalidades en el cementerio de la Chacarita; el mausoleo blanco de Ramón Francisco Flores en el cementerio de Flores. Ésa era la brújula del azar que había esper...

Fin de la ci(n)ta. (MARTÍNEZ, 1996, p. 152).

Com os locais escolhidos, o coronel retirou o tridente e marcou os três pontos em vermelho, explicou para os três oficiais encarregados da missão que existiam três cópias do corpo de Evita, para dificultar

que os inimigos a encontrassem, e encarregou cada militar de enterrar uma das cópias nos lugares assinalados no mapa. Nesta parte da narrativa, podemos perceber a fixação pelo número três, assim como no conto de Borges: são três cópias do corpo, enterradas em três pontos distintos da cidade. Além da repetição constante do número, temos também a influência das ciências ocultas, da bússola/tridente, ademais de referências diretas ao conto e a Borges.

Depois de destacar a importância de Jorge Luis Borges para o gênero policial na Argentina e a ligação de um de seus contos com *Santa Evita*, não podemos ignorar a contribuição de outro autor tanto ao gênero quanto ao romance. Na década de 1950, época de repressão e censura pós Revolução Libertadora, a narrativa policial ganhou um novo expoente: Rodolfo Walsh. O autor utilizou elementos da narrativa policial e do jornalismo para questionar e denunciar a política Argentina e, diferentemente das narrativas policiais que o antecederam, não parte de um crime fictício a ser descoberto e sim de um crime real. Em Walsh, encontramos um jornalista-detetive que investiga crimes políticos, o que pode ser exemplificado com *Operación masacre* (1957), onde busca o culpado pelo fuzilamento de cinco civis em um terreno descampado de José León Suárez, Província de Buenos Aires. Walsh investiga o caso e aponta o Estado como culpado.

Em *Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años sesenta/setenta* (2009), Martha Barboza assinala que Walsh, na tentativa de fazer justiça, investe nesse jornalista-detetive com características diferentes dos detetives “duros” das novelas negras. Para ele, a justiça não é feita a tiros, mas exposto as verdades publicamente. O jornalista-detetive também não é movido pelo dinheiro, ninguém o contrata e ninguém o paga para investigar os crimes. Ele é movido apenas pela busca da verdade pontual e sua finalidade é estritamente ética: denunciar o Estado criminoso. Dessa maneira, a narrativa policial desenvolvida neste período busca produzir uma imagem da sociedade Argentina da época e se converte em uma metáfora da violência política instaurada no país.

Além de dar um novo viés ao relato policial, Walsh volta a colocar em crise a ideia da especificidade dos discursos. Seus textos são híbridos, apresentando uma multiplicidade de tipos discursivos como testemunhos, histórias de vida, ensaios, investigação jornalística, entrevista, denúncia e relato policial. O que, para Barboza (2009), explica a razão das obras de Walsh serem, ao mesmo tempo, fundacionais e renovadoras tanto da literatura argentina como das formas de fazer jornalismo, pois ultrapassam as convenções de ambas práticas discursivas. Como podemos ver, não são poucas as semelhanças com a obra de Tomás Eloy Martínez.

Herdeiro da narrativa de Walsh, Martínez constrói *Santa Evita* com a mesma multiplicidade de modos discursivos: também coloca sua narrativa nas mãos de um jornalista-detetive que parte em busca de fontes, provas e de um corpo perdido. Evoca o personagem Rodolfo Walsh para instigar seu narrador personagem a seguir uma pista que o levará até a embaixada argentina em Bonn, cidade alemã na qual o personagem Walsh afirma estar escondido o corpo sequestrado de Eva. O narrador personagem, ou o jornalista-detetive de *Santa Evita* parte em busca de informações:

Viajé a Bonn esa misma noche. Encontré la embajada argentina desierta, con casi todo el personal de vacaciones. Quiso el azar que yo conociera desde hacía mucho al único funcionario que se había quedado de guardia. Gracias a él pude visitar el jardín. Al final de los canchales de tulipanes descubrí unos tableros apilados y los restos de una cúpula de vidrio. Mi amigo confirmó que eran las ruinas de la carbonera. [...] Antes de que cayera la tarde, recorrimos la casa que el Coronel había ocupado en Adenaueralle 47, frente a la embajada. (MARTÍNEZ, 1996, p. 307).

Como pudemos perceber, o narrador personagem de Tomás Eloy Martínez apresenta certa correspondência com os jornalistas-detetives de Rodolfo Walsh. Busca a verdade por conta própria, tenta encontrar e denunciar os culpados de um crime e, ao construir o relato,

quer produzir uma imagem da sociedade argentina da época e da violência política instaurada no país. Além de seguir uma estrutura narrativa que se assemelha à utilizada por Walsh, Martínez se serve, igualmente, de referência à obra de Borges, grande nome do gênero no país. Sendo assim, podemos claramente acrescentar o relato policial ao inventário dos gêneros empregados por Tomás Eloy Martínez e presentes em *Santa Evita*. Podemos, da mesma forma, identificar o autor não como representante de um ou outro gênero, mas sim de uma tradição literária argentina e hispano-americana, acostumada a extrapolar as convenções do gênero, inovar e mesclar discursos e o fazer político.

3. Essa mulher: as múltiplas representações de Eva Perón

3.1 A construção de Evita Perón e suas representações literárias

Em seu livro-testamento *Mi mensaje*, Eva Perón prometeu voltar e ser milhões. A promessa foi cumprida. Ela não ressuscitou como esperavam seus partidários, mas se multiplicou. Desde a morte, abundam as representações da ex-primeira dama argentina. Seja no cinema, teatro ou na literatura, encontramos sempre a oposição santa-prostituta quando nos referimos à personagem. Entre as duas posições surgiram várias outras, intermediárias, que procuram conciliar os enfoques antagônicos¹⁴.

Evita foi uma e foi muitas. Sujeito de vários nascimentos que lutou para construir a própria imagem como relembram Paola Cortés Rocca e Martín Kohan em *Imágenes de vida, relatos de muerte* (1998). Na primeira certidão de nascimento, nasceu em Los Toldos e se chamava Eva María Ibarguren, filha bastarda do estancieiro Juan Duarte que registrou todos os filhos que teve com a costureira Juana Ibarguren, menos a última. Em uma segunda certidão, apresentada quando se casou com o general Perón, nasceu em Junín com o nome de María Eva Duarte. A partir desse momento, como uma mulher casada e poderosa, Eva começa a construir uma imagem pública. Seleciona os atributos que deseja ter, mas outros também lhe são impostos. Ela propõe ser chamada de Evita, mas a classe operária e as mulheres do partido a chamam Señora Eva Perón ou simplesmente Señora. A oposição decide ignorar seu sobrenome de casada e denominá-la a atriz Eva Duarte (CORTÉS; KOHAN, 1998).

Para abordar a figura de Eva Perón, devemos então refletir sobre as articulações entre corpo e política. O corpo de Evita encarna valores e crenças vinculadas tanto à zona do feminino como aos modos de

14 Ver CORTÉS ROCCA, Paola; KOHAN, Martín. **Imágenes de vida, relatos de muerte**. Eva Perón: cuerpo y política. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

práxis política. Tratando-se da literatura, como afirma Pierre Bourdieu¹⁵, temos um campo de produção e negociação de bens simbólicos. Cada indivíduo ingressa no campo a partir de uma tomada de posição política e ideológica. Ou, nas palavras do narrador personagem de *Santa Evita*, “cada quién construye el mito del cuerpo como quiere, lee el cuerpo de Evita con las declinaciones de su mirada. Ella puede ser todo” (MARTÍNEZ, 1996, p. 203). A posição política define, dessa maneira, os locais de fala de cada uma das representações de Eva Perón. Seu corpo é, portanto, definido pela política, como observaremos ao longo deste capítulo.

Como nos mostra Beatriz Sarlo (2012), a oposição ao governo peronista odiou Eva porque ela ocupou o Estado com as más artes da atriz de passado duvidoso. Representam-na como corpo-sexual, lugar onde aparece a subjetividade individual. No romance de Tomás Eloy Martínez, podemos notar essa representação. Em *Santa Evita*, Eva chegou a Buenos Aires em 1935, aos 15 anos, acompanhada pelo cantor Magaldi. Atuava em teatros decadentes em troca de um café com leite. “Era entonces nada o menos que nada: un gorrión de lavadero, un caramelo mordido, tan delgadita que daba lástima” (MARTÍNEZ, 1996, p. 11-12). De acordo com um dos personagens da narrativa, o maquiador de seus últimos filmes, “a la legua se notaba que era una ordinaria, no había forma de enseñarle a sentarse con gracia ni a manejar los cubiertos ni a comer con la boca cerrada” (MARTÍNEZ, 1996, p. 12).

Evita foi acusada de ser amante de vários homens casados e de ter feito um aborto em 1943, “el peor de los crímenes” (MARTÍNEZ, 1996, p. 87). Naquela época, a virgindade era sagrada. Viver com um homem sem casar-se era sofrer as piores humilhações. E Evita sabia que dificilmente o alto comando do exército permitiria que o ministro de Guerra se casasse com uma mulher como ela. Quando

15 Ver BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. e BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

Perón foi preso em 1945, ela também esperou ser presa. No dia que Perón foi solto, Eva exibia lábios inchados e uma ferida no ombro. Ao sair em direção ao apartamento de seu irmão, Juan Duarte, foi reconhecida por um bando de estudantes que a atacaram com pedaços de pau enquanto gritavam: “¡Acaben con la yegua, maten a la Duarte!” (MARTÍNEZ, 1996, p. 87).

Além de atacar o passado de Eva, a oposição a Perón, segundo o romance, também não esquecia o presente.

A Evita se le decía “esa mujer”, pero en privado le reservaban epítetos más crueles. Era la Yegua o la Potranca, lo que en el lunfardo de la época significaba puta, copera, loca. [...] La llamaban Agripina, Sempronia, Nefertitis; tales comparaciones no afectaban a Evita, que no tenía la menor idea de quiénes se trataba. (MARTÍNEZ, 1996, p. 22; 91).

No outro extremo, temos a representação peronista de Eva. Beatriz Sarlo (2012) recorda que ela oferecia o próprio corpo como imagem do regime. As joias e peles que usava não eram apenas desforra da humilhada e sim parte de uma alegoria do poder. Quando Perón assumiu a presidência da República em 1946, Eva começou a deixar de lado a imagem de atriz e a reconstruir-se como mulher pública. Adotou o terninho de alfaiataria e o coque trançado como marcas de identidade. O cabelo negro deu lugar ao loiro platinado. O rosto de Evita se tornou o emblema de um grupo e da nação. Ela era o espetáculo. Por ela milhares de argentinos cruzavam o país. Queriam vê-la e ouvi-la. Em *Santa Evita*, essa santificação por parte dos peronistas é exemplificada com alguns dos títulos que recebeu:

Abanderada de los Humildes, Dama de la Esperanza, Collar de la Orden del Libertador General San Martín, Jefa Espiritual y vicepresidente Honorario de la Nación, Mártir del Trabajo, Patrona de la provincia de La Pampa, de la ciudad de La Plata y de los pueblos de Quilmes, San Rafael y Madre de Dios. (MARTÍNEZ, 1996, p. 20).

3.1.1 Referências literárias de Eva Perón

Além de nos mostrar o duelo político em torno à figura de Eva Perón e da oposição santa-prostituta, *Santa Evita* nos apresenta várias referências literárias que colaboram com uma ou outra posição. O romance cita obras de Rodolfo Walsh, Jorge Luis Borges, Néstor Perlongher e Copi. No entanto, a obra mais intimamente ligada à *Santa Evita* é, sem dúvida, o conto “Esa mujer” de Rodolfo Walsh.

O conto não se refere, diretamente, a nenhuma das representações de Eva Perón, não cita nenhum nome em todo o relato, mas reflete todo o contexto político da época. Nele, Evita é ausência. É aquela que não pode ser nomeada porque o comando militar que assumiu o controle do país não permite que seja lembrada ou invocada. Não permite que nenhum resquício de sua curta vida passe à eternidade como queriam seus partidários. Ela é apenas um corpo que deve ser devolvido ao ciclo de morte e putrefação do qual tentaram arrancá-lo. Mas não é qualquer corpo. É um corpo que desperta paixões e que todos querem encontrar.

Apesar de não fazer referência direta a uma posição política, o conto representa a busca peronista pelo cadáver roubado de Eva Perón. O narrador, um jornalista investigativo, tenta descobrir informações sobre o cadáver de uma mulher. Para isso, vai a um apartamento localizado no décimo andar de um edifício em Buenos Aires, com vista para o rio, conversar com um coronel de sobrenome alemão. O coronel participou do ocultamento do cadáver da mulher e é uma das únicas pessoas a conhecer seu paradeiro.

O apartamento do coronel tem um ar oligárquico, requintado, porém decadente. Está decorado com ostentosos móveis, ornado com marfim e bronze, com pratos de porcelana chinesa e alemã e quadros do pintor holandês Johan Jongkind e do uruguaio Pedro Figari. O narrador ri. Afirma que o Jongkind é falso e o Figari, duvidoso. A decadência do ambiente vai além. O narrador encontra um vaso de porcelana lascado, um abajur de cristal rachado, uma pastora de

porcelana Derby, de 200 anos, sem o braço. A civilidade do ambiente havia sido maculada pela barbárie.

