

**Unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**Faculdade de Ciências e Letras**

**Campus de Araraquara - SP**

**ALEJANDRO GONZÁLEZ URREGO**

**A CONSTRUÇÃO DO CORPO DE EVITA NO ROMANCE *SANTA EVITA*, DE TOMÁS  
ELOY MARTÍNEZ**

**ARARAQUARA – SP**

**2015**

**ALEJANDRO GONZÁLEZ URREGO**

**A CONSTRUÇÃO DO CORPO DE EVITA NO ROMANCE *SANTA EVITA*, DE TOMÁS  
ELOY MARTÍNEZ**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da Narrativa

**Orientadora:** Profa. Dra María Dolores Aybar Ramírez

**Bolsa:** Programa de apoio a estudantes de Doutorado do Estrangeiro PAEDEX-UNESP em colaboração com a AUIP

**ARARAQUARA – SP**

**2015**

González, Alejandro

A construção do corpo de Evita no romance Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez / Alejandro González - 2015

171 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Profa. Dra María Dolores Aybar Ramírez

1. Corpo. 2. Literatura e testemunho. I. Título.

## ALEJANDRO GONZÁLEZ URREGO

### A CONSTRUÇÃO DO CORPO DE EVITA NO ROMANCE *SANTA EVITA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ*

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientadora:** Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

**Bolsa:** Programa de apoio a estudantes de Doutorado do Estrangeiro PAEDEX-UNESP em colaboração com a AUIP

Data da defesa: 23/10/2015

#### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

**Presidente e Orientador:** Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramirez

Universidade Estadual Paulista – UNESP / Araraquara

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante

Universidade Federal de São Carlos - UFSCAR

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Universidade Estadual Paulista – UNESP / Araraquara

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Silvia Beatriz Adoue

Universidade Estadual Paulista – UNESP / Araraquara

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

Universidade Estadual Paulista – UNESP / Assis

---

**Local de Defesa:** Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara– SP

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que sempre me tem dado paz, conforto e perseverança nos momentos difíceis

Ao governo Brasileiro, que através da bolsa oferecida por PAEDEX, grupo de apoio a estudantes estrangeiros, me permitiu desenvolver meus estudos de uma maneira eficaz.

À minha orientadora Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez, por sua paciência, compreensão, colaboração e dom de serviço.

A todos os funcionários da UNESP-Araraquara, ao pessoal da secretaria da pós-graduação e, em especial, a Carlos Bueno, pela sua colaboração e amizade leal.

A Rodrigo Tavares, que foi meu primeiro professor de português, amigo e colaborador.

Aos meus colegas de estudo, a Emerson Cerdas e Alexandro Yuri, por compartilhar de momentos acadêmicos e por sua ajuda neste processo.

Ao meu filho, que teve que afrontar minha estadia no Brasil.

A todos os amigos da UNESP-Araraquara, em especial a Giovanni Barichelo Leme e a Arlete Ferraz Camargo, pela sua amizade, ajuda e colaboração.

A Audrey De Mattos pela sua ajuda e conselhos na redação

A meus amigos colombianos, que sempre esperaram eu terminar com sucesso este processo.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento desta tese.

Nosso século apagou a linha divisória do ‘corpo’ e do ‘espírito’ e encara a vida humana como espiritual e corpórea de ponta a ponta, sempre apoiada sobre o corpo... Para muitos pensadores do final do século 19, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século 20 restaurou e aprofundou a questão da carne, isto é, do corpo animado. Corbin Alain (2009)

O homem é o único animal que enterra seus mortos

L-W Thomas

## RESUMO

Esta pesquisa propõe a análise da construção do corpo de Evita no romance *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, tendo como foco a decisiva atuação narrativa baseada nas experiências recuperadas tanto do corpo vivo quanto do corpo embalsamado de Evita, presentes nesse romance. O escritor argentino reconstrói, com a ajuda dos diferentes elementos narrativos, um corpo vivo em que a vida adquire poder, mas, também, um corpo morto com um poder ainda maior. Assim, a incidência do corpo na História argentina, apresentada no romance, demarca as rotas sociais na imagem corporal de Evita para filtrá-la, através da literatura, pelas lembranças das testemunhas que a conheceram em diferentes momentos. A construção do corpo é concebida, no romance, pelas diferentes estratégias narrativas que o autor usa para lograr seu propósito. Assim, o objetivo desta dissertação é pesquisar as diversas construções literárias que o autor faz: primeiro explorando a construção de um corpo vivo para chegar à construção de um corpo embalsamado depois de muito tempo. Será analisada, portanto, a maneira pela qual o autor constrói os diferentes tipos de corpos de Evita, usando para isso, o estudo das diversas estratégias narrativas.

**Palavras-chave:** Corpo; Literatura e testemunho; Literatura e memória; História e ficção.

## ABSTRACT

This research proposes the analysis of Evita's body building in Tomás Eloy Martínez's novel, *Santa Evita*, focusing on the narrative decisive action based on the experiences retrieved from both, the alive and the embalmed Evita's body, present in this novel. The Argentine writer reconstructs it helped by different narrative elements, an alive body full of power, but also a dead body with an even greater power. Thus, the incidence of the body in Argentine history presented in the novel marks the social routes in body image of Evita to filter it through literature, the memories of witnesses who knew her at different times. The body construction is designed, in the novel, by the different narratives strategies that the author uses to achieve his purpose, therefore, the aim of this work is to research the different literary constructions made by the author, first exploring the construction of an alive body to get the construction of an embalmed body after a long time. It is analyzed the way in which the author constructs the different types of bodies by using multiple narrative strategies.

**Keywords:** Body; Literature and testimony; Literature and memory; History and fiction.

## Sumário

Introdução .....	7
<b>1. UM ROMANCE, UM CONTEXTO HISTÓRICO E DIVERSAS LEITURAS CRÍTICAS.....</b>	<b>10</b>
1.1 Eva Perón na narrativa de Tomás Eloy Martínez .....	11
1.2 Eva Perón na História e na Literatura .....	14
<b>2. O CORPO .....</b>	<b>16</b>
2.1 O corpo no Gênesis, no cristianismo primitivo e no cristianismo medieval .....	17
2.2 O corpo desde o período renascentista até o século XIX.....	18
2.3 O corpo na idade moderna e contemporânea .....	19
2.4 Práticas com o corpo sem vida.....	21
2.4.1 O corpo e a morte .....	22
2.4.2 As práticas de conservação do corpo e da alma.....	26
2.5 O corpo teórico e o corpo de Santa Evita .....	29
<b>3. A CONSTRUÇÃO DE UM CORPO VIVO .....</b>	<b>32</b>
3.1 A construção da imagem de Evita .....	32
3.2 A construção da voz discursiva de Evita Perón .....	42
3.3 Análises psicológicas do corpo de Evita.....	52
<b>4. A CONSTRUÇÃO DO CORPO DEPOIS DO EMBALSAMAMENTO.....</b>	<b>59</b>
4.1 A memória como elemento reconstrutor do corpo .....	59
4.2 A voz testemunhal como estratégia narrativa na construção do corpo .....	69
4.3 A reconstrução ficcional do corpo .....	83
4.4 A construção metaficcional do corpo de Evita.....	95
4.5 A conexão intertextual na construção do corpo .....	106
4.6 Os diferentes enterros dos corpos de Evita .....	114
<b>5. REPRESENTAÇÃO DO CORPO.....</b>	<b>124</b>
5.1 O corpo de Evita embalsamado .....	124
5.2 A construção de um corpo de desejo sexual .....	131
5.3 A relação de Evita com outros personagens.....	145
5.4 O corpo de Evita, uma relíquia santa e erótica .....	151
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>158</b>
Referências .....	162

## INTRODUÇÃO

A obra de Tomás Eloy Martínez tem sido foco de interesse da crítica literária, sendo traduzida em mais de sete idiomas e estudada sob diferentes formas, tais como as estratégias narrativas, o romance histórico e do ponto de vista da política e da História, considerando seu gosto particular pelo partido peronista. Por conta de todas essas assimilações, a obra do autor é considerada uma das mais sólidas e deslumbrantes da literatura hispano-americana contemporânea.