O coronel conta que retirou o cadáver de onde estava e levou-o para outro lugar. De acordo com ele, a intenção era salvar o corpo que teria como destino ser jogado no fundo de um rio, atirado de um avião, incinerado e jogado no vaso sanitário, ou diluído em ácido. Mas aqueles que buscavam o cadáver o ameaçaram e, inclusive, colocaram uma bomba em seu apartamento, motivo da degradação dos objetos do ambiente. Os danos não foram apenas materiais. A filha de 12 anos precisou de um psiquiatra para esquecer o trauma. Mas o coronel de sobrenome alemão não acredita que mereça tratamento tão pouco cordial, pois esses miseráveis não sabem o que fez por eles.

Relata o primeiro encontro com o cadáver: “–Esa mujer – le oigo murmurar –. Estaba desnuda en el ataúd y parecía una virgen. La piel se le había vuelto transparente. Se veían las metástasis del cáncer, como esos dibujitos que uno hace en una ventanilla mojada.”. Conseguiu retirar o corpo das mãos do embalsamador, que, de acordo com ele, estava apaixonado pelo cadáver, e procurou ajuda para trocá-lo de ataúde. Encontrou alguns operários que estavam por perto. Um dos operários desmaiou ao ver o corpo e o coronel o despertou com bofetadas. “Maricón, ¿ésto es lo que hacés cuando tenés que enterrar a tu reina? Acordate de San Pedro, que se durmió cuando lo mataban a Cristo.”.

Nesta parte, podemos notar que, apesar de o conto se construir a partir de ausências (de nome, de lugar e, principalmente, ausência de um corpo), é facilmente reconhecido por aqueles que conhecem a história do roubo do cadáver de Eva Perón. O título e várias outras passagens que falam de “esa mujer” referem-se à forma como o governo militar que depôs Perón passou a nomear a ex-primeira dama. Além disso, a representação do corpo ausente, apesar de descrito por um coronel anti-peronista, corresponde a uma Evita idealizada, tal como concebida pelo imaginário social. Ela é a rainha e a santa

dos pobres. Morta e desnuda, chega a ser uma versão feminina de Cristo. E o coronel do conto reconhece sua importância para o povo:

Hice una ceremonia, los arengué. Yo respeto las ideas, les dije. Esa mujer hizo mucho por ustedes. Yo la voy a enterrar como Cristiana. Pero tienen que ayudarme. [...] La sacamos en el furgón, la tuve en Viamonte, después en 25 de Mayo, siempre cuidándola, protegiéndola, escondiéndola. Me la querían quitar, hacer algo con ella. La tapé con una lona, estaba en mi despacho, sobre un armario, muy alto. Cuando me preguntaban qué era, les decía que era el transmisor de Córdoba, la voz de la Libertad. (WALSH, 1965, p. 18).

3.1.2 Esa Mujer: a Evita Perón de Rodolfo Walsh

Santa Evita incorpora parte do conto de Walsh. Todas as situações narradas em “Esa mujer” estão presentes e ampliadas, inclusive o encontro do jornalista com o coronel. O narrador personagem de *Santa Evita* afirma que, de todos os personagens de seu livro, os únicos que não conheceu pessoalmente foram Evita e o coronel Moori Koenig. Viu Evita de longe durante uma festa em Tucumán. Do coronel, só encontrou um par de fotos e alguns rastros. Na busca por mais informações sobre o coronel, foi ao encontro de sua viúva.

Ela o recebeu em um apartamento com móveis decrepitos. O narrador personagem de *Santa Evita* iniciou a conversa com o personagem da esposa do coronel referindo-se ao conto:

[...] el coronel de ‘Esa mujer’, comenté, se parece al detective de ‘La muerte y la brújula’. Ambos descifran un enigma que los destruye. [...] Les explico todo esto, dije, porque el coronel de Walsh también espera un castigo que va a llegar fatalmente, aunque no se sabe de donde. Lo atormentan con maldiciones telefónicas. Voces anónimas le anuncian

que su hija enfermará de pólio, que a él van a castrarlo. Y todo eso por haberse apoderado de Evita. (MARTÍNEZ, 1996, p. 57).

A viúva de Moori Koenig escutou atentamente e corrigiu: “lo de Walsh no es un cuento. [...] Yo estuve oyéndolos mientras hablaban. Mi marido registró la conversación en un grabador Geloso y me dejó los carretes” (MARTÍNEZ, 1996, p. 57). Depois de conferir veracidade ao conto de Walsh, o narrador passa a usá-lo como fonte e segue as pistas deixadas pelo jornalista.

O personagem Tomás Eloy (narrador personagem do romance) recorda que durante os dez anos que se seguiram ao sequestro do corpo de Eva Perón, nenhuma palavra sobre o ocorrido foi publicada. O primeiro a escrever sobre o assunto foi Rodolfo Walsh, mas sem citar o nome de Evita. Ele afirma que a palavra não dita de Walsh era, naquele momento, a descrição perfeita do corpo desaparecido. Mas, quando o conto foi publicado, o assunto se espalhou rapidamente por todas as revistas e jornais do país. Eclodiram muitas versões da história, todas imprecisas.

“Un anónimo capitán de la marina declaraba: ‘Quemamos el cuerpo en la Escuela de Mecánica de la Armada y tiramos las cenizas al río de la Plata’. [...] ‘la llebaron a Chile’, suponía un diplomático” (MARTÍNEZ, 1996, p. 301). As tentativas de localizar o corpo incluíam alguns devaneios: “*Crítica* hablaba de un cementerio en una isla amurallada: ‘Féretros envueltos en terciopelo rojo se mecen en el agua, como góndolas’” (MARTÍNEZ, 1996, p. 301). Dessa maneira, *Santa Evita* nos mostra que, no final dos anos 1960, o mistério do corpo de Evita era uma ideia fixa na Argentina e todos os jovens peronistas sonhavam em encontrá-lo, pois, com isso, se cobririam de glória. “El Lino, Juan, La Negra, Paco e Clarisa, Emilio murieron bajo la metralla militar creyendo que Evita los esperaba al otro lado de la eternidad y que les contaría su misterio” (MARTÍNEZ, 1996, p. 302).

Nessa época, Tomás Eloy, o narrador personagem de *Santa Evita*, vivia em Paris e, em uma certa manhã de agosto, encontrou o personagem Rodolfo Walsh por coincidência. O narrador sentou-se, então, para tomar um café com Walsh e sua mulher Lilia. Em meio a uma conversa trivial, Tomás Eloy contou a Walsh que, há 10 anos, a embaixada argentina em Bonn, na Alemanha, sempre era fechada para reformas na primeira semana de agosto. As reformas consistiam em mudar, todos os anos, o jardim de lugar. Para o narrador personagem, isso era o relato de um esbanjamento desnecessário para um país pobre.

Walsh escutou atentamente e respondeu com ar de conspirador: “en ese jardín está Evita. Entonces, es ahí donde la tienen” (MARTÍNEZ, 1996, p. 303). O jornalista conta ao narrador que sempre supôs que o cadáver estava em Bonn, lugar onde o coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig foi agregado militar. Retomando o conto, Tomás Eloy indaga se o coronel de “Esa mujer” era real. Walsh consente e informa que faleceu no ano passado. O conto é, novamente, validado e utilizado como fonte no interior do discurso ficcional. Walsh explica, em *Santa Evita*, que “Esa mujer” não foi escrito como um conto e sim como a transcrição de um diálogo que teve com o coronel. “Todo lo que el cuento decía era verdadero, pero había sido publicado como ficción y los lectores queríamos creer también que era ficción” (MARTÍNEZ, 1996, p. 304).

Os personagens Lilia e Walsh contam tudo que sabem sobre Moori Koenig e o paradeiro do corpo de Evita. O coronel chegou a ser preso na Patagônia e separado de sua fiel companheira: a bebida. No entanto, de acordo com o casal, a falta da bebida não foi a pior parte de seu castigo. A parte mais dramática foi a ausência de Evita. “Para el coronel, la ausencia de Evita era como la ausencia de Dios” (MARTÍNEZ, 1996, p. 305). Neste trecho de *Santa Evita*, podemos perceber a retomada das ausências tão características de “Esa mujer” e a santificação de Evita, não por seus partidários, e sim por um membro do círculo anti-peronista.

O narrador se anima com a história e propõe ao personagem Walsh partirem em busca do corpo. Ele se nega. “Cuando escribí ‘Esa mujer’ me puse fuera de la historia. Ya escribí el cuento. Con eso he terminado” (MARTÍNEZ, 1996, p. 306). Walsh alertou Tomás Eloy de que o corpo estava muito modificado: “Aunque te parezca increíble, es más hermosa” (MARTÍNEZ, 1996, p. 306). Para provar, tirou da carteira uma foto do cadáver que ganhou do coronel e guardava como amuleto. “Tendría que estar como en esta foto: dormida, imperturbable” (MARTÍNEZ, 1996, p. 306). A passagem descrita compartilha a ideia de que a morte deixou Eva ainda mais bonita e que, morta, era uma santa. O narrador guardou a imagem na memória, juntou as pistas deixadas pelo amigo Walsh e seu conto e partiu, sozinho, em busca do cadáver perdido.

3.1.2 Copi, Perlongher e a representação anti-peronista

Diferentemente de Rodolfo Walsh, Copi e Néstor Perlongher não têm uma participação tão efetiva como personagens em *Santa Evita*, mas colaboram para ilustrar o outro lado: as representações anti-peronistas. Como vimos, Eva Perón era, para a oposição argentina, uma atriz de passado duvidoso, amante de vários homens, inclusive casados, “yegua”, “potranca” e afins. Conceito levado ao extremo nos contos de “Evita vive (en cada hotel organizado)”, de Perlongher, e na peça *Eva Perón* de Copi.

O narrador do romance conta, em *Santa Evita*, que viu a peça de Copi em Paris. O papel de Eva ficou a cargo de um travesti que representou um retrato imperfeito da derrota. Imperfeito pois, para nosso narrador, Copi não foi capaz de reproduzir a linguagem de Evita. Escreveu com os bons modos de um menino rico e não com a “brutalidade analfa com que Evita falava” (MARTÍNEZ, 1996, p. 199). A linguagem usada por Copi é carregada de onomatopeias e histerias. Mostra-nos o estilo desesperado e insolente que Evita elaborou. O narrador personagem transcreve um dos monólogos:

EVITA (al grupo de maricones que la rodean mientras abraza a una o otro, sexo indeciso): *Che, me han dejado caer sola hasta el fondo del c[áncer. Son unos turras. Me volví loca, estoy sola. Mírenme morir como vaca en el matadero. Ya no soy la que fui. Hasta mi muerte tuve que hacerla sola. Todo me lo permitieron. Iba a las villas miserias, repartía billetes y les dejaba todo a los grasitas: mis joyas, el auto, mis vestidos. Volví como una loca, toda desnuda en el taxi, sacando el culo por la ventanilla. Como si ya estuviera muerta, como si sólo fuera el recuerdo de una muerta.* (MARTÍNEZ, 1996, p. 199).

A peça de Copi causou revolta entre os peronistas, especialmente a parte final do trecho citado no romance. Colocar Eva Perón mostrando as nádegas pela janela do táxi fez com que um grupo de fanáticos peronistas ateassem fogo ao teatro *L'Epée de Bois* na semana da estreia. Vestuário, cenografia e camarins se transformaram em cinzas que se misturaram a panfletos deixados pelos incendiários com os dizeres: “Qué falta de respeto, qué atropello a la razón” (MARTÍNEZ, 1996, p. 200). Mas o narrador lembra que, na peça, “Ella” apenas oferece seu amor como pode ou como sabe: “entrega el cuerpo para que lo devoren. ‘Soy la Cristo del peronismo erótico’, le hizo decir Copi” (MARTÍNEZ, 1996, p. 200).

Quase 20 anos depois da estreia de *Eva Perón* de Copi, outra publicação voltou a causar revolta entre os partidários de Perón. A bandeira da falta de respeito, atentado ao pudor e profanação foi novamente levantada, desta vez contra os três contos de “Evita vive (em cada hotel organizado)” de Néstor Perlongher. Quanto à linguagem, os contos de Perlongher se aproximam muito mais do que o romance chama de verdadeira fala de Evita. Perlongher, diferente de Copi, tem “el mismo lenguaje de la todería, de la humillación y del abismo” (MARTÍNEZ, 1996, p. 201).

Segundo o narrador, Perlongher não se atreve a tocar a vida de Evita e, por isso, toca a morte: “manosea el cadáver, lo enjoya, lo maquila, le depila el bozo, le deshace el rodete” (MARTÍNEZ, 1996, p. 201). A

imagem trabalhada por Perlongher é anti-peronista. Como muitos textos, aproveita-se da origem humilde de Eva e a representa como uma prostituta drogada. O autor vai contra a monumentalização da imagem de Eva. Ele a profana, entendendo como profanação o ato de despi-la de toda mitificação e devolvê-la ao uso comum.

No texto de Perlongher, Evita volta em um contexto lúmpen. Ela é, nas palavras do narrador personagem do romance, a alma de um corpo ávido que ressuscita. Uma deusa livre e desenfreada que exala um fogo sexual. Porém, ao contemplá-la desde baixo, Perlongher a diviniza. O “Evita vive” do título nos remete ao bordão peronista “Evita vuelve”. “Evita vive” e “Evita vuelve” são expressões centradas na letra “v” que se tornou um dos símbolos do peronismo e do “Perón vuelve”. “Evita vuelve” funcionava como um ato político, uma maneira de resistir à supressão da memória, já que pronunciar os nomes de Perón e Evita não era permitido até 1958, prática que, para muitos, perdura até os dias de hoje.

Perlongher não só invoca o *slogan* peronista. De acordo com o narrador personagem, ele utiliza a escrita sacrílega para causar um efeito inverso: vestir Evita com uma escritura sagrada. Em seus contos ninguém a reconhece, ninguém quer acreditar que seja ela. O narrador personagem relaciona a passagem com a história de Jesus Cristo quando aparece à Maria Madalena pela primeira vez: “Al policía que quiere llevarla presa, Evita le ofrece pruebas, señales, tal como hace Jesús con Tomás el Mellizo. Evita chupa una verruga, el Cristo pide que le metan la mano: ‘Acerca tus dedos, mételos en mi costado’ (Juan, XX 27)” (MARTÍNEZ, 1996, p. 201).

Nos textos de Walsh, Copi e Perlongher, retomados pelo narrador do romance, podemos perceber a guerra entre as duas imagens de Eva Perón. No entanto, as contradições apresentadas em ambas representações nos levam a refletir sobre a construção dos discursos e, longe de anularem-se, complementam-se. Ao enaltecer um dos discursos, os textos retomam, imediatamente, o discurso contrário. Ela é a santa e a pecadora, a que desperta ódios e amores profundos.

Porém, o narrador personagem destaca que a imagem que a literatura está deixando de Evita é só a do seu corpo morto e de seu corpo sexual.

O narrador de *Santa Evita* recorda que a fascinação pelo corpo morto de Evita começou antes mesmo do câncer e de sua morte. O autor cita como exemplo uma novela escrita por Julio Cortázar em 1950. *El examen*, que nunca teve condições de ser publicada, conta a história de uma multidão que se dirige à Praça de Maio para adorar um osso. As pessoas esperam um milagre vindo de uma mulher muito boa, vestida de branco, com o cabelo muito loiro e despenteado. No final, os “cabecitas negras” que invadiram a cidade transformam-se em cogumelos e brumas envenenadas. O ar é tomado pelo terror. Mas não é um terror a Perón e sim a “Ella”, pois Evita, além de aproveitadora, prostituta e drogada para os anti-peronistas representava um mal ainda maior. Ela trazia de volta à Argentina os piores resíduos da barbárie. Como destaca o narrador: “Evita es el regreso a la horda, es el instinto antropófago de la especie, es la bestia iletrada que irrumpe, ciega, en la cristalería de la belleza” (MARTÍNEZ, 1996, p. 197).

3.2 Civilização e barbárie: a restauração do mito fundador

Para além de uma disputa política entre peronistas e antiperonistas, podemos dizer que a figura de Eva Perón encarna o mito fundador argentino. Segundo Édouard Glissant (2005), possuir um mito fundador valorizado é uma característica de sociedades atávicas, que possuem uma identidade de “raiz única”. O autor martinicano parte da distinção entre raiz única e rizoma, proposta por Deleuze e Guattari, para classificar as culturas como atávicas ou compósitas. A raiz única é aquela que mata à sua volta, enquanto rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes.

Glissant (2005) aplica a teoria ao princípio de identidade para categorizar uma cultura atávica como a que não aceita o outro e tenta se impor, busca uma legitimidade sobre uma terra. E associa o princípio de rizoma a culturas compósitas, ou seja, aquelas que se misturam com outras raízes, onde se pratica a “crioulização”. O mito fundador teria, dessa maneira, a função de legitimar a presença ou a supremacia de uma cultura atávica em determinado território.

No caso da sociedade argentina, encontramos o mito fundador na obra *Facundo: civilização e barbárie* de Domingo Faustino Sarmiento. O texto narra as disputas para a construção do Estado-nação e marca a oposição entre o bárbaro e o civilizado, ou seja, entre o gaúcho e o gringo. Sarmiento cria a imagem de duas argentinhas, rivais e incompatíveis. “A cidade é o centro da civilização argentina, espanhola, europeia; ali estão as oficinas de artes, as casas do comércio, as escolas e colégios, os juizados, enfim, tudo o que caracteriza os povos cultos”. Mas a cidade civilizada estava encravada num plano inculto. O vasto território argentino era dominado pela barbárie, habitado por uma civilização americana, quase indígena.

Leandro José Nunes (2011) recorda que, durante o período colonial, essas duas argentinhas se desenvolveram separadamente, sem estabelecer contato. Os homens da cidade conservaram os hábitos europeus enquanto os do campo desenvolveram hábitos próprios frente às adversidades impostas pela natureza. De acordo com Nunes (2011), a luta entre “civilização” e “barbárie”, na perspectiva de Sarmiento, era uma luta política e cultural com o objetivo de transformar homens indiferentes ou hostis em sujeitos políticos do Estado-nação. A criação da nação dependia, portanto, de uma ação civilizadora que deveria ser realizada por intelectuais/políticos através da educação.

Uma primeira-dama inculta e de passado duvidoso, que se confundia com as palavras e cometia graves erros ortográficos, era, para a elite culta e europeizada de Buenos Aires, o retorno dos piores resíduos da barbárie – estopim para a guerra contra a Evita Peronista – como podemos perceber no trecho de *Santa Evita*:

Los argentinos que se creían depositarios de la civilización veían en Evita una resurrección obscena de la **barbarie**. Los indios, los negros candomberos, los crotos, los malevos, los cafishios de Arlt, los gauchos cimarrones, las putas tísicas contrabandeadas de los barcos polacos, las milonguitas de provincias: ya todos habían sido exterminados o confinados a sus sótanos de tiniebla. Cuando los filósofos europeos llegaban de visita, descubrían un país tan etéreo y espiritual que lo creían evaporado. La súbita entrada en escena de Eva Duarte arruinaba el pastel de la Argentina culta. Esa mina barata, esa copera bastarda, esa mierdita - como se la llamaba en los remates de hacienda - era el último pedo de la barbarie. Mientras pasaba, había que taparse la nariz. (MARTÍNEZ, 1996, p. 70, grifos nossos).

Nosso narrador personagem conta que os descamisados de todas as partes do país invadiam Buenos Aires em busca de casas, empregos, dentaduras, vestidos de noiva e muito mais. Essa “horda de bárbaros” era o pesadelo da classe média, pois vinham “para quitarles casas, empleos y ahorros, tal como Julio Cortázar lo imaginó en su cuento *Casa tomada*”. Para Evita, a realidade era outra. “La afligían los oligarcas y vendepatria que pretendían aplastar con su bota al pueblo descamisado”. E pedia ao povo ajuda para tirar os traidores de suas tocas asquerosas.

Como exorcismo contra las estampidas de los pobres, en los salones de la clase alta se leían las sentencias civilizadas de *Una hoja en la tormenta*, de Lin Yutang, las lecciones sobre placer y moralidad de Georges Santayana y los epigramas de los personajes Aldous Huxley. Evita no leía, por supuesto. (MARTÍNEZ, 1996, p. 18).

A questão da civilização e barbárie levantada pelo narrador de *Santa Evita* pode ser ilustrada com o artigo *La seducción estética de la barbárie en el “Facundo”*, de María Rosa Lojo. A autora parte das ideias elaboradas pelo pensador argentino Rodolfo Kusch sobre a “sedução

da barbárie” e explora como essa sedução atua no registro estético-antropológico do Facundo. Contudo, sua análise pode, naturalmente, ser aplicada à Eva Perón e suas representações presentes em *Santa Evita*. Lojo destaca que, na dicotomia de Kusch, a barbárie corresponde ao não europeu, irracional, natural, mas que é, ao mesmo tempo, o autêntico, o real. E esta barbárie exerceria um feitiço secreto mesmo sobre seus piores inimigos e representaria, como face oculta de nossa verdade, um elemento redentor. Aplicando o pensamento ao nosso objeto de estudo, temos a figura de Eva Perón como a vida autêntica e, por isso, próxima a seu povo, a seus partidários. Ela é redenção.

Se tomamos como referência partes da narrativa de *Santa Evita*, percebemos que apesar da guerra entre a civilização e a barbárie, ou seja, entre a civilização anti-peronista e a barbárie peronista, Evita despertava paixões mesmo entre os ditos inimigos. Essa “mina barata”, “copera bastarda”, essa “mierdita”, “último pedo de la barbarie”, enfeitiçou a todos que estiveram com seu cadáver. A primeira “vítima” do corpo foi o doutor Pedro Ara, responsável por embalsamar Evita. O médico, após passar dois anos e meio embalsamando o corpo, se recusava a entregar o cadáver aos militares depois da Revolução Libertadora e o Coronel Moorí Koenig lê para ele um informe onde diz que “el galego está enamorado del cadáver. [...] Lo manosea, le acaricia las tetas” (MARTÍNEZ, 1996, p. 33). No entanto, o maior afetado pela sedução da barbárie foi o Coronel. Apesar de abominar Eva Perón, de proibir seu nome e de proferir uma série de impropérios ao cadáver, ao vê-lo pela primeira vez “el Coronel no pudo apartar los ojos de las fotos que retrataban a una criatura etérea y marfilina, con una belleza que hacía olvidar todas las otras felicidades del universo” (Idem, p. 25).

**4. O corpo da nação:
imortalização e destruição
do cadáver de Eva Perón**

Além de instigar o confronto entre os arautos da civilização e a barbárie das massas peronistas, Evita, ao “passar para a eternidade”, desencadeou uma das maiores disputas políticas que a Argentina vivenciou. Se, quando viva, respondia a inúmeras representações, morta assume simbolizações de naturezas variadas. O sofrimento pelo qual a ex-primeira dama passou antes de falecer causou uma mescla de satisfação, desprezo, súplicas e comoção. O corpo, que se desfazia sob os efeitos de um câncer devastador, foi o centro de um espetáculo punitivo para uns e a expressão do suplício, digno de um mártir, para outros. A violência simbólica perpetrada pela oposição ganhou força, assim como o processo de santificação por parte dos peronistas.

Após a morte, o corpo insepulto e o desejo de que perdurasse por toda a eternidade nos revelam a vontade peronista de perpetuar o fascínio e o domínio sobre as massas, fato este que despertou na oposição a ânsia de destruir, eliminar e devolver o corpo mumificado para o ciclo de morte e putrefação do qual foi retirado por seus partidários. A disputa pelo cadáver embalsamado de Eva Perón e a violência despertada no país nos levam à simbolização do corpo como uma metáfora do poder. A posse do cadáver de Evita garantiria uma oscilação do poder político. O grupo que tivesse o corpo em seu poder disporia, também, do domínio do país. Temos assim, além do corpo como metáfora do poder, a representação direta do mesmo como um troféu, um mero objeto de desejo político.

Em meio a este combate ideológico e à batalha pelo corpo insepulto, o cadáver de Eva Perón emerge, na narrativa de Tomás Eloy Martínez, como um dos personagens de *Santa Evita*. Nenhum dos personagens que entram em contato com o cadáver consegue ficar imune ou indiferente a ele. O corpo embalsamado parece vivo, alguns acreditam que até respira. Desperta paixões avassaladoras até mesmo entre seus algozes, mas, principalmente, desencadeia uma série de acontecimentos violentos. Todos os que convivem com o cadáver insepulto são, de alguma maneira, afetados pelo que chamam de maldição. É como se o corpo profanado e violentado de

diversas formas tentasse se defender e se rebelasse contra aqueles que o ocultaram. E, mesmo após passar por inúmeros desastres, o corpo permanece intacto e cada dia mais bonito, como uma metáfora da força do mito. O mito que resiste e consegue alcançar a eternidade ou, se tomamos a representação do cadáver de Eva Perón como o “corpo da nação”, podemos estender a metáfora ao país que, apesar de todos os contratempos, tenta resistir à violência política.

4.1 Um corpo que se desfaz: violência e santificação de Eva Perón

Santa Evita se inicia com o calvário de Eva Perón. A obra narra que, em 1950, aos 30 anos de idade, Eva sofreu um desmaio. Começou a ter hemorragias vaginais e anemia. Não sabia que tinha câncer de colo do útero, mesma doença que matou a primeira esposa de Perón e nunca soube que foi operada por um médico norte-americano. Em 1952, após passar três dias desmaiada, Evita teve a certeza de que ia morrer. Mas os médicos e enfermeiras tratavam de seguir ocultando a gravidade, como vemos na passagem:

Aunque los médicos no cesaban de repetirle que la anemia retrocedía y que en un mes o menos recobraría la salud, apenas le quedaban fuerzas para abrir los ojos. [...] ¿Ve lo bien que ha comido hoy?, repetían, mientras le retiraban los platos intactos. Se la nota un poco más rellenita, señora. La engañaban como a una criatura. (MARTÍNEZ, 1996, p. 13).