Martínez tem um interesse muito particular pelos eventos históricos, trabalhando com personagens já falecidos que tiveram, entretanto, uma importância histórica. Martínez (2002), a esse respeito, aponta que todas as histórias têm ligações com a História<sup>1</sup>. O romance, portanto, vai além de um gênero que se poderia considerar “puro”. Assim, o romance *Santa Evita* é um texto bastante “impuro”, porque contém fragmentos de *scripts*, misturas de gêneros e discursos, como o ficcional e o histórico, e, mesmo dentro do romance histórico, que costuma ser linear, ele promove rupturas pelo tratamento do tempo proposto pelo autor.

Para o diálogo entre a história e a ficção, *Santa Evita* propõe uma extensa gama de temáticas, mas, dentre elas, cabe enfatizar o momento político do peronismo, também usado por Martínez em boa parte de seus relatos. Como autor ficcional, possui algumas biografias históricas na lista dos livros mais lidos na Argentina. Usando a liberdade da literatura, ele enfatiza, porém, o protagonismo da História na literatura. Assim, o próprio Martínez numa entrevista feita para Ariel Palácios afirma:

“Há detalhes que antes nem considerávamos aptos para notas de rodapé!” Nossa realidade por si só é novelesca! Ela precisa ser narrada por elementos mais flexíveis, e complexos. Os documentos são percebidos como autênticos ou falsos dependendo do imaginário do país. Por isso os textos fantásticos de Borges estão baseados em algo real: a sua enorme erudição. Temos que ver a História como cultura, não só como realidade. É o que a própria História faz com a Literatura. (MARTÍNEZ, 2010).

No romance, a visão que Martínez oferece é sua própria versão da construção narrativa do corpo de Evita, mostrando uma Evita boa, ao lado dos pobres, e uma Evita má, para as

---

<sup>1</sup> Ao longo deste trabalho, a diferença entre história como fábula e como ciência que estuda os fatos notáveis da humanidade será marcada pela inicial minúscula para a primeira e maiúscula para a segunda.

oligarquias. De acordo com o autor, ela vê as oligarquias como uma doença na sociedade, culpáveis pela desigualdade social. Evita é uma referência cultural do país que tentou dar outra face à sociedade, mas, que talvez por causa da sua doença e morte numa idade precoce, ficou no intento. Martínez, numa entrevista oferecida ao jornalista Neyret em 2002 afirmou:

Hay efectos de recepción que tienden a seguir considerando a Santa Evita un texto periodístico, [...] y aclaremos también que *Santa Evita*, desde ya, no puede ser considerada una novela de no-ficción. “Es una novela, donde las entrevistas a los testigos vienen disimuladas con trucos de la mejor especie, y los testimonios han sido amasados o destilados.”<sup>2</sup> (NEYRE, 2002).

Há um comprometido em dar outra versão dos fatos acontecidos com o corpo embalsamado de Evita Perón o qual, em virtude do golpe de Estado contra Perón, em 1955, foi seqüestrado pelos militares. Não se sabia com certeza o que lhe tinha acontecido. Martínez traça suas hipóteses no romance que pretendemos estudar. Por isso, nosso objetivo é investigar e revelar as diferentes construções do corpo de Evita presentes em *Santa Evita*.

Dessa forma, analisar-se-á como vai sendo proposta, no romance de Martínez, uma Evita após o processo de embalsamamento, como um objeto para a admiração e o desejo sexual, mesmo nesse estado, além de mostrar a influência que este corpo tem sobre os homens, numa concepção essencialmente machista do mundo. Também se discutirá a importância que esse corpo embalsamado assume, segundo o romance, para o povo argentino, e como ele vai se transformando numa espécie de relíquia santa.

Segundo Paz (1950), os corpos das mulheres têm alguma coisa mágica que lhes dá poder sobre os homens. Assim, através da figura do corpo de Evita, o narrador logra reconstruir diferentes aspectos e significados tanto de seu corpo vivo quanto morto e embalsamado, mostrando o desconforto que ela representava para as oligarquias, numa época tão difícil para as mulheres. Portanto, Evita, através de seu corpo, se apresentaria como a oposição e a força libertadora frente às oligarquias da época, dando voz, segundo Martínez, à população mais necessitada.

É a partir da proposta literária do corpo de Evita com que nos brinda o romance de Martínez que investigaremos diferentes construções presentes na obra, com o objetivo de

---

<sup>2</sup> “Há efeitos da recepção, que tendem a seguir de *Santa Evita* considerando um artigo de jornal. É um romance, é uma história onde as entrevistas de testemunhas são truques escondidos do melhor tipo, e as provas foram acumulou ou destilados.” (Tradução livre, nossa).

esclarecer como esse corpo, ainda que morto, continua lutando contra seus inimigos e sai triunfante.

Para organizar o trabalho, decidimos por uma divisão em cinco capítulos. No primeiro e mais breve, limitamo-nos, apenas, a propor um contexto para a Evita de Martínez na vasta produção sobre essa personagem que propõe essencialmente o discurso histórico e o literário.

No segundo capítulo, “O corpo”, oferecemos um contexto para nosso objeto de estudo, fazendo um breve esboço da história do corpo com o uso de diversas teorias sobre o tema tais como a de Richard Bennett (2001), que nos oferece um amplo panorama da história do corpo através do tempo, partindo das culturas Greco-latinas. Os conceitos de Alain Corbin (2009), além de oferecer outra panorâmica ampla da história do corpo, tentam renovar a imagem do homem moderno; já os de Ieda Tucherman (2004), além de dar outra perspectiva sobre a história do corpo, coloca a monstruosidade como um fato próprio dos homens e nos brinda com uma perspectiva do que será o corpo do futuro.

No terceiro capítulo, “A construção de um corpo vivo” analisamos as diferentes facetas da construção do corpo vivo de Evita. Dentre elas, pesquisamos a construção da imagem de Evita, a construção da voz discursiva, o uso da memória como elemento reconstrutor e sua construção política. Aqui, tomamos como referência as teorias de Saussure (1961) para estabelecer o significante e o significado do corpo de Evita, assim como o pensamento de Foucault (1983) para argumentar acerca da construção de um discurso político sobre o corpo.