Um pouco mais adiante, durante a última parte da doença, a personagem Eva Perón teve que renunciar à candidatura como vice-presidente. Perón foi reeleito. E ela, claro, não deixou de comparecer à cerimônia de posse. *Santa Evita* recompõe esse episódio da história para ressaltar como os efeitos da doença foram minimizados para evitar qualquer possível fragmentação no governo peronista:

Le pusieron dos inyecciones, una para que no sufriera y otra para que mantuviera la lucidez. Le disolvieron las ojeras con bases claras y líneas de polvo. Y, como se empecinaba en acompañar al presidente de pie en la inclemencia de un auto descubierto, le fabricaron a las apuradas un corsé de yeso y alambres para mantenerla erguida. Lo peor fue el tormento de las lencerías y las enaguas, porque hasta el roce de la seda le quemaba la piel. Pero después de aquel mal trago, que llevó media hora, aguantó a pie firme las asperezas del vestido, el casquito bordado con que le adornaron la cabeza para disimular su flacura, los zapatos cerrados de tacos altos y el abrigo de visón en el que cabían dos Evitas. Aunque bajó las escaleras en una silla de ruedas que cargaron los soldados, alcanzó con sus propios pies las puertas del palacio y sonrió al salir como si estuviera en la flor de la salud. (MARTÍNEZ, 1996, p. 38).

A partir desses fragmentos da obra, percebemos a tentativa da personagem Eva Perón e seus partidários de conferir uma continuidade da presença e do estilo da primeira dama, dissimulando qualquer possibilidade de cisão frente à doença. Com base em Cortés e Kohan (1998), podemos dizer que a presença da personagem Evita na cerimônia de posse nega a possibilidade de pensar em um mínimo estado de saúde. O casaco de pele, o chapéu e demais elementos do vestuário confirmam o visual. Eva é a mesma de sempre. Mas, por outro lado, o fato de estar sob efeito de remédios e com um colete de gesso e arame desmascara a imagem do triunfo sobre a doença e a transforma em uma farsa, pois a doença avançava impiedosa. Entretanto, para Cortés e Kohan (1998), o avanço da doença favorece a desconstrução das antigas oposições. Eva já não é um corpo-sexual, corpo-social ou corpo dotado de uma voz política. O corpo se transforma agora em pura superfície na qual podemos ler apenas os indícios da doença. É um corpo doente e que se desfaz. A questão agora é o que fazer com esse corpo, como atribuir-lhe um sentido.

O discurso peronista tenta organizar a figura do sacrifício. “O corpo de Evita não é uma máquina que exhibe suas disfunções, e sim um altar sacrificial” (CORTÉS; KOHAN, 1998, p. 54). É um corpo que não sofre pelo câncer, e sim porque é sensível frente às injustiças sociais. Vemos em *Santa Evita* que Perón, ao visitar a esposa, conta como é extenuante assumir o trabalho de responder as cartas e atender aos pedidos dos descamisados: “Tenés que levantarte rápido antes que yo también me enferme” (MARTÍNEZ, 2003, p. 14). Ao falecer, Evita foi velada durante doze dias na Secretaria de Trabalho, “donde se había desangrado atendiendo a las súplicas de las multitudes” (*Idem*, p. 20). No romance constrói-se, portanto, a imagem de uma “alma bela” que oferece o corpo como metáfora da “dor social”, que aceita o próprio suplício, ou seja, a figura do mártir.

Quanto à questão do corpo supliciado, dado como espetáculo, Michel Foucault lembra, em *Vigiar e punir* (2009), que a justiça abandonou as torturas físicas e passou a investir na correção ou recuperação dos criminosos. O corpo supliciado, esquartejado, exposto vivo ou morto desapareceu. Pouco a pouco a punição deixou de ser uma cena, pois a execução pública passou a ser vista como uma “fornalha” na qual se acendia a violência. Isto porque, muitas vezes, o efeito causado pelo suplício dos criminosos era oposto ao imaginado. Foucault mostra que quando o criminoso suportava a pena com resignação e demonstrava humildade ou quando o carrasco exagerava no sofrimento causado, era possível que a população se solidarizasse com o sentenciado. Nesses casos, a população se revoltava e tentava salvar o condenado.

Dito isso, podemos analisar os momentos finais da personagem Eva Perón, narrados em *Santa Evita*, não como essa supressão do suplício recordada por Foucault e sim como seu oposto primitivo: a expressão total do suplício e do espetáculo punitivo. Eva agonizava. “Adelgazó más de veinte kilos y se le grabó en la cara una expresión de tristeza que nadie le había conocido, ni aun en los tiempos de hambre y humillación” (MARTÍNEZ, 1996, p. 70). Indiferentes ao sofrimento de Evita e da população mais carente, dos “grasitas”

amparados pela primeira-dama, os antiperonistas, ou nas palavras de Tomás Eloy, “los adalides de la civilización”, receberam a notícia do avanço da doença com alívio e se deleitaram com o espetáculo punitivo que ajudaria a limpar a Argentina de toda a barbárie.

Santa Evita traz a poetiza Silvina Ocampo comemorando, nas páginas da revista *Sur*, o fim do pesadelo: “Que no renazca el sol, que no brille la luna/ si tiranos como ésos siembran nueva infortuna,/ engañando a la patria. Es tiempo ya que muera/ esa raza maldita, esa estirpe rastrera” (*Idem*, p.70). Quando o quadro clínico de Evita se tornou crítico, os políticos da oposição abriram garrafas de champanhe. E alguém escreveu no muro da estação Retiro, perto da residência oficial onde agonizava Evita, a frase: “¡Viva el cáncer!” (*Idem*, p. 71). O que podemos perceber, na narrativa de *Santa Evita*, é que o deleite do espetáculo punitivo de Eva Perón, semelhante a uma execução pública realizada pelo carrasco câncer, incitou na oposição um agravamento da violência simbólica já praticada contra Eva Perón.

Nessa perspectiva, ao analisar a violência, o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2014) afirma que a violência subjetiva é apenas a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência: a sistêmica e a simbólica. Para ele, a violência subjetiva é aquela que se manifesta de forma individual, com a participação de um agressor e uma vítima como nos roubos e assassinatos. É a mais visível e espetacular das violências porque ganha destaque na mídia. No entanto, Žižek evidencia que se estimamos os efeitos ocasionados por esse tipo de violência, vemos que ela não é a mais devastadora das três. Assim, o filósofo se concentra na exposição dos dois tipos complementares. De acordo com Žižek, a violência simbólica é encarnada na linguagem, ou seja, é toda manifestação discursiva que agride o outro por sua condição, como o ódio racial, de classe, sexual e todas as formas possíveis de discriminação. Todavia, essa violência não é evidenciada apenas nos casos largamente estudados de provocação e de relações de dominação social: “há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido” (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

Diferentemente da violência simbólica, a sistêmica não é exercida por pessoas e sim por ideologias políticas, pelo capitalismo e suas práticas de livre mercado e pela biopolítica contemporânea. Žižek conclui, assim, que a violência objetiva não opera como um agente desestabilizador da sociedade que gera desordem como a violência subjetiva. Ela atua como um mecanismo de perpetuação da ordem social já estabelecida, ou “normal”. Logo, a violência subjetiva, a que aparece nos noticiários, seria uma consequência da violência objetiva e não sua causa. A violência objetiva pode funcionar, então, como a “fornalha” que acende a violência evidente.

No discurso dos opositores do peronismo, as ofensas a Eva Perón sempre estiveram presentes, como apresentamos no capítulo 3. Consideramos essas manifestações discursivas como violência simbólica, pois partem de um ódio de classe e discriminação sexual. Ao chamarem a ex-primeira dama de “yegua”, “potranca” ou “esa mujer” aludem ao fato de que Evita, considerada pela elite uma atriz de passado duvidoso, ocupou o cenário político de um país no qual uma mulher “de respeito” deveria cuidar da casa, da família, aprender francês e tocar piano. Isto aliado ao fato de que “esa mierdita”, “último pedo de la barbarie” representava a classe mais baixa da população, a classe sem estudo ou educação, que ameaçava acabar com o projeto de europeização da sociedade argentina, tão sonhado pela elite. Uma primeira dama que se comportava como uma mulher “do povo” e ajudava a todos os “grasitas”, uma espécie de Robin Hood argentina deveria ser combatida e eliminada do poder. Mas Evita ganhava espaço a cada dia e em breve seria a primeira mulher candidata à vice-presidência no país. No entanto, para salvar a civilização argentina, o único algoz capaz de frear sua ascensão foi o câncer. Com o avanço impiedoso da doença, a oposição chegou ao ápice da violência simbólica e falta de humanidade: escrever ¡viva el cáncer! na frente de um corpo que agonizava. A punição foi exagerada.

A força da violência simbólica produzida pela oposição e a expressão do suplício de Eva Perón beneficiou o revés citado por Foucault. A cena

produzida pelo corpo supliciado, que se despedaçava em praça pública e era, ainda assim, apedrejado pelas ofensas dos opositores, causou, na narrativa de *Santa Evita*, um aumento da comoção popular. A massa se solidarizou ainda mais com a sentenciada e se revoltou contra o carrasco e aqueles que o aplaudiam de pé. O narrador personagem do romance recorda que as igrejas do país se encheram de gente que oferecia sua vida para salvar Eva Perón ou suplicava para que a recebessem, no céu, com honras de rainha. E nos povos de Tucumán muitos acreditavam que ela era uma emissária de Deus. “He oído que también en la pampa y en las aldeas de la costa patagónica los campesinos solían ver su cara dibujada en los cielos. Temían que muriera, porque con su último suspiro podía acabarse el mundo” (MARTÍNEZ, 1996, p. 67). O povo também se apropria, dessa maneira, do corpo que se desfaz e constrói a imagem de uma “Santa Evita”, uma mártir que sofria pelo povo e pela desigualdade do país.

Durante o “Cabildo abierto”, evento no qual a personagem Eva Perón deveria renunciar à candidatura como vice-presidente da nação, uma outra personagem de *Santa Evita*, prima do cabeleireiro da ex-primeira dama, conta que viu uma auréola ao redor da cabeça de Evita. “Al final, cuando se despidió, también la vimos elevarse del palco un metro, metro y medio, quién sabe cuánto, se fue elevando en el aire y la aureola se le notó clarísima, había que ser ciega para no darse cuenta” (MARTÍNEZ, 1996, p. 118).

O romance relata que o povo não esperou nem o fim do martírio para tentar canonizá-la. Dois meses antes de sua morte “el Vaticano recibió casi cuarenta mil cartas de laicos atribuyendo a Evita varios milagros y exigiendo que el Papa la canonizara” (*Idem*, p. 66). O Vaticano respondia a todos que qualquer católico sabe que, para ser santo, necessita estar, primeiramente, morto. Quando o câncer venceu, por fim, a batalha contra Eva Perón, os sinos das igrejas badalaram em homenagem à defunta. Os alto-falantes colocados nos postes de luz deram a notícia: “Anoche, a las veinte y veinticinco la señora Eva Perón entró en la inmortalidad. Que Dios tenga piedad de su alma y del pueblo argentino” (MARTÍNEZ, 1996, p. 74).

4.2 Imortalização: o corpo embalsamado

Morta, Evita é mito. Roland Barthes, em seu estudo sobre *Mitologias*, caracteriza o mito como uma fala, mas não uma fala qualquer. É um sistema de comunicação, ou seja, é uma mensagem que “pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritos ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica” (BARTHES, 1989, p. 132). Mas essa fala transmite uma ideia que não é definida pelo objeto da mensagem e sim pela maneira como é proferido. A fala mítica é, então, uma matéria já trabalhada. Sendo assim, o processo de mitificação de Evita estava em curso antes mesmo de sua morte. Auxiliado pelos jornais e pelas aparições públicas, a imagem de Evita já passava por um processo de mitificação. Os discursos políticos, as fotografias como primeira dama, a publicidade peronista, o trabalho assistencial e a história de vida de Eva Perón e sua ascensão política auxiliavam a construção da imagem de um mito vivo. Com a morte de Evita, novos elementos foram agregados a este processo, concluindo a elaboração do mito *post-mortem*.