Para desenvolver a questão da memória na reconstrução ficcional do corpo de Eva Perón, tencionamos nos apoiar no pensamento de Le Goff (1990), que nos oferece um amplo espectro da tipologia da memória. Paul Ricoeur (1998), paralelamente, nos fornece uma perspectiva do uso da memória de testemunho através da História e Beatriz Sarlo (2007) nos proporciona uma reconstrução do passado por intermédio de relatos e depoimentos que tentam provar que os diferentes atos da memória são apenas uma versão dos fatos.

No quarto capítulo, “A construção do corpo depois do embalsamamento”, demonstramos como o narrador de *Santa Evita*, através de diferentes recursos narrativos, constrói diversas versões da História oficial. Destacamos, dentre eles, um discurso ficcional que resvala para a metaficcionalidade. Nesse caso, cabe mencionarmos a metalinguagem como estratégia de efeito de veracidade dos fatos narrados.

Neste capítulo, trabalhamos com Alfredo Bosi (1995) que nos ajuda a reconhecer a vinculação entre literatura de testemunho e compromisso político e Maurice Halbwachs (2006) que nos auxilia na diferenciação da memória coletiva perante a individual, argumentando que a memória é o resultado da representação coletiva que dela se constrói no presente. Ainda nesse

capítulo, abordamos o binômio entre a voz testemunhal e a natureza da ficção, de vital importância para nosso estudo. Nesse momento, introduzimos trabalhos como os de Karlheinz Stierle (2006), que apresentam um panorama geral do que é a ficção e como, nos romances, ela pode tornar-se invisível para o leitor. Já Beatriz Sarlo (2007) indaga o valor de credibilidade ou não das diferentes testemunhas faladas em primeira ou terceira pessoa numa narrativa ficcional, enquanto Mikhail Bakhtin (1993) aborda o uso das vozes nas personagens de um romance e aspectos como a polifonia. Michelle Perrot (2008) nos auxilia quando estuda a relação entre a mulher e seu status de “vítima” na História, condição que ela mesma coloca como a relação real da mulher com a História. Linda Hutcheon (1991) nos apresenta uma estratégia para desconstruir o discurso ideológico tradicional e examina aspectos narrativos que ajudam a diferenciar entre os discursos ficcional, histórico ou metaficcional.

Para desenvolvermos os diferentes significados do corpo de Evita embalsamado, no capítulo cinco, “Representação do Corpo”, mostramos algumas formas de ritualização do corpo de Evita através de trabalhos como do professor Bauzá (2007), que visa figurar como o corpo do herói morto fica na eternidade. Já Yáñez (2007), nos desvela a forma como a necrofilia é vista como perturbação sexual causada pela observação do corpo morto. Vernant (1988) brinda elementos teóricos que abordam as diferentes representações que oferece um corpo embalsamado em seus seguidores e Vigarello (2009) indaga sobre as diferentes classificações de corpo, abordando a relação entre paixão e morte, e como o corpo do rei nunca morre nas mentes de seus seguidores.

Investigamos, ainda, o processo criativo do escritor, que parte, de um lado, de informações de diversas fontes testemunhais e, de outro, empreende, no papel de um narrador-escritor, a árdua tarefa de organizar esse material para construir várias facetas de Evita, tentando criar diversas perspectivas a partir de um fato.

## **1. UM ROMANCE, UM CONTEXTO HISTÓRICO E DIVERSAS LEITURAS CRÍTICAS**

Santa Evita é um romance que tem características bem históricas, mas também pode ser analisado desde outras óticas, caso desta investigação, Eva Perón, personagem histórico que Tomás Eloy tomou como pretexto para reescrever o que aconteceu com o corpo sequestrado de Evita, uma história que ninguém sabe com certeza.

## 1.1 Eva Perón na narrativa de Tomás Eloy Martínez

Tomás Eloy Martínez é o autor do romance *Santa Evita*. Ele, às vezes, se apresenta, no nível narrativo, como narrador da história que conta. Para criar diferentes efeitos de real, o autor utiliza-se desse e dos mais variados recursos narrativos. Cabe destacar, dentre eles, porém, a mencionada e forte presença de um autor-narrador que é também um pesquisador da História argentina; a utilização da memória como elemento reconstrutor dos fatos vividos por Eva Perón, antes ou após a sua morte; a presença da ficção para modificar os fatos e dar sua própria versão da História, colocando essa mesma História sob o crivo de sua subjetividade; a presença de vozes que se apresentam como testemunhas, para que cada uma ofereça sua própria perspectiva sobre os acontecimentos, de diversas posições sociais e políticas (às vezes, essas testemunhas transformam a versão dos fatos para introduzir a pluralidade de pontos de vista sobre os mesmos); a metalinguagem, que produz um efeito de credibilidade do texto e uma reflexão sobre os processos de escrita e sobre os mesmos processos históricos transformados em literatura pseudoficcional.

Eva Perón é trazida para a narrativa de Martínez com seus supostos atributos, qualidades e defeitos, de tal modo, que o narrador-pesquisador transita entre as qualidades de inteligência, fidelidade, valentia, nobreza e generosidade, vistas por seus seguidores, e os defeitos, assim considerados por seus inimigos. Para alcançar seu propósito no romance – a construção de uma Evita coerente e verossímil –, o autor-narrador tenta reconstruir as diferentes facetas de Evita, baseado nos acontecimentos de um corpo vivo e, ainda, de um corpo embalsamado que foi sequestrado pelos militares, ficando guardado nos lugares mais esquisitos; dessa maneira, ele tenta reconstruir ficcionalmente elementos que mesmo para a oligarquia da época permaneceram ocultos.

O romance remete, é claro, à personagem histórica Eva María Duarte Perón, esposa do ex-presidente da Argentina e criador do Partido Peronista (PP), o general Juan Domingo Perón. Mulher que, segundo o romance, serviu para fortalecer o partido político, para dar voz às mulheres e às classes sociais mais necessitadas da nação. Assim, Martínez mostra, ou melhor, interpreta em seu texto um dos aspectos mais conhecidos da Primeira Dama, construindo-o a partir da perspectiva plural das testemunhas que sobre Evita (ou com ela) falam.

Segundo o romance, Evita começou a pensar sobre um projeto de construção de um novo país, tendo como base a igualdade, a justiça e a equidade social. Evita parece ter claro que deveria começar apagando as oligarquias existentes. Nesse processo, além de trabalhar com a indignação dos mais necessitados, ela também teria desenvolvido uma política internacional

apoiada em sua imagem corporal, de mulher. A proposta do livro parece defender, pois, que a partir da construção populista e messiânica, mas também sexuada de Eva Perón, as classes mais carentes puderam conhecer os princípios do PP e, paralelamente, empreenderam uma espécie de santificação dessa figura. Efetivamente, essas classes iniciaram a comparação entre Evita e a Virgem Maria e entre as linhas filosóficas do partido peronista e os princípios de base do catolicismo.