Entretanto, Eva Perón não é um mito comum, e sim, sobretudo, um mito político. Sendo assim, encontramos, no processo de mitificação de Eva Perón, alguns elementos característicos do mito político. Em *O líder e a massa no populismo latino americano* (2006), Francisca Parga nos explica os estágios da mitificação dos líderes populistas latino-americanos. De acordo com ela, o primeiro estágio é a identificação do povo com a liderança. Eva Perón foi pobre, filha ilegítima, emigrou em busca de uma vida melhor e passou muitas dificuldades em Buenos Aires. É, portanto, fruto do mesmo meio social, uma mulher do povo. O segundo estágio é incluir as massas como protagonistas da ação política. Eva sempre afirmou que a força do regime era o povo. Em seu livro *Mi Mensaje* (1997, p. 6), convoca à luta: “fanáticos quiero que sean los trabajadores y los descamisados. [...] Frente a frente, ellos y nosotros, ellos con todas las fuerzas del mundo y nosotros

con nuestro fanatismo, siempre venceremos nosotros”. O último passo é personificar em si a figura do Estado. Ela era o estandarte do peronismo, era a “mãe dos pobres”, Perón e Evita eram a pátria justa e do povo, a pátria peronista. Quando falece, em 1952, Evita se consolida como mito. A dor, o sofrimento e as imagens de sacrifício pelo povo contribuem para sua sacralização.

Se observamos o processo de mitificação pelo qual passaram outros líderes populistas latino-americanos, encontramos muitas semelhanças. No Brasil, um dos mitos políticos é Getúlio Vargas. A partir da obra *Getúlio Vargas: a construção de um mito: 1928-1930* (1997), de Luciano Abreu, podemos perceber que a configuração do mito Vargas se deu, primeiramente, pela forma de ascensão política e pelo contexto histórico da década de 1920. Entretanto, o ápice da construção do mito político de Getúlio Vargas coincide com o período do Estado Novo no qual existe a total identificação do líder com a massa. Vargas é o “pai dos pobres”, ser onipresente na vida de todos os brasileiros graças às incipientes ondas de rádio, como aponta Ângela de Castro Gomes em *Vargas e a crise dos anos 50* (1994). Como podemos ver, a mitificação de Vargas também começou em vida e foi consolidada com a morte trágica, por suicídio. Dessa maneira, o próprio Vargas, ao dar-se um tiro no coração, realiza uma tentativa de imortalizar sua memória ou, nas palavras do ex-presidente: “Eu vos dei a minha vida. Agora vos ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História” (VARGAS, 1954). Ao lermos a passagem da carta-testamento de Vargas observamos que, assim como no caso de Eva Perón, foi fabricada a imagem do sacrifício, do presidente que oferece tudo ao povo, até mesmo sua morte, e o prelúdio de uma memória que venceria a morte e entraria para a História.

No entanto, no caso de Eva Perón, a simples mitificação e a conservação da memória não bastava para o peronismo. Beatriz Sarlo (2005, p. 78-79) lembra, em *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, montoneros*, que o peronismo soube utilizar as modernas formas de propaganda política e o peso da iconografia:

A rádio e a praça foram o meio e o espaço a que o peronismo deu um uso inusitado pela intensidade e pelo ineditismo. As publicações ilustradas do regime levaram adiante uma política altamente visual, em que dezenas de fotografias diárias (em *El Mundo* são literalmente dezenas) confirmavam a presença das vozes radiofônicas e aproximavam os corpos dos líderes. O aspecto altamente visual da cultura peronista encontrou no corpo de Eva um suporte que já tinha se preparado para ser visto .

Como Sarlo (2005) nos mostra, o corpo de Eva foi usado, desde sempre, como um meio de divulgação dos ideais peronistas, uma espécie emblema, de estandarte do regime. Isto posto, vemos que a conservação da memória de Evita não bastava, pois, para continuar servindo aos propósitos políticos peronistas, ela deveria ser totalmente imortal, de corpo e alma. De acordo com o mito cristão, a imortalidade pertence à alma. No caso de Evita, a imortalização não está dissociada do corpo, pois ele também “precisa ser imortalizado” (CORTÉS; KOHAN, 1998, p. 62). Evita deve ter o corpo preservado para viver, eternamente, junto aos descamisados em um túmulo-monumento, o que nos revela o desejo de perpetuar o fascínio exercido por ela sobre as massas peronistas. Deste modo, seu corpo foi, após a morte, entregue ao doutor Pedro Ara. O embalsamador espanhol deveria apagar todas as marcas da morte e do câncer que a provocou. Mas foi além, quis criar uma obra de arte.

Transferindo o discurso sociológico para a narrativa ficcional, vemos que *Santa Evita* exemplifica os apontamentos realizados por Sarlo e Cortés-Kohan. No romance, o narrador autor conta que o doutor Ara começou a agir assim que Eva morreu, para que a morte não se apoderasse do corpo. Abriu a artéria femoral e, sem esperar que o sangue drenasse por completo, injetou formaldeído e cobriu todas as vísceras com parafina. Ao terminar, escreveu em seu caderno: “*Finis coronat opus*. El cadáver de Eva Perón es ya absoluta y definitivamente incorruptible” (MARTÍNEZ, 1996, p. 31). Evita parecia dormida e se dormia, em algum momento, podia acordar. O fato ajudou a difundir o

discurso de que “Evita vuelve”, “Evita vive”. O corpo morto e preservado como se estivesse vivo tinha um poder simbólico igual ou maior que em vida. O cadáver de Evita é “um corpo alegórico: o do poder peronista” (SARLO, 2005, p. 82).

4.3 Um corpo como troféu: o cadáver como metáfora do poder

Quien tenga a la mujer, tiene al país en un puño.

Tomás Eloy Martínez

Em 1955, o General Perón foi deposto por um golpe militar e partiu para o exílio, deixando o cadáver de Eva aos cuidados do embalsamador Pedro Ara. A Revolução Libertadora assumiu o comando do país e impôs práticas de exclusão para acabar com as produções simbólicas do peronismo. Falar os nomes de Perón e Evita se converteu em crime sujeito à detenção. Perón foi expulso do país, mas deixou algo muito perigoso: o cadáver de Evita.

Em *Santa Evita*, o presidente provisório da nação, General Pedro Eugenio Aramburu, convoca o general Carlos Eugenio de Moori Koenig e informa que espera, para qualquer momento, um motim nas fábricas.

Sabemos que los cabecillas quieren entrar en la CGT y llevarse a la mujer. Quieren pasearla por las ciudades. La van a poner en la proa de un barco lleno de flores y bajar con ella por el río Paraná para sublevar a los pueblos de las orillas. [...] Muerta - dijo -, esa mujer es todavía más peligrosa que cuando estaba viva. El tirano lo sabía y por eso la dejó aquí, para que nos enferme a todos. (MARTÍNEZ, 1996, p. 24-25).

Como nos mostram as palavras do General Aramburu, personagem do romance, Eva Perón era mais perigosa morta do que quando vivia e podia instigar, a qualquer momento, uma grande revolta popular. Beatriz Sarlo (2005) nos ajuda a compreender o motivo. Ela destaca que o amor é a menos passional de todas as paixões, porque a ambição, o ódio e a vingança são as verdadeiras paixões. O cadáver de Eva Perón está, desta maneira, carregado de intensidade passional, especialmente de ódio e vingança. E, de acordo com Sarlo, a revolução que se alimenta dessas paixões, dessas configurações míticas tem um potencial infinitamente mais forte do que o das ideias políticas que reivindicam uma racionalidade intelectual. Porque mais do que uma teoria, “a paixão produz o que seus argumentos só podem explicar: identificação das massas” (SARLO, 2015, p. 179).

Por temor a uma represália da barbárie mobilizada pela aparição do cadáver, a Revolução Libertadora decide se apropriar do corpo de Eva Perón para poder, assim, ocultá-lo do povo. O Doutor Pedro Ara havia criado um grande problema ao deter a morte. O cadáver era, agora, incorruptível. Em *Santa Evita*, a missão do General Moori Koenig é desaparecer com o corpo, matar o cadáver de Evita. Isto é, precisava devolvê-lo ao ciclo de morte e putrefação do qual foi salvo pelo embalsamador. A imortalização de Eva Perón deixa, então, de ser um projeto político peronista e se converte em um combate político: o peronismo apagou os sinais da morte, eternizando o cadáver; o anti-peronismo buscará desarticular esse mecanismo e reinserir o corpo na esfera da morte. Inicia-se aí a história de crime-mistério que está no centro da violência argentina. Sarlo (2005) recorda que a Revolução Libertadora abriu, com o roubo e profanação do cadáver de Eva Perón, uma ferida impossível de ser fechada, mesmo com uma improvável devolução. Com o roubo do cadáver de Eva, atingiu-se um limite, com consequências ilimitadas.

O limite cruzado não admite a simples equivalência porque não se trata apenas de uma subtração sacrílega, mas também de uma humilhação que beira o irreparável. Se o

cadáver de Eva Perón fosse devolvido (coisa que em 1970 parecia impossível), mesmo assim o crime subsistiria enquanto não fosse vingado, e, mesmo que o fosse, a lembrança do crime permaneceria como algo a respeito do qual não existe medida de reparação completa. (SARLO, 2005, p. 196).

A partir deste momento, a vingança e a guerra pela posse do corpo de Eva Perón ganham lugar na Argentina. O cadáver insepulto converte-se em um corpo-troféu, muitas vezes relacionado ao destino do próprio país, como vemos nas palavras do General Moori Koenig dirigidas ao embalsamador de *Santa Evita*:

Usted sabe muy bien lo que está en juego - dijo el Coronel y se levantó a su vez. No es el cadáver de esa mujer sino el destino de la Argentina. O las dos cosas, que a tanta gente le parece una. Vaya a saber cómo el cuerpo muerto e inútil de Eva Duarte se ha ido confundiendo con el país. No para las personas como usted o como yo. Para los miserables, para los ignorantes, para los que están fuera de la historia. Ellos se dejarían matar por el cadáver. Si se hubiera podrido, vaya y pase. Pero al embalsamarlo, usted movió la historia de lugar. Dejó la historia dentro. Quien tenga a la mujer, tiene al país en un puño, ¿se da cuenta? El gobierno no puede permitir que un cuerpo así ande a la deriva. (MARTÍNEZ, 1996, p. 34).

A questão que vemos aqui é o corpo como uma metáfora do poder e como uma metonímia do próprio país. Sendo assim, o grupo que detivesse o corpo teria o poder político e a Argentina nas mãos. Parafraseando Michel Foucault (2009), podemos dizer que o corpo (de Eva) é o objeto e o alvo do poder. Encontramos na representação do corpo-troféu de Eva Perón uma analogia com a concepção de corpo-máquina de Foucault. Segundo o autor, em *História da sexualidade* (1984), o corpo é a instância privilegiada de atuação dos micropoderes disciplinares que investem e atuam sobre o corpo. Esses poderes disciplinares são “métodos que permitem o controle minucioso das

operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhe impõem uma relação de utilidade-docilidade” (FOUCAULT, 1984, p. 126). O corpo físico dos sujeitos foi, desta maneira, o primeiro alvo do poder disciplinar que tinha como objetivo principal adestrá-lo para torná-lo útil. É justamente o que deveria acontecer com o corpo de Eva. Ele deveria ser controlado, deveria ser submetido à vontade daqueles que o detinham.

Na narrativa de *Santa Evita*, o primeiro a controlar e submeter o corpo à sua vontade e aos objetivos do governo foi o Dr. Pedro Ara. O embalsamador necessita se apoderar totalmente do corpo para deter o avanço da morte, pois o corpo deveria ser uma máquina perfeita para adentrar na eternidade. O dr. Ara trabalhava exaustivamente. Dava banhos de bálsamos, cobria as vísceras com parafina. Controlava e domesticava o corpo. Mas o corpo de Eva, “tendido sobre el cristal, [...] se resistía sin embargo a las órdenes y actuaba según su propia lógica funeraria” (MARTÍNEZ, 1996, p. 133). Quando os militares chegaram para confiscar o corpo de Evita, querem também se apoderar completamente do corpo, deixando sua própria marca. O Coronel Moori Koenig quer “grabar una marca indeleble en la Mujer: herrarla como a una yegua” (*Idem*, p.120). Ao encontrar Evita, o Coronel a examinou de cima a baixo:

Le faltaba una punta del lóbulo de la oreja izquierda y la última falange del dedo medio, en la mano derecha. Los médicos legistas del gobierno se las habían cortado para identificarla. [...] De todos modos, necesitaba imponerle su marca: una cicatriz que sólo él pudiera reconocer. (MARTÍNEZ, 1996, p. 133).

O coronel de Santa Evita consegue, assim, se apoderar do corpo de Eva Perón, mas não consegue controlá-lo. Os militares pensam que os “poderes” de Evita ainda estão presentes no corpo. Às vezes acham que a viram se mover ou respirar. E o Coronel acredita que necessita dominá-la porque o corpo exerce um poder misterioso sobre todos e tenta se rebelar. Em *Santa Evita*, Moori Koenig afirma

que precisava “domar a la Yegua antes de que Ella acabara con él” (MARTÍNEZ, 1996, p. 276), e “dos veces entró en la ambulancia y encaró a Persona con un vozarrón entrecortado de furia: “me la vas a pagar, me la vas a pagar”” (*Idem*, p. 277).

Após inúmeras idas e vindas da “nômade”, Moori Koenig decide dar “cristiana sepultura” a Eva Perón. Mas enterrar o corpo em um lugar conhecido causaria um transtorno, pois se tornaria ponto de peregrinação. O cadáver empreende, então, uma viagem sinistra. Da Confederação Geral do Trabalho é levado, em um caminhão do Exército, ao edifício da Obras Sanitárias. Ficou escondido atrás da tela do cine Rialto, onde foi confundido com uma boneca e “brincou” por meses com a filha do projetista. Desencadeou uma tragédia quando foi parar no sótão da casa do major Arancibia. Viajou em um navio à Europa e foi, por fim, sepultado em um cemitério italiano.

Em cada um dos destinos, o corpo era localizado. O “Comando de la Venganza” conseguia sempre encontrar o cadáver.

Al llegar, el Coronel descubrió una nueva fatalidad. En la vereda junto a la que pensaba dejar el camión ardía una hilera de velas delgadas y largas. Alguien, alrededor, había esparcido margaritas, glicinas y pensamientos. Ahora sabía que el enemigo no lo perseguía. Era peor que eso. El enemigo adivinaba cuál iba a ser su próximo destino, y se le adelantaba. (MARTÍNEZ, 1996, p. 182).

No relato de Tomás Eloy Martínez, encontramos as disputas, os desejos de vingança e os excessos da história argentina. Os sequestradores do cadáver escarravam e urinavam no corpo embalsamado. Cortavam partes, faziam marcas, acariciavam o corpo desnudo. Mas, segundo o narrador personagem de *Santa Evita*, o cadáver “que aceptaba con resignación, cualquier crueldad, parecía sublevarse cuando lo movían de una lado a otro” (MARTÍNEZ, 1996 p. 61). Em movimento as almas se desorientam “y desarrollan una voluntad de maleficio que no pueden controlar” (*Idem*, p. 62).

4.4 A maldição do corpo que se defende

Na narrativa de *Santa Evita*, os militares que se ocupavam de ocultar o corpo acreditavam que ele respirava, se movia e se defendia, causando tragédias por onde passava. O coronel Moori Koenig morreu louco, apaixonado pela Defunta e acreditando que haviam enterrado o cadáver na lua. Sua família sofreu ameaças e perdeu quase tudo o que tinha. Em uma conversa com o narrador personagem, a ex-esposa do Coronel avisa: “que Dios lo ampare, entonces. Si va a contar esa historia, debería tener cuidado. Apenas empiece a contarla, usted tampoco tendrá salvación” (MARTÍNEZ, 1996, p. 59). Isto porque se supunha que o corpo “se defendía lanzando señales tenues: un hilo delgado de olores químicos y un reflejo que, al flotar en el aire quieto, parecía incubar una redecilla de nubecitas grises” (*Idem*, p. 259).

Todos os militares que se apoderaram do corpo de Evita ou estiveram, em algum momento, junto a ele passaram por algum tipo de evento trágico. Quando já sofria de transtornos psicológicos, o coronel de *Santa Evita* permitiu que o Major Arancibia, mais conhecido como “el Loco”, levasse o corpo nômade para sua residência. Arancibia o escondeu no sótão e ia, todos os dias, visitá-lo. Despiu o cadáver e colocou um banquinho a seu lado. Passava as noites admirando Evita e “cuando estaba a solas con Ella tal vez la creía viva” (*Idem*, p. 273). Elena, a esposa grávida do Major, tentou subir ao sótão para descobrir o que o marido tanto escondia. Arancibia chegou e surpreendeu a esposa e atirou em sua garganta. Um dos vizinhos do casal afirmou que ouviu Arancibia gritar: “¡Te agarré, hija de puta!” (*Idem*, p. 273). O Major foi condenado à prisão perpétua.

Mais adiante, *Santa Evita* volta a narrar as desventuras dos que estavam sob a maldição do cadáver insepulto. Enquanto transportava o corpo, o Major Galarza sofreu um acidente. Se salvou por milagre, mas ficou desfigurado. Levou precisos 33 pontos no rosto, a idade da Defunta. “Un punto para cada año de vida de Evita: era la maldición clavada” (MARTÍNEZ, 1996, p. 294). E mesmo após a devolução do

corpo de Evita, a maldição ainda vigorava. Em 1974, o corpo foi retirado da casa de Perón em Madrid e deveria ser levado ao aeroporto de Barajas para embarcar rumo a Buenos Aires. Entretanto, os guardas que conduziam o furgão começaram a brigar por uma dívida de jogo. O veículo perdeu o controle, a cabine incendiou-se e todos morreram. Menos Evita, que apesar de já estar morta parecia “mais viva que nunca”. O narrador personagem de *Santa Evita* conta que algo parecido aconteceu em outubro de 1976. O cadáver deveria ser transportado da residência presidencial de Olivos para o cemitério de Recoleta. Mas o motorista que conduzia a ambulância azul do hospital militar teve um infarto fulminante. O militar que o acompanhava conseguiu frear a ambulância. Evita, para variar, saiu intacta do incidente. Entretanto, as baionetas dos soldados que a escoltavam atravessaram suas respectivas jugulares e estes jaziam mergulhados em sangue.

Mesmo com tantas agressões e depois de passar por tantos acidentes, o corpo de Eva Perón seguia intacto. Nada conseguia eliminá-lo. De acordo com Cortés e Kohan (1998), Evita não só persiste, mas nessa persistência parece adquirir uma maior vitalidade porque parece que está se defendendo. Dá a impressão de que luta contra os militares que se apoderaram de seu corpo e do país. E, se consideramos o corpo roubado de Eva Perón como um lugar de violência, de tortura, desforra e de disputas pelo poder, podemos considerá-lo, na mesma medida, como um lugar de resistência. Sendo assim, o cadáver insepulto também assume a missão de resistir a todo tipo de violência. Representa o peronismo que resiste, o mito Eva Perón que resiste à morte, o país que tenta resistir à violência política. Evita é a metáfora do poder e da resistência contra seus abusos.

5. “Volveré y seré millones”

No começo deste texto, nos perguntamos como um cadáver foi capaz de despertar uma onda de fanatismo e violência e simbolizar o destino de uma nação, bem como poderíamos refletir sobre os resquícios do período ditatorial através do cruzamento de ficção, história e discurso político nas primeiras décadas do século XXI. Começamos tentando responder a segunda pergunta.

No primeiro capítulo, partimos da Revolução Libertadora de 1955 para entender a questão da violência e da memória. Sabemos que os governos ditatoriais que se espalharam pelo continente latino-americano impuseram o controle por meio da violência e da forte censura que silenciava os atos cometidos, ou seja, a memória do período foi fortemente manuseada através da construção de memórias oficiais. Essa construção da memória oficial é um exemplo da que Paul Ricoeur (2007) denomina memória manipulada e é ponto chave para entendermos a questão do esquecimento. De acordo com Ricoeur, existem dois tipos de esquecimento: o passivo, considerado patológico, e o ativo, marcado pelas relações de poder, políticas e ideológicas. O esquecimento ativo está diretamente ligado à memória manipulada e é o melhor caminho para o apagamento de recordações incômodas.

Com o fim das ditaduras latino-americanas, os militares impuseram à memória a mesma lógica implantada na política – a de mercado –, que, segundo Avelar (2003), pretende pensar o passado numa operação substitutiva sem resíduos, isto é, concebe o passado como um tempo vazio e homogêneo e o presente como mera transição. Dessa forma, os militares encontraram uma maneira de apagar as recordações incômodas e interromper imediatamente o passado, sem deixar resíduos no presente. Adotaram um esquecimento comandado, no qual se negocia – de modo desequilibrado –, o que esquecer e como esquecer: a anistia. No entanto, a anistia, como nos mostra Ricoeur (2007), funciona apenas como uma terapia social emergencial que evita a revanche entre compatriotas, mas não resolve satisfatoriamente os conflitos. Ela tenta apenas interromper e calar imediatamente o mal e nisso se difere do perdão, ligado à reconciliação com o passado. Sendo assim, a anistia é uma forma de “justiça” arbitrária, pois mantém os conflitos vivos.

A adoção da anistia suscitou o aparecimento de diversas construções ficcionais com o intuito de enfrentar essa ferramenta institucional de esquecimento. Essas produções literárias latino-americanas, na qual incluímos *Santa Evita* e quase toda a produção de Tomás Eloy Martínez, investiram no diálogo com esses referentes históricos e políticos na tentativa de construir outras leituras que combatessem esses abusos de memória cometidos pelos governos militares e explicitassem o trauma social, fruto da opressão, tortura e extermínio ao qual milhares de pessoas foram submetidas.

Analisando os resquícios da ditadura, vemos que o fim do terrorismo de Estado não ocasionou rupturas de identidade e não conseguiu criar espaços políticos novos. Ou seja, não houve uma quebra das estruturas políticas no período pós-ditatorial. O fim das ditaduras também não significou o fim da violência das forças do Estado. E, além dessa não distensão identitária, Giorgio Agamben (2004) salienta que vivemos, atualmente, a consolidação de um novo paradigma de governo: o estado de exceção, ou o fim da separação entre os poderes legislativo, judiciário e executivo, com concentração de poder no executivo que assume a função legislativa por meio de atos com “força de lei”. No caso Argentino, o estado de sítio e os Decretos de Necessidade e Urgência (DNU) são constantes desde a redemocratização do país e os presidentes que mais fizeram uso desses dispositivos foram Carlos Menem e Néstor Kirchner, com 570 e 270 decretos emitidos, respectivamente. Esses Decretos de Necessidade e Urgência são um exemplo das estruturas políticas utilizadas na época ditatorial que ainda sobrevivem em nossa política atual. E, além da ruptura política incompleta, também não tivemos uma cisão simbólica significativa. Dessa não ruptura política e simbólica e não cumprimento de uma justiça de transição vem a importância da reelaboração e discussão de uma memória latino-americana.

A literatura pós-ditatorial do continente se encarrega, como ressalta Idelber Avelar (2003), dessa necessidade de elaborar o passado, mas também de definir sua posição no novo mercado global, trazendo

“esta vontade de reminiscência, chamando a atenção do presente a tudo o que não se realizou no passado, recordando ao presente sua condição de produto de uma catástrofe anterior, do passado entendido como catástrofe” (AVELAR, 2003, p. 238). A literatura pós-ditatorial latino-americana busca, dessa maneira, as recordações, fragmentos e ruínas do passado para discutir o período ditatorial e transformar, assim, o esquecimento passivo em ativo, colaborando com o trabalho de luto na América Latina.

Nesse contexto, vimos surgir importantes obras, herdeiras de uma tradição já consagrada com Rodolfo Walsh, que buscam enfrentar o esquecimento, porém sem reivindicar um discurso inquebrantável e único. Entre essas obras encontramos várias já citadas de Tomás Eloy Martínez como *La pasión según Trelew* (1974), *La novela de Perón* (1985), *Santa Evita* (1996) e *Purgatorio* (2008), ademais de produções do escritor argentino Sergio Chejfec, de Roberto Bolaño, e do próprio Walsh como *Operación masacre* (1957), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) e *O caso Satanowsky* (1973).

Carolina Castillo (2009) recorda que Walsh realizou um trabalho de releitura dos fatos mais relevantes de três décadas da história argentina e latino-americana e publicou obras claramente opositivas ao regime autoritário e que buscaram impactar a realidade. Esse compromisso social e o trabalho de contrainformação realizados por Walsh inspiraram os outros escritores do continente e o uso da história na ficção estendeu-se para as décadas seguintes. Nos anos setenta e oitenta, a ficção procurou reproduzir, parodiar e modificar, intencionalmente, os fatos históricos, produzindo sobre eles um novo discurso corrosivo (RUFFINELLI, 1995, p. 386). Nessa perspectiva cabem as “novelas do ditador” como *Yo, el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, que recria a figura do ditador paraguaio José Gaspar Rodríguez Francia e *La Novela de Perón* (1985), de Tomás Eloy Martínez.

Vimos que, para Eduardo Becerra, em *Yo el Supremo: escrituras del poder, poderes de la escritura*, as novelas do ditador hispano-americanas ofereceram uma excelente reflexão sobre o poder baseadas na tensão

entre a história e o mito. Por detrás da construção mitologizante, escondeu-se uma visão fatalista da história do continente. E a polifonia presente nesses textos serviu para mostrar a impossibilidade da instauração do discurso único que o poder absoluto tanto almeja. Esses romances do ditador e o argumento da impossibilidade do discurso totalizante encontram continuidade nos anos oitenta. Em 1985, Tomás Eloy Martínez publicou *La novela de Perón*. O texto, baseado em uma entrevista realizada e publicada por Martínez anos antes, luta contra a construção desse discurso único do poder absoluto e revisa o mito Perón no imaginário social.

Ademais, o autor se dedicou a lutar, através de suas obras, contra a manipulação e o silenciamento da memória do país. Para tanto, buscou construir outras leituras de fatos importantes da história argentina com uma proliferação de intervenções discursivas e argumentos que são necessários na tentativa de compreender a política e os jogos de poder através da desconstrução dos mitos e da identidade cultural do país, desprezando sempre os discursos totalizantes e inquebrantáveis. Para tanto, fez uso de diversos gêneros textuais.