De acordo com a interpretação de Martínez, Evita, ao lado do general Perón, deixa de ser uma pessoa comum para se converter numa santidade para os mais necessitados, o que auxiliou na execução de seu projeto social de ajuda a essas classes. Paralelamente, e na visão dicotômica do autor, o auxílio que Evita prestou aos mais carentes, tão valorizada por eles, representou, para as oligarquias, uma afronta tornando Evita uma ameaça para os poderosos.

Um aspecto interessante, segundo o romance, é o papel que desempenhou a figura de Evita na cultura argentina, a força que imprimiu às classes trabalhadoras do país para tentar mudar as mentalidades dessas pessoas. Nessa mesma perspectiva, o texto nos leva a concluir que a morte da protagonista foi a derrota de um projeto político, a qual levou a que se abortassem as mudanças em curso naquele momento histórico. Dessa maneira, e com ajuda do embalsamamento, o mito de Evita se projetou para o além, para perpetuar uma imagem imortal nas memórias do povo, sonho que foi realizado pelo Dr. Pedro Ara, especialista em embalsamamento de corpos.

Segundo Lévi-Strauss (1990), os mitos existem em todas as partes do mundo, pois um mito é uma classe de relato que nos fala sobre histórias fictícias sobre diferentes temas, algumas vezes sobre deuses e heróis do passado.

O narrador do romance tenta construir a transição de um corpo vivo para um corpo morto e embalsamado de Evita. Para lograr esse feito, ele recolhe diferentes elementos testemunhais e informação diversa com o intuito de conectar a construção desse corpo desde diferentes perspectivas, criando assim, várias versões ficcionais dos fatos acontecidos com esse mesmo corpo.

A morte de Evita, na versão do romance estudado, representa, portanto, a vitória das oligarquias, uma vez que, considerada uma intrusa no poder, deixava-lhes, com seu falecimento, o espaço livre. Com a finalidade de enfatizar essa hipótese, recolhem-se diversos depoimentos e o autor recorre à memória de personagens que são testemunhas da grande alegria que algumas pessoas sentiram ao saber que Eva Perón estava doente e iria morrer: “*Cuando la*

*radio dio la noticia de que la gravedad de Evita era extrema, los políticos de la oposición destaparon botellas de champagne*”<sup>3</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 71).

Em seguida, no romance, encontramos a posição, também ficcional, de seus seguidores quando souberam da iminente morte de sua “salvadora”. O narrador nos apresenta, pois, por contraste, as diferentes posições de cada um frente ao tema da doença terminal de Evita: “*Miles de personas hicieron los más exagerados sacrificios para que, cuando a Ella le tocara rendir cuentas a Dios, mencionara sus nombres en la conversación*”.<sup>4</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 71).

Em alguns momentos, e para ajudar a fixar a imagem mítica de Evita, o narrador compara sua morte à de Che Guevara, pois ambos morreram numa idade precoce e tiveram suas imagens imortalizadas em diferentes locais e de diversas maneiras. Como aponta Posse (2002), segundo Rainer Maria Rilke, Evita foi sacralizada pelas massas humildes do peronismo, demonizada pelas oligarquias e pela classe média de Buenos Aires e proibida moralmente pelos militares, que a consideravam indigna de se casar com Juan Domingo Perón: o mais alto oficial presidencial.

Na memória dos argentinos, as posições em relação a Evita foram diversas, de modo que cada uma tinha sua versão, segundo as experiências vividas junto com a ex-primeira dama. A estratégia narrativa usada por Tomás faz com que a construção do corpo, desde as diferentes perspectivas que a narrativa apresenta, tenha um sem número de representações e de diferentes opções de interpretação quando se aliam, na narrativa, a memória das testemunhas às suas vozes.

Dentre as estratégias narrativas usadas pelo narrador para construir o corpo de Evita no romance, e com a finalidade de que o leitor organize e forme seu próprio quebra-cabeças, ele propõe várias versões biográficas de Evita, antes ou após a sua morte. Isso faz com que o leitor crie sua própria versão dos fatos históricos e da vida da protagonista.

---

<sup>3</sup> Todas as traduções do romance *Santa Evita* apresentadas nesse trabalho são da autoria de Sérgio Molina: “Quando noticiaram no rádio a extrema gravidade de Evita, os políticos de oposições espocaram garrafas de champanhe.”

O ensaísta espanhol Ezequiel Martínez Estrada, coberto dos pés a cabeça por uma crosta preta que os médicos diagnosticaram como neurodermite melânica, curou-se milagrosamente e começou a escrever um livro de insultos onde se referia a Evita desta maneira: “ela é a sublimação do mais torpe, vil, abjeto, infame, vingativo, ofídico, e o povo vê nela a encarnação dos deuses infernais” (MARTÍNEZ, 1997, p. 61).

<sup>4</sup> “Milhares de pessoas fizeram os mais exagerados sacrificios para que, quando fosse chegada a hora de Ela prestar contas com Deus, não se esquecesse de mencionar seus nomes na conversa” (MARTÍNEZ, 1997, p. 61).

## 1.2 Eva Perón na História e na Literatura

Uma personagem histórica como Eva Perón possui inúmeras versões nas artes e na História e, portanto, já foi exaustivamente estudada por diferentes escritores e estudiosos das ciências humanas. Assim, pesquisadores de diferentes disciplinas têm analisado a figura e o momento histórico de Eva Perón, mas cada um deles oferece uma versão diferente da construção de Evita.

Para essa investigação nos valem as ideias apresentadas por Dujovne Ortiz (1995), que nos mostram uma Evita que, desde sua origem humilde, alcançou, graças ao seu esposo, um papel privilegiado na sociedade e logrou alcançar um espaço político proibido às mulheres da época registrando, desse modo, seu nome na História e na memória da sociedade argentina.

Posições como as de Felipe Pigna (2005), com abundante documentação e testemunhas, tentam dar uma versão objetiva e histórica dos fatos vividos por Evita numa época tão controvertida do mundo, em que muitas coisas eram ainda proibidas para as mulheres, entre elas, o voto e a possibilidade de se candidatar a cargos políticos, sobretudo a um cargo como a vice-presidência. O texto *Os mitos da História Argentina* contempla, inclusive, informações sobre Eva Perón depois de sua morte, alicerçando assim, a construção de uma pessoa que se tornou objeto de inimizade para seus detratores, e de amor para seus seguidores.

O historiador John Barnes (1979), através do discurso histórico, tenta apresentar os fatos acontecidos com o corpo vivo e morto de Evita e propõe diversos episódios vivenciados pelo General Perón. O autor apresenta uma Evita rodeada de luxos e mostra igualmente como a oligarquia da época aproveitou essa oportunidade, após a morte de sua inimiga, para desprestigiá-la.

Já Abel Posse (1994) apresenta um romance com ampla mistura de gêneros, tais como a nova novela histórica, a biografia, a História, o testemunho e a autobiografia ficcional no qual ele recria a voz de Evita através de monólogos, mostrando sua capacidade para conferir uma voz coerente para a personagem histórica.

Norma Sanchís (1988) fixa suas análises em sentidos diversos, ao analisar as características da mobilização das mulheres naquele momento da História argentina assim como as bases de sustentação política impulsionada pelo peronismo e as políticas de penetração territorial. Seu texto, desse modo, permite observar as diversas estratégias políticas implementadas pelo peronismo entre os anos 1945 e 1955.

Já Néstor Perlongher (2001), através de seus contos, fornece uma imagem outra de Evita, a da mulher “fácil” à procura de homens. Esse aspecto, no entanto, convive com

qualidades claramente positivas, como o dom da oratória e o carisma para a liderança nos locais mais carentes da sociedade. Nos contos, aparece igualmente a faceta de atriz de uma Eva Perón recém chegada a Buenos Aires com apenas 15 anos de idade.

Rodolfo Walsh (1965), em conto intitulado “Essa mulher”, relata a história de um jornalista à procura de um corpo embalsamado. Para lograr seu propósito, ele entrevista um coronel, integrante do Serviço de Inteligência do Estado, que parece saber tudo sobre o assunto. O narrador apresenta os fatos e não menciona nenhum nome próprio de personagens, para relatar o que supostamente aconteceu com o corpo embalsamado de Evita.

Numa perspectiva muito diferente, Raúl Natalio Damonte Taborda (1970), conhecido como “Copi”, escreve a peça teatral *Eva Perón*, lançada em 2 de março de 1970, na qual ele escolhe as últimas horas de Evita no seu leito de morte. O texto propõe, entre outras coisas, uma Evita frágil e egoísta atingida pelo câncer terminal com uma mãe que reclama as senhas de acesso ao dinheiro guardado em bancos suíços; um esposo ausente, com doença crônica de enxaqueca. A obra tenciona, pois, desmitificar a construção literária e mítica de Evita e oferece outra versão dos fatos, criando uma proposta crítica e paródica da protagonista. Tal perspectiva será aprofundada num momento posterior.

Há também a dissertação de mestrado do brasileiro João Maria da Silva (2006), que apresenta uma análise metaficcional de *Santa Evita*, no qual evidencia a impossibilidade do narrador em mostrar a realidade e dar conta da vida e da morte de Evita, desvendando a vacilante fronteira entre realidade e ficção. *Santa Evita* cria “uma ambigüidade bem sucedida que chegou a desconcertar até mesmo leitores experientes, como os da imprensa argentina e brasileira”. (SILVA, 2006, p. 6).

Enfim, a vida de Evita tem sido levada ao cinema, televisão, e existem até comédias musicais. Evita chegou a ser protagonista de várias narrações literárias, textos de História, ensaios e biografias. Todas elas tentam descrever, de diferentes perspectivas, um viés, um aspecto, um momento de sua vida, e servem para enriquecer as inúmeras interpretações nas artes e nas ciências humanas sobre a vida e o fazer político e social de Evita.

## 2. O CORPO

O corpo de Eva Perón tem sido alvo de inúmeras discussões a partir de seu sequestro pelos militares em 1955, ano em que Juan Domingo Perón, seu esposo, foi derrocado do poder. Seu corpo embalsamado só foi devolvido no ano de 1971 e durante todo esse tempo, ninguém sabe com certeza o que teria acontecido a ele. A partir disso, Tomás Eloy Martínez tenta desvendar, no seu romance *Santa Evita*, o possível destino do corpo de Evita.

Faz-se, então, necessário pesquisar aspectos históricos que tenham sido abordados no romance, para que possamos chegar à compreensão do significado do corpo dentro dessa narrativa. Optamos, por isso, primeiramente por uma perspectiva histórica sobre a construção e os significados do corpo no ocidente.

Não é de hoje que o corpo tem sido considerado objeto de estudo. Desde a aparição do homem, o corpo se revela como objeto de diferentes significados nas diversas sociedades, uma vez que existem agentes da cultura que pautam as maneiras de fazer, de experimentar e de estudar o corpo. Ou seja, para se estudar o corpo em geral, devemos conhecer melhor esses agentes da cultura.

Para a antropóloga Mary Douglas (1973), o corpo é uma poderosa forma simbólica, uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até as obrigações metafísicas de uma cultura estão inscritas e reforçadas através da linguagem corporal concreta. Segundo Bourdieu (1989, p. 29), o corpo não é apenas um *texto* da cultura, ele se “faz cultura”, através das maneiras e dos hábitos de higiene, de rotinas, normas e práticas aparentemente triviais, convertidas em atividades automáticas e habituais. Assim, o corpo é colocado “[...] além do alcance da consciência, por transformação voluntária, deliberada” (BOURDIEU, 1989, p. 29). Nesse sentido, para Foucault (1983), o corpo é um lugar prático e direto de controle social, de tal modo que o estudo do corpo mobiliza diversas ciências, obrigando a variar os métodos, as epistemologias, de acordo com o estudo das sensações, das técnicas, das consumações ou das expressões.

Para Tucherman (2004), o corpo pertence ao conjunto de categorias mais persistentes na cultura ocidental, encarnando todas as grandes questões que nos configuram para tentar explicar a nossa humanidade. O conceito de corpo foi mais surpreendente do que o de alma, antigamente, e o mais surpreendente foi a ideia de que o corpo humano se tornou possível. Ainda segundo Tucherman (2004), quando se constituem as primeiras sociedades humanas, nas tribos nômades, a mulher foi o primeiro animal de carga, sendo a responsável pelo transporte dos víveres e dos bens, antes que os homens utilizassem os animais para o mesmo propósito.

Assim, o corpo possui dois tipos de forças; a primeira orientada a um funcionamento institucional, social e individual, agrupando todas as forças cósmicas do acaso e do não conhecido que, ligadas aos corpos, aos seres e às coisas do universo se expressam nos nascimentos, nas mortes, nos fenômenos meteorológicos e nas guerras, entre outros. Essa primeira força manifesta-se como uma irrupção da natureza na cultura, tais como se manifestam na mesma cultura os ritos, as práticas mágicas e as religiosas, todos tendentes à reestruturação de sistemas ameaçadores de desordem. Nessa lógica, podemos questionar em que medida, no romance de Martínez, *Santa Evita*, os rituais criados em torno do corpo de Eva Perón se inserem na lógica de um sistema político ameaçado.

O segundo tipo de força do corpo refere-se às outras interferências de energias não controladas, cuja atuação se dá fora dos códigos da comunicação, tais como a loucura ou a doença. Podemos afirmar que, de acordo com o postulado anterior, as forças do corpo presentes no romance de Martínez referem-se às pessoas que tiveram contato com Evita, os amaldiçoados, as personagens que ficaram loucas ou as atingidas por doenças.

## **2.1 O corpo no Gênesis, no cristianismo primitivo e no cristianismo medieval**

Tucherman (2004) introduz em seu estudo o mito bíblico presente no Gênesis, que constrói idealmente um corpo perfeito no começo da era Cristã. Trata-se de um corpo feito à imagem e semelhança de seu criador, Deus, corpo criado a partir do barro, não da carne. Quando Deus vê Adão, forma, a partir de uma de suas costelas, sua companheira, Eva, que, portanto, é descendente do homem. Eva, por acaso, também é o nome da protagonista do romance em apreço, esposa do presidente Perón e que, para muitos, permaneceu sempre à sombra da fama de seu marido. De algum modo, portanto, por mais que Eva se destacasse na História, por sua participação política, ela parece ter estado sempre presa à costela de seu marido.