Posto isso, passamos a trabalhar com a análise de *Santa Evita*, a fim de entender como a literatura figura ficcionalmente esse cadáver, capaz de despertar uma onda de fanatismo e violência e quem sabe simbolizar o destino da nação. Primeiramente, refletimos sobre as articulações entre corpo e política, já que o corpo de Eva Perón encarna valores e crenças vinculadas tanto à zona do feminino como aos modos de práxis política. Apoiados em Pierre Bourdieu, vimos que, tratando-se da literatura, temos um campo de produção e negociação de bens simbólicos no qual cada indivíduo ingressa a partir de uma tomada de posição política e ideológica. Sendo assim, é a posição política que define os locais de fala de cada uma das representações simbólicas de Eva Perón. Seu corpo é, portanto, definido pela política.

Salientamos, em *Santa Evita*, algumas dessas representações políticas: a santa e abandeirada dos humildes dos peronistas e a égua prostituta dos anti-peronistas. No entanto, percebemos que, muito

além de uma disputa política entre peronistas e anti-peronistas, Evita, na narrativa de Tomás Eloy, encarna o mito fundador argentino. Ela desperta a luta entre a civilização e a barbárie. Uma primeira-dama inculta e de passado duvidoso, que se confunde com as palavras e comete graves erros ortográficos, constitui, para a elite culta e europeizada de Buenos Aires, o retorno dos piores resíduos da barbárie – estopim para a guerra contra a Evita Peronista – como pudemos perceber em trechos do romance. Ao analisarmos o romance de Tomás Eloy Martínez, notamos que, apesar da guerra entre a civilização e a barbárie, ou seja, entre a civilização anti-peronista e a barbárie peronista, Evita desperta paixões mesmo entre os ditos inimigos. Essa “mina barata”, “copera bastarda”, essa “mierdita”, “último pedo de la barbarie”, enfeitiçou a todos que estiveram com seu cadáver.

Por isso, ao “passar para a eternidade”, Evita desencadeou uma das maiores disputas políticas que a Argentina vivenciou. Durante o martírio de Eva Perón, a violência simbólica perpetrada pela oposição ganhou força, assim como o processo de santificação por parte dos peronistas. Na narrativa de *Santa Evita*, aparece ficcionalizado esse desejo peronista de perpetuar o fascínio e o domínio sobre as massas, conservando não apenas a memória de Evita, mas também seu corpo mumificado. Fato que despertou na oposição a ânsia de destruir, eliminar e devolver o corpo mumificado para o ciclo de morte e putrefação do qual foi retirado por seus partidários.

Em *Santa Evita*, a disputa pelo cadáver embalsamado de Eva Perón e a violência despertada no país nos levam, assim, à simbolização do corpo como uma metáfora do poder. A posse do cadáver de Evita garantiria uma oscilação do poder político, pois o grupo que tivesse o corpo em seu poder disporia, também, do domínio do país. Temos assim, além do corpo como metáfora do poder, a representação direta do mesmo como um troféu, um mero objeto de desejo político. E, em meio a este combate ideológico e à batalha pelo corpo insepulto, percebemos o cadáver de Eva Perón como um dos personagens de *Santa Evita*. Isto porque o corpo é o objeto central da disputa e, em muitas passagens, parece vivo. Alguns personagens acreditam

que até respira. Desperta paixões avassaladoras até mesmo entre seus algozes, mas, principalmente, desencadeia uma série de acontecimentos violentos. Na narrativa, a personagem do General Aramburu destaca que o corpo é mais perigoso morto do que quando vivia, pois podia instigar, a qualquer momento, uma grande revolta popular. Nos valem de Beatriz Sarlo para salientar que este medo de uma represália dos peronistas se deu pelo fato de que a Revolução Libertadora abriu, com o roubo e a profanação do cadáver de Eva Perón, uma ferida impossível de ser fechada, mesmo com uma improvável devolução. Com o roubo do cadáver de Eva, atingiu-se um limite, com consequências ilimitadas.

No entanto, destacamos que o corpo de Eva assume, em muitas passagens de *Santa Evita*, a função de personagem que muda, inclusive, o curso da vida de outros personagens. Os militares se apoderaram do corpo de Eva Perón, mas não conseguiram controlá-lo. Os militares pensavam que os “poderes” de Evita ainda estavam presentes no corpo. Às vezes achavam que a viram mover-se ou respirar. E o Coronel Moori Koenig acreditava que necessitava dominá-la porque o corpo exercia um poder misterioso sobre todos e tentava se rebelar. E, com este pretexto, vimos, na narrativa de *Santa Evita*, uma série de ofensas e violências dirigidas ao cadáver.

Isto porque todos os que conviveram com o cadáver insepulto foram, de alguma maneira, afetados pelo que chamavam de maldição. É como se o corpo profanado e violentado de diversas formas tentasse se defender e se rebelasse contra aqueles que o ocultaram. E, mesmo com tantas agressões e depois de passar por tantos acidentes, o corpo de Eva Perón seguia intacto. Nada conseguia eliminá-lo. Nesta parte da análise e pensando nesta resistência do cadáver explicitada em *Santa Evita*, nos valem de Cortés e Kohan (1998) para salientar que Evita não só persiste, mas nessa persistência parece adquirir uma maior vitalidade porque parece que está se defendendo. Temos a impressão de que luta contra os militares que se apoderaram de seu corpo e do país.

Sendo assim, consideramos, em nossa análise do romance, o corpo de Eva Perón como um “laboratório da violência” perpetrada nas décadas de 70 e 80. Isto porque, em *Santa Evita*, os militares discutem o que podem fazer para acabar com o cadáver. As opções sugeridas são prévias aos anos que se seguiram. “Sería mejor quemarla, pensó. Lo mejor, entonces sería cubrirla con cemento fresco y fondearla en un lugar secreto del río. La podríamos tirar desde un avión, en el medio del río. La podríamos meter dentro de una bolsa de cal, en la fosa común” (MARTÍNEZ, 1996, p. 121). Dessa maneira, podemos afirmar que, no romance, Evita cumpriu a sua promessa de voltar e se multiplicar. Enquanto Eva Perón responde a inúmeras representações distintas, como desaparecida, vítima da violência estatal, representa os 30 mil mortos e desaparecidos durante a última ditadura argentina.

Ao considerarmos o corpo roubado de Eva Perón como um “laboratório de violência”, de tortura, desforra e de disputas pelo poder, devemos considerá-lo, também, como um lugar de resistência. Sendo assim, destacamos que, na narrativa de *Santa Evita*, o cadáver insepulto também assume a missão de resistir a todo tipo de violência. Representa, dessa maneira, o peronismo que resiste, o mito Eva Perón que resiste à morte e o país que tenta resistir à violência política. Evita é a metáfora do poder, mas também da resistência contra seus abusos. Ela é mito que resiste e consegue alcançar a eternidade ou, se tomamos a representação do cadáver de Eva Perón como o “corpo da nação”, podemos estender a metáfora ao país que, apesar de todos os contratemplos, tenta resistir à violência política.

5.1 “Evita vive”

Por fim, nos resta trazer a análise de *Santa Evita* para a atualidade. Se tomamos como base a literatura, vemos que a personagem Eva Perón ainda está presente, de uma forma ou de outra, na produção literária argentina contemporânea. Salientamos que está presente em diferentes formas, pois, ao longo deste texto, vimos que Evita responde a inúmeras representações. Primeiramente, podemos

destacar o próprio Tomás Eloy Martínez, com sua recente publicação *post-mortem Tinieblas para mirar* (2014), quase um posfácio de *Santa Evita*. O conto, que dá nome ao livro, se passa na época em que: “un adivino implacable gobernaba el país. Amanecían cuerpos ahorcados y mutilados en los bosques de Ezeiza, y bandas de matones salían todas las noches en automóviles sin chapas a cazar a los enemigos del adivino y del ejército” (MARTÍNEZ, 2014, p. 67). Ou seja, em uma época após o fim da ditadura imposta pela Revolução Libertadora, depois do governo Perón/Isabelita Perón e no início da ditadura militar de 76. Época influenciada, ainda, pelo bruxo, mordomo de Perón e fundador do grupo paramilitar Triple A, José López Rega. Os tempos são outros, porém, a narrativa nos regressa a um contexto de repressão e violência imposto pelas forças do governo.

No conto, um jovem aspirante a poeta é convidado por um amigo para fazer parte de uma operação e ajudá-lo a cuidar de dois grandes cadáveres que seriam escondidos em um caminhão tanque. Primeiro um ataúde seria colocado no esconderijo e, depois de alguns dias, seria trocado por outro mais importante ainda. O jovem aceita a missão com o intuito de desenvolver a sua sensibilidade poética, deixa a casa, a mãe e entra no caminhão. Quando o primeiro corpo chega, o jovem descobre que se trata dos restos mortais do General Pedro Eugênio Aramburu que “había derrocado a Perón en 1955 y se lo acusaba de los exilios y las afrentas sufridas desde entonces por el cadáver de Evita” (MARTÍNEZ, 2014, p. 83). Quando o grupo conseguiu trocar o ataúde pelo mais importante, o jovem descobriu que era ela, Eva Perón, “la difunta que los argentinos habíamos perdido casi veinte años atrás estaba allí de nuevo. Y yo a su lado: el poeta sin alma” (MARTÍNEZ, 2014, p. 88). E, mesmo considerando-se um poeta sem alma, o jovem chorou, pela primeira vez desde a infância, sobre o ataúde aberto de Eva Perón.

Logo após o episódio, os militares encontraram o caminhão tanque e mataram todos os integrantes do grupo, menos o jovem escondido com o caixão em um compartimento secreto no tanque. Os militares não o encontraram e, após colherem todas as provas

e digitais, devolveram o veículo ao dono. Sem saber que ali estava escondido o cadáver mais procurado do país, o caminhão retomou suas funções e começou a ser cheio com querosene. O caixão começou a flutuar e o jovem, encharcado, resolveu dar ao corpo de Evita o que ele buscava. Em meio a delírios, o jovem ouviu a voz de sua mãe que dizia: “No la dejes en esta tiniebla [...] alumbrala, alumbrala. Ella sólo pide una mísera llama” (MARTÍNEZ, 2014, p. 92). E, usando o isqueiro deixado pelo amigo assassinado pelo exército, o jovem deu ao corpo de Eva Perón uma única chama, impondo, desta maneira, o fim das trevas.

Outra publicação recente relevante e que contribui com a análise de *Santa Evita* é o conto “Muñecas”, publicado em *Amores insólitos de nuestra historia* (2011), da escritora argentina María Rosa Lojo. A primeira parte do conto, “La madre. Buenos Aires, 1952”, se inicia no momento no qual a mãe e as irmãs de Eva Perón chegam para ver o cadáver recém embalsamado e mostra, logo depois, em “El viudo. Madrid, 1971”, Perón recebendo o corpo humilhado e torturado que retornava, após longos anos, para suas mãos. No entanto, o que nos despertou mais atenção foi a terceira parte do conto. Em “La madre. Buenos Aires, 1977”, a narrativa faz um paralelo entre a mãe de Eva Perón e a mãe de uma jovem desaparecida em 1977. A mãe do terceiro relato não tem um corpo para chorar, a única coisa que tem é uma boneca “del tempo de Perón. Las que Eva mandava regalar para el Día de Reyes” (LOJO, 2011, p. 354), que encontrou, pois foi a única coisa que os algozes de sua filha deixaram inteiro. Desde *El simulacro* de Jorge Luis Borges, assim como várias outras narrativas, encontramos o corpo de Eva Perón simbolizado como o de uma boneca. E, no conto de Lojo, não é diferente.

Ema, a mãe da desaparecida, não sabe o que aconteceu com sua filha, apenas encontrou a boneca entre suas coisas e a colocou apoiada no braço do sofá. Ao dormir, a mãe sonha com Eva colocando a boneca em seus braços. Mas não era a Eva Perón ex-primeira dama. “Esta Eva llega descalza pero con las uñas de las manos y de los pies pintadas con una laca traslúcida. Vestida sencillamente con

una túnica blanca, como si viviese en el Cielo, pero sin alas” (LOJO, 2011, p. 356). No sonho, a mãe não sente medo da Eva morta e tenta devolver a boneca. Mas Eva diz: “¿Querías saber de tu hija, no? Ya me agradecerás este regalo” (LOJO, 2011, p. 357). Ao despertar, Ema pega a boneca do sofá, arruma seu cabelo como o de Eva e a leva para o quarto da filha. O que percebemos, no decorrer da narrativa de Lojo, é que a boneca entregue e arrumada como Eva Perón parece reproduzir o martírio de Júlia, a filha desaparecida. Ao final do conto, a mãe grita ao ver a boneca, pois “mínimos manantiales de sangre fresca brotan en los lugares donde una mujer adulta hubiera tenido el sexo e los pechos. El torso parece comido a dentelladas, carbonizado por partes, perforado por agujeros de vacío” (LOJO, 2011, p. 362).