Já no contexto do cristianismo insurgente em Roma, segundo Tucherman (2004), o corpo cristão no Novo Testamento propugnará a irmandade de todos no amor a Deus, ou seja, indicará uma moral idêntica e medida pela figura do próprio Cristo, filho de Deus, tornado corpo e carne.

Segundo Senett (1994, p. 45), os cristãos romanos, com base na sua fé, tentavam vivenciar o tempo em seus corpos, transformado ao longo da idade adulta, na expectativa de que, por meio da conversa religiosa, o caos dos desejos deixaria de afligi-los; o peso da carne se tornaria mais leve à medida que se aproximasse da união com o poder mais elevado e imaterial. Mesmo assim, para Tucherman (2004), o corpo judaico-cristão instituiu um corpo

feminino que só pode aproximar-se do divino pela mediação do corpo do homem ou através sua herança. Esse ideal cristão do corpo está presente, segundo Godio (1985), nas ideias propagadas pelo Partido Peronista, uma nova filosofia de vida, simples, prática, popular, profundamente enraizada na ideologia Cristã, e profundamente humanista. Como doutrina econômica, o autor defende que o Peronismo aplica a economia social, colocando o capital a serviço da economia e esta em benefício do bem estar da sociedade; como doutrina social, o Peronismo aplica uma justiça que dá a cada pessoa seu direito em função de seu papel social; finalmente, como doutrina política, ele realiza o equilíbrio entre os direitos do indivíduo e os direitos da comunidade em geral. Assim, o autor conclui que os dois braços do peronismo são a justiça e a ajuda social.

O corpo de Santa Evita, tornado santo, traz, evidentemente, fortes lembranças desse corpo bíblico e católico, como veremos posteriormente.

## **2.2 O corpo desde o período renascentista até o século XIX**

A representação do corpo no período renascentista foi um fenômeno de uma complexidade considerável; a presença do corpo nu, masculino ou feminino, nas pinturas, gravuras e esculturas mostra uma perspectiva artística baseada, evidentemente, num processo geral de Renascença descrito como a síntese reconstruída dos antepassados gregos com uma forma e figura do corpo perfeito.

A renascença não inventa a reflexão sobre as proporções do corpo humano, mas as recupera da Grécia clássica e as insere na tradição medieval com duas modificações decisivas: com a primeira, transforma o que constituíam as prescrições pedagógicas e técnicas, que deveriam permitir aos pintores desenhar facilmente corpos ou rostos corretamente construídos, numa verdadeira teoria da beleza do corpo humano; com a segunda, estabelece que os corpos deveriam investir-se de uma dimensão metafísica.

Em 1524, Dürer analisa, pela primeira vez, e de uma maneira sistemática, as proporções da mulher assim como as do homem; ele rompe, desse modo, com a tradição sobre o corpo da mulher criada de uma costela do homem, portanto, corpo menos perfeito do que o de Adão, criado diretamente por Deus. Ao colocar num mesmo plano teórico as proporções do homem e da mulher, Dürer desloca a questão da beleza da mulher do campo metafísico para o campo da estética.

Com o retorno das formas antigas e depois da extinção da legitimação metafísica do estudo das proporções, a beleza física do corpo constitui, para a arte do classicismo, um valor

estético em si mesmo, quase uma condição necessária para a exaltação do conceito representado. Sem dúvida nada ilustra melhor essa ideia do que a representação clássica do corpo de Cristo morto, tal como o pinta, entre outros, o pintor espanhol Diego de Velázquez (1632). O artista, renunciando a desfiguração mística, transcende a representação tradicional dos Cristos crucificados até aquele momento. A arte tende a suprimir os estigmas do sofrimento projetando o corpo do Cristo morto como simples corpo, um cadáver ainda belo. Da mesma forma, a *Evita* de Martínez, após o processo de recuperação do corpo, ficou ainda mais sensual, bela e com o físico esteticamente perfeito.

Entre os séculos XVI e XVIII, aprecia-se a figura do corpo humano bem proporcionado, masculino ou feminino, como uma figura geométrica cujo efeito de demonstração está baseado no desenho e na precisão do traço. Com relação à perfeição das diversas partes do corpo da mulher, basta uma citação da *Teoria da figura humana*, publicada em 1773, que mostra as características da imagem artística do corpo, tais como a corpulência moderada, carne sólida, firme e branca; cor de pele de um vermelho pálido; rosto gracioso, sem rugas, carnudo, bem feito, branco como a neve; a pele do ventre não deve ser flácida, nem o ventre caído, mas macio, de um contorno suave e fluente desde a maior saliência até o baixo ventre; as nádegas redondas e carnudas, de um branco níveo, firmes e arrebitadas, o joelho carnudo e redondo; pés pequenos; dedos delicados e belos cabelos.

No século XIX, o corpo foi considerado o eixo do universo: ele está no centro das atenções, aquelas que vinculam o ser humano ao seu meio ambiente; ele está em correspondência com o mundo e ressoa com ele. O corpo, nessa correspondência que vai para além de si mesmo, está sujeito ao clima, às estações, aos céus e aos signos do zodíaco, sobretudo à lua, que aqui age supostamente sobre o conjunto do que cresce, do que se reproduz e se move. Presidindo tanto o crescimento das plantas e dos cabelos como o nascimento das crianças, a lua influencia as sangrias, a cura das feridas, o peso dos humores; ela regula a menstruação das mulheres, determina o momento do nascimento, talvez até a morte.

### **2.3 O corpo na idade moderna e contemporânea**

O conceito do corpo no ocidente apareceu como a noção de integridade. O corpo começou a ser pensado desde uma perspectiva integral. A vida desse corpo vai estabelecer-se como uma “hermenêutica de ser”, ou seja, concebido como a sede dos pecados e das tentações. O corpo deve se transformar em *récit*, quer dizer, em uma narrativa confessional e, portanto,

transmutar-se em voz a ser ouvida nos confessionários para que se conheçam, e se regulem, todos os pequenos e sujos segredos.

Mais tarde, apareceu o conceito de corpo moderno, surgido do mesmo ideário iluminista, no qual, segundo Tucherman (2004), se distingue o corpo do homem pela sua capacidade singular de pensar, de ter consciência de si e de se constituir como cultura, ou seja, como História. O corpo humano moderno é, supostamente, o que se faz consciente de si mesmo, autossuficiente, racional e capaz de livre-arbítrio; é um ser que se constitui como sujeito a partir da sua relação de diferença com os outros objetos que o cercam no mundo. Para Foucault (1983, p. 145), o ser humano moderno é um ser que conhece o mundo e se reconhece como ser no mundo, ou seja, o homem é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do seu próprio conhecimento.

O sujeito moderno é individual, isto é, tem corpo e história individual, o que significa que a experiência do homem na Modernidade é dada através de um corpo que é *seu* corpo, um corpo próprio, cuja espacialidade própria é irreduzível e se articula com o espaço das coisas. A partir dessa experiência, são dadas duas formas de expressão do corpo: desejo (intensidade particular), e linguagem (capacidade de representar o mundo). Dessa maneira, o corpo existe no presente e é o suporte da sua experiência de sujeito, assim como de objeto.

Segundo Jaggar (1988), as feministas francesas têm igualmente captado uma linguagem de protesto expressada pela histeria, até mesmo ou, talvez especialmente, quando essa linguagem permanece muda, sem expressão verbal, como uma rebelião contra as regras lingüísticas e culturais, isto é, a linguagem do corpo. Para Jaggar (1988), a volta para o nível semiótico é tanto regressiva quanto uma comunicação expressiva endereçada ao pensamento patriarcal, uma forma autorrepudiante, na qual o corpo exprime aquilo que as condições sociais tentam dizer linguisticamente.

Se o corpo é uma experiência individual, ele é também, como observa Margrit Shildrick (1996), o ponto de interface com o mundo social. Há, então, uma separação entre sujeito e corpo, em que este podia trair o sujeito. Essa possibilidade conferia às disciplinas, escolas, ou fábricas, etc., a função de educar os corpos, tornando-os dóceis, produtivos e obedientes, visando à integridade do sujeito e à construção racional em vista de uma sociedade perfeita. Nesse sentido, apenas quando é danificado ou adocece que o corpo se faz presente, sendo percebido pela consciência como outro.

Dessa maneira, procuraremos demonstrar, no estudo do romance de Martínez, como se constroem os diversos significados atribuídos ao corpo de Evita, vivo, morto e embalsamado e as aproximações dele com os conceitos desenvolvidos até agora.

## 2.4 Práticas com o corpo sem vida

Segundo a crença do Cristianismo, os fiéis estão, em vida, à espera de que, na morte, haja a ressurreição, para que possam ficar junto de Cristo. O fiel comum manifesta o desejo de preparar seu lugar no céu para ficar junto de Deus; a morte vem acolher o crente para colocar um fim às suas provas nesta terra. Após o desaparecimento do corpo, vem o longo parêntese do repouso antes do Juízo Final, pois há esperança de um renascimento do corpo e da alma, para ocupar um lugar à direita de Deus.

*Resucitación no es un acto espacio-temporal. Resucitación no entraña un milagro que interrumpe las leyes de la naturaleza, comprobable intramundaneamente, ni se refiere a una intervención sobrenatural localizable e impedida en el espacio y en el tiempo.*<sup>5</sup> (KÜNG, 1983, p. 178).

O intercâmbio entre os vivos e os mortos pode funcionar, além disso, através de uma intensa intervenção entre os dois mundos: os vivos fazem ações de graças pelo repouso dos defuntos e esses intercedem pela salvação dos vivos, cada um em seu lugar. Essa mutação do espaço da morte, que corresponde a uma transformação profunda e progressiva da consciência da vida, vem acompanhada de novos costumes, em particular o da escrita. Um costume interessante a esse respeito é o que se perpetuou, no século XV, da Bretanha à Áustria: o costume da “caixa craniana”, na qual se inscrevia o nome do defunto. Muitas vezes, é acrescentado até um texto, enquadrado em uma moldura vegetal, no qual se relata a história do morto, que é pintada diretamente sobre o crânio. Este texto era uma espécie de ficha de identidade e estava destinada aos membros vivos da comunidade que podiam ler como uma lembrança da memória do indivíduo, além de ser um lembrete para tratar os mortos com respeito.

No entanto, os dogmas da Igreja não cessam de lembrar aos fiéis de que, na economia da salvação, só aqueles que respeitam os mandamentos de Deus encontrarão no céu um esplendor triunfante. A corrupção dos corpos e o desaparecimento da carne são fatos apenas passageiros, já que, no dia da ressurreição, o corpo será recomposto em torno de seu esqueleto, uma vez que só ele terá sobrevivido à decomposição.

---

<sup>5</sup> A tradução é minha: Ressuscitação não é um ato espaço-temporal. Ressuscitação não implica um milagre que perturba as leis da natureza, intramundaneamente verificável, nem se refere a uma intervenção sobrenatural localizável no espaço e no tempo.

Segundo Gélis (2009), a dispersão do esqueleto não será obstáculo a esta regeneração, a crer numa tradição procurada no Pentateuco no século III e retomada pelo médico Gaspar Bauhin em seu *Theatrum anatomicum* em 1621: no corpo humano há certo osso que não pode ser corrompido nem pela água nem pelo fogo, nem por nenhum outro elemento, e muito menos ser rompido ou quebrado por alguma força externa. No dia do Juízo Final, Deus regará esse osso com um orvalho celeste e então todos os membros se ajuntarão em torno dele e se reunirão num corpo que, sendo animado do espírito de Deus, ressuscitará. Os judeus chamam esse osso de *lus* ou luz. Ainda que nem todos os anatomistas concordem a respeito do lugar deste osso, uma coisa é certa: é em torno dele que o corpo deve recompor-se, já todos concordam que se trata de um osso muito duro, resistente à corrupção. Como efeito da ressurreição, os ossos se tornarão úmidos e se vestirão de carne e de pele; essa reencarnação progressiva do corpo se fará ao contrário do que ocorrera após a morte. Nas pinturas de Luca Signorelli, na Catedral de Orvieto, e de Michelangelo, na capela Sistina, os feitos da ressurreição, como se interpretava naquele tempo, desenrolam-se nas etapas de uma metamorfose que revoluciona a ordem comum das coisas: esqueletos esbranquiçados de órbitas vazias, ou começam a levantar a lápide do túmulo, ou esboçam um movimento; formas obscuras e perturbadoras que se mexem em suas mortalhas, cadáveres de carnes sem contornos precisos, corpos de homens e de mulheres espantados saindo enfim da terra para agradecer a Deus ou temê-lo. Todas essas cenas fascinantes ocorrem sob o olhar de um Deus de justiça, árbitro supremo que vigia para que os bons, de corpos resplandecentes e submissos, sejam recompensados; e os maus, de corpos torturados pelo remorso e pelas chamas que já os lambem, sejam castigados para sempre.

Segundo Corbin (2009), a contrarreforma multiplicou os quadros da ressurreição com o propósito de acentuar mais o medo do pecado e lembrar o fim dos tempos, somente referidos os corpos em plenitude, esplendor e glória; corpos desabrochados de homens e mulheres com a idade de Cristo no fim de sua missão redentora. Não há lugar aqui, de fato, para corpos de crianças inocentes, nem de idosos decrepitos, a ressurreição é uma divinização de corpos belos a contemplar.

#### **2.4.1 O corpo e a morte**

Os restos dos corpos dos santos e o culto às relíquias são práticas tão antigas quanto a própria Igreja. Desde que o culto foi autorizado, estabeleceu-se o costume de construir santuários em torno do túmulo dos santos, e, quando uma comunidade não tinha a chance de poder ter um corpo, exigia-se obrigatoriamente que a pedra do altar sobre a qual se celebrava o

sacrifício da missa contivesse uma parcela da relíquia piedosamente solicitada. Mesmo morto, o santo continua sendo objeto de grande veneração, seu corpo é o receptáculo do sagrado, um corpo-relíquia, objeto de devoção e de revitalização, porque o corpo santo também é marcado como identidade, corpo matricial junto do qual a comunidade se regenera sem cessar, o símbolo de sua permanência, que garantem um papel essencial de coesão social.