Do conto de María Rosa Lojo destacamos o fato de utilizar a imagem de Eva Perón para relacioná-la com uma desaparecida durante a ditadura seguinte, o que ilustra essa continuidade tenebrosa da violência que se estende de uma ditadura a outra e chega, inclusive, aos dias atuais. Além disso, ao relacionar a boneca dada por Evita e penteada como ela aos suplícios sofridos pelos corpos da desaparecida política de 1977, a narrativa ilustra nossa leitura do corpo de Evita ficcionalizado como um “laboratório da violência” praticada na década de 70 e 80 contra os mais de 30 mil desaparecidos políticos. A jovem sofre e o corpo da boneca de Evita mostra as marcas do crime.

Para finalizar, destacamos, ainda, o fato de que, no conto de Lojo, a única coisa que os militares não destruíram e a mãe pode levar para casa foi a boneca. O que simboliza, mais uma vez, o corpo de Eva Perón incorruptível e que resistiu a todo o tipo de violência. O corpo é, assim, o lugar da violência, da resistência a esta violência e de sua continuidade nas gerações posteriores. Ele é a asa da borboleta da metáfora de *Santa Evita*. A asa da morte que se estende adiante.

No que diz respeito às representações e usos da imagem de Eva Perón, devemos assinalar, também, passando da literatura para a política contemporânea, que a imagem de Eva Perón ainda persiste. Uma breve pesquisa das notícias publicadas nos periódicos brasileiros e argentinos nos revela como.

No artigo “Em nome da soberania nacional” (2012), publicado pela revista *Carta Capital*, o historiador e professor do Departamento de História da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Assis (SP) José Luis Bendicho Beired, ao discorrer sobre a crise entre a Argentina e a petroleira espanhola Repsol, afirma que o peronismo apresenta-se como uma das mais persistentes tradições políticas contemporâneas. De acordo com ele, o atual governo argentino, conduzido por Cristina Kirchner, tem base na tríade peronista “soberania política, independência econômica e justiça social”, lema que sustentou a guerra contra os meios de comunicação e a Repsol. Essa representação do peronismo e, principalmente, de Eva Perón é constantemente utilizada para sustentar os atos do governo. Ao celebrar os 60 anos de falecimento de Eva Perón, Cristina Kirchner declarou que seu governo “cumprirá a profecia de Evita”, profecia de voltar a uma Argentina diferente. E afirmou ainda que iniciativas do seu governo como a distribuição de computadores e a nacionalização dos fundos de aposentadoria são a “reencarnação de Evita” (*Folha Online*, 26 jul. 2012). Nesse sentido, Beired (2012) ressalta que alguns jovens realmente veem Kirchner como a reencarnação de Evita, relação sempre reforçada por ela com o uso de fotos da “chefe espiritual da nação” estampadas em solenidades oficiais.

No entanto, após ser acusada pela imprensa argentina de se valer da imagem de Eva Perón, Kirchner demonstrou recentemente mais cuidado. Ao inaugurar uma exposição sobre a ex-primeira dama em Moscou, na Rússia, Kirchner fez um breve discurso exaltando a figura de Evita:

Parece mentira que pusieran en esta hermosa y frágil mujer tanto miedo. Es que los ejemplos de vida inspiran a los pueblos. En realidad, el ejemplo de Eva dando su vida. Su pueblo era un ejemplo que había que ocultar. Pero aquí está en Rusia, a años de su partida. Los que la insultaron, los que la agraviaron, los que la desaparecieron durante tantos años, nadie se acuerda de ellos y seguramente no serán homenajeados en ningún museo del mundo. Este es el triunfo de esta mujer. (La Nación, 22 de abril de 2015).

Mas, ao final do evento, ao colocar em seu casaco uma flor que ganhou dos jovens do Museu Eva Perón, mandou um recado à imprensa argentina: “Por favor, mañana no pretendan titular ‘quiso imitar a Eva Perón’” (*La Nación*, 22 de abril de 2015).

Em suma, a figura de Eva Perón ainda permanece presente no imaginário cultural e político latino-americano. Sua imagem é utilizada por líderes políticos que conhecem a comoção que suscita nos partidários peronistas. A literatura também não a abandona, visto que se converteu em um símbolo da violência no país. Os laços com os desaparecidos da última ditadura, assim como com as mulheres desaparecidas ou torturadas hoje em dia, são igualmente contundentes. Isto porque o mito Eva Perón não pôde ser destruído e, eternizado na memória latino-americana, inspira a todos os que lutam contra os abusos de poder, mas também àqueles que tentam usar o populismo para controlar as massas populares.

Referências

AGÊNCIAS DE NOTÍCIAS. Cristina Kirchner diz que seu governo “cumpre profecia de Evita”, *Folha Online*, Mundo, 26 de julho de 2012.

ABREU, L. A. de. *Getúlio Vargas: a construção de um mito: 1928-1930*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

AGAMBEN, G. *Estado de Exceção*. Tradução Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ARIAS, C. Um estudo sobre as medidas provisórias no Brasil. *Revista Mediações*, Londrina, v. 6, n. 2, p. 29-53, jul./dez. 2001.

AVALOS, E. Los decretos de necesidad y urgencia en argentina: desde 1853 hasta nuestros dias. *Revista de la Facultad*, Nueva Serie II, v. III, n. 1, 2012.

AVELAR, I. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BARBOZA, M. Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años sessenta/setenta. *Espéculo*, Revista de estudios literários, Universidad Complutense de Madrid, n. 41, 2009. [não paginado]

BARTHES, R. *Mitologias*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand. 1989.

BARTHES, R. *et al. O efeito de real*. Literatura e realidade – o que é realismo? Lisboa: D. Quixote, 1984.

BECERRA, E. *Yo el Supremo: escrituras del poder, poderes de la escritura*. Publicaciones del Centro Virtual Cervantes. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/actcult/roa/acerca/acercade06.htm>. Acesso em: 29 jan. 2015.

BEIRED, J. L. B. Em nome da soberania nacional. *Carta Capital Online*, 27 de junho de 2012.

BENJAMIN, W. Sobre o Conceito da História. *In: Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas. v. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLAÑO, R. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

BORGES, J. L. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989. 3 vols.

BOURDIEU, P. *As regras da arte*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CARIGNANO, M. L. M. Eva Perón de Copi. Ironia, história e mito na literatura contemporânea. *Estudos Lingüísticos*, v. XXXVI, n. 3, p. 281-287, set./dez. 2007.

CASTILLO, C. Rodolfo Walsh en el contexto setentista latino-americano. *Espéculo*, Revista de estudios literários, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

CASTRO, N. *Los últimos días de Eva Perón. Historia de un engaño*. Buenos Aires: Vergara, 2007.

CORTÉS ROCCA, P.; KOHAN, M. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

COSSON, R. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

DERRIDA, J. *La ley del género*. Traducción Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario 'C', Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía & Letras, 1991.

GIRARDET, R. *Mitos e mitologias políticas*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Â. de C. *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

GUAZZELLI, D. G. O dever de memória e o historiador: uma análise de dois casos brasileiros. *Revista Mosaico*, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, n. 4, ano II, 06 jan. 2011.

HOLLANDA, H. B. Políticas da teoria. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

IGLESIAS, G. A. La inclusión del estado de sitio en nuestra constitución de 1853 y su posterior aplicación en el tiempo. *Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones "Ambrosio L. Gioja"*, año V, n. esp., 2011.

FRANKEN K., C. A. *Jorge Luis Borges y su detective-lector*. *Lit. lingüíst.*, Santiago, n. 14, 2003. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071658112003001400006&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 29 jan. 2015.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir - História da Violência nas Prisões*. Tradução Raquel Ramallete. Imprensa: Petrópolis, Vozes, 2009.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. 5. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

LA NACIÓN. *A Evita la engañaron con el cáncer*. 23 de dezembro de 2007.

LA NACIÓN. *Cristina Kirchner inauguró una muestra sobre Eva Perón en Moscú*. 22 de abril de 2015.

- LACLAU, E. A política e os limites da modernidade. *In*: HOLANDA, H. B. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LOJO, M. R. La seducción estética de la barbarie en el “Facundo”. *Anales de literatura hispano-americana*, Editorial Complutense, Madrid, n. 23, 1994.
- LOJO, M. R. *Amores insólitos de nuestra historia*. 2. ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.
- MARTÍNEZ, T. E. *Réquiem por un país perdido*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2003.
- MARTÍNEZ, T. E. *Santa Evita*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1996.
- MARTÍNEZ, T. E. *La pasión según Trelew*. 2. ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2009.
- MARTÍNEZ, T. E. *Las vidas del general*. 2. ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2009.
- MARTÍNEZ, T. E. *La novela de Perón*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.
- MARTÍNEZ, T. E. *Tinieblas para mirar*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014.
- MATTOS, C. F. *Para uma reflexão teórica na leitura de obras de Tomás Eloy Martínez*. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais14/Cse14.html. Acesso em: 20 out. 2013.
- MCLUHAN, M. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.
- MIGNOLO, W D. *Histórias locais/Projetos globais*. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MITIDIERI-PEREIRA, A. L. O Romance de Eva Perón. *Revista Investigações*, Recife, v. 19, p. 37-60, 2007.

MOTTA, L. G. Explorações epistemológicas sobre uma antropologia da notícia. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 19, n. 19, p. 75-92, 2002. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3187/2453>. Acesso em: 14 mar. 2015.

MUDROVIC, M. I. Por que Clio retornou a Mnemosine? *In: Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

NEYRET, J. P. Novela significa licencia para mentir. *Espéculo*, Revista de estudos literários, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

NUNES, L. J. Facundo: civilização e barbárie. Uma leitura da sociedade argentina no século XIX. *História e Perspectivas*, Uberlândia, v. 45, p. 83-104, jul./dez. 2011.

PARGA, F. R. O líder e a massa no populismo latino americano. *Ameríndia*, v. 2, n. 2, 2006.

PERÓN, M. E. D. de. *Mi mensaje: el último testimonio de Evita*. Madrid: Barbarroja, 1997.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

RODRÍGUEZ-HERNÁNDEZ, R. Posmodernismo de resistencia y alteridad en *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, v. 19, n. 1, p. 121-135, Otoño 1994.

RUFINELLI, J. Después de la ruptura, la ficción. *In: PIZARRO, A. (org.). América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Campinas: UNICAMP; São Paulo, Memorial da América Latina, 1995. p. 367-391, v. III.

SADER, E. *A transição no Brasil: da ditadura à democracia?* São Paulo: Atual, 1990.

SALDAÑA, M. I. Trauma social y memoria colectiva. *HAOL*, n. 6, p. 169-175, Invierno 2005.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARLO, B. A representação de Eva, *Revista Piauí*, n. 73, out. 2012.

SARLO, B. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SARMIENTO, D. F. *Facundo: civilização e barbárie*. Petrópolis: Vozes, 1996.

SEOANE, M. Últimos secretos de los fusilamientos de 1956. *Clarín*, 4 de abril de 2006.

SILVA, J. M. *Metaficção historiográfica em Santa Evita*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

SOSNOWSKI, S. La 'nueva' novela hispanoamericana, ruptura y 'nueva' tradición. In: PIZARRO, A. (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. v. III. Campinas: UNICAMP; São Paulo, Memorial da América Latina, 1995. p. 393-412.

PIZARRO, A. La dispersión de las palabras, novelas y novelistas argentinos en la década del setenta. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. XLIX, n. 125, p. 955-963, Octubre-Diciembre 1983.

VARGAS, G. Carta-testamento (1954). Memorial Getúlio Vargas. Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/memorialgetuliovargas/conteudo/expo8.html>. Acesso em: 16 mar. 2015.

VENTURA, A. El estado de sitio, en su cuarta versión desde el regreso democrático. *La Nación*: 20 de dezembro de 2001. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/360745-el-estado-de-sitio-en-su-cuarta-VERSION-DESDE-EL-REGRESO-DEMOCRATICO>. Acesso em: 16 mar. 2015.

VENTURA, A. Los derechos de necesidad y urgencia: un salto a la vida aconstitucional. *Revista Latinoamericana de Derecho*, Año 1, n. 1, p. 517-575, enero-junio de 2004.

WALSH, R. *Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar*. Comisión de Educación de la APDH. Memoria y Dictadura. Un espacio para la reflexión desde los Derechos Humanos, Buenos Aires: APDH, 2000 [1977].

WALSH, R. *Los ofícios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2002.

ŽIŽEK, SI. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZUFFI, M. G. *Demasiado real: los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*. Corregidor. Buenos Aires, 2007.

Sobre a autora

Luciana Medeiros Texeira é doutoranda na Universidade de Brasília (UnB), desde 2017, onde desenvolve o projeto “Teratismo social: o narcotráfico e a monstrificação da infância e juventude na literatura latino-americana contemporânea”.

Possui mestrado em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB), tendo defendido a dissertação “As múltiplas representações de Eva Perón. Mito e disputa política em Santa Evita” em 2015.

Possui graduação em Letras - Espanhol pela Universidade de Brasília (2011) e graduação em Comunicação Social - Jornalismo pelo Instituto de Educação Superior de Brasília (2009).

Foi professora de Língua Espanhola no Colégio Militar Tiradentes até junho/2019. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Espanhola e Hispano-Americana, e na área de Comunicação, com ênfase em Estudos de Jornalismo.

Publique seu e-book com a gente!

Letraria 



Letraria 