Para Corbin (2009), quando o interesse da comunidade o exige, as relíquias corporais podem fazer-se notar chamando, por si mesmas, a atenção dos fiéis. A língua dos santos constitui um bom exemplo dessas relíquias “que falam”, é o órgão da fala o melhor triunfo dos missionários que se preocupam em trazer de volta à verdadeira religião as ovelhas transviadas; esse tipo de relíquia sempre está em relação com um episódio da vida do santo.

Segundo Corbin (2009), mais de 90% dessas relíquias são originárias do corpo, embora não se saiba exatamente de que parte. Cerca de 30% das relíquias conhecidas pertencem a personagens do Novo Testamento: São Pedro e São João Batista estão na frente de São Estevão e São Bartolomeu, as relíquias das mulheres estão representadas pela Virgem. Do grupo dos santos comuns, destaca-se o popular São Brás que procede na ordem São Marciais, Eutropio, Lourenço e Martinho. Mais longe, Lopo, Ferreol, Sebastião e Roque testemunham que os fiéis confiam antes de tudo nos santos que aliviam seus males cotidianos.

Um corpo morto que se acredita santo tem características especiais, entre elas, ser incorruptível com o passar do tempo. Esses corpos mortos e incorruptos são olhados como miraculosos porque parecem desafiar todas as leis naturais, como se o tempo não tivesse influência sobre eles, pois estão como que congelados numa eternidade, enquanto que, em boa lógica, a putrefação da carne deveria seguir-se à morte dentro de pouco tempo. É interessante que os corpos daqueles que são considerados santos segundo os hagiógrafos, sublinham o maravilhoso estado de conservação, a cor de mel da pele, o frescor dos membros e a beleza dos traços fisionômicos.

Não está morto o corpo cujos restos são venerados, pois dele se irradia vida, é fonte de vida e não faltam sinais para comprová-lo: corpos miraculosamente preservados da podridão e exalando um agradável “odor de santidade”; corpos que começam a sangrar quando o escapelo do operador corta a carne muito tempo depois do sepultamento; também considera-se vivo o corpo do santo afetado pela obra do tempo pois, das ossadas preciosamente reunidas num relicário, emana uma força da qual os fiéis procuram beneficiar-se.

Convivendo com o postulado anterior e, segundo o romance, este era o medo proferido pelas oligarquias frente ao corpo embalsamado de Evita, corpo morto que, segundo a mentalidade da massa argentina, ia ressuscitar para continuar com seus propósitos de ajuda aos

mais necessitados e seguir construindo uma sociedade justa e equitativa mas, para lograr esse propósito, Evita (corpo ressuscitado) traria poderes santos do além.

Se o corpo santo pode de fato dar a impressão de que escapa à morte ou à destruição, também está em condições de manifestar outra inversão, a do odor. Os textos da vida de santos evocam, frequentemente, imagens como a do “perfume sobrenatural”, dos “agradáveis aromas”, do “buquê místico” espontaneamente atribuído aos religiosos que praticam o ascetismo e a virtude em vida, mas que também são consequências resultantes de práticas de embalsamamento dos corpos. Para os fiéis não há dúvida de que o bom odor é como o “sinal sensível da eleição das pessoas mais piedosas”. “Morrer em odor de santidade” é privilégio de grandes almas que devem ser imitadas.

Quando foi aberta a sepultura onde estava o corpo glorioso de Santo Estevão, a terra tremeu e um suave odor saiu desse corpo santo que perfumou de tal forma toda a assistência, que cada um pensava estar no paraíso. Muitos doentes e endemoninhados foram levados a esse espetáculo e o simples odor que se espalhou de suas preciosíssimas relíquias curou setenta e três, de todos os tipos de doenças e os diabos foram expulsos pela virtude desse santo mártir e os possessos foram libertados. (CORBIN, 2009, p. 115).

Da mesma maneira, os seguidores de Evita acreditavam que a manifestação de ressurreição, e anunciadora dela, seria um evento extraordinário que produziria um sentimento de bem estar entre os argentinos, identificando este momento de plenitude com a serenidade do paraíso; a cura dos doentes e, ainda mais, da sociedade; a dissipação das forças do mal representadas pelas oligarquias; a justiça social em todo o país; as esperanças dos seguidores de Evita eram no sentido de que, mais cedo ou mais tarde, ela manifestaria seu retorno; a ressurreição seria um fato e, segundo o romance, ela voltaria melhor do que antes.

*Con frecuencia, la resurrección toma la forma de otro acercamiento más seductor, en apariencia nueva, porque está adornado de los atractivos de las religiones orientales*<sup>6</sup> (LÉGER, 2009, p. 48).

A busca tem início, muitas vezes, ainda em vida do santo: é o caso, por exemplo, de Francisco Sales, cujos velhos trajes foram recolhidos por um fiel que previu que um dia se tornariam relíquias. Guardou com cuidado os cabelos que lhe foram cortados e separou o sangue

---

<sup>6</sup> Tradução nossa: Muitas vezes, a ressurreição toma a forma de outra abordagem mais sedutora, em aparência nova, porque ela está adornada dos atrativos das religiões orientais.

seco recuperado depois de cada sangria do santo homem. Aliás, muitas vezes as pessoas que morrem em odor de santidade são objeto de violentos litígios entre a comunidade; roubos piedosos são praticados num venerável despojo: cabelos e roupagens são subtraídos pela multidão que assalta o corpo.

Quando a relíquia emana um bom odor é um feito extraordinário. Se o odor se mostra persistente, suave, não incomodando a ninguém, agradável a todos, sem nenhuma causa natural capaz de produzi-lo, deve-se referi-lo a uma causa superior e considerar o fato como milagroso, por isso, o odor de santidade possui um valor simbólico na linguagem religiosa e caracteriza-se por uma série de valores – cores, formas e situações – enfrentando as duas grandes noções do bem e do mal.

Segundo Corbin (2009, p 119), ao ser descoberto o corpo incorrupto de Santa Teresa D'Ávila, um certo padre Graciliano relatou: “O odor que emana desse santo corpo, quando a gente chega bem perto dele, é extremamente agradável; não é tão forte quando a gente se afasta dele e ninguém sabe dizer a que se assemelha; se ele lembra alguma coisa, é o trevo, mas ligeiramente”. Portanto, o corpo santo é investido de valores exemplares, positivos, que se opõem às fétidas exalações, às nocivas podridões e aos vapores de enxofre que acompanhavam as assembleias de bruxas.

Para Corbin, mesmo quando o santo não morre “em odor de santidade”, todo membro de uma comunidade cristã pode ter fé de uma sobrevivência da alma, e até do corpo carnal, receptáculo da alma, que se torna glorioso. O corpo condensa expectativas tão fortes que passa a ser cercado de rituais; é a ele que se quer honrar até no mais extremo desnudamento.

A relação entre corpo e alma, nesse sentido, aparece no temor comum nas sociedades antigas de que o corpo não fosse enterrado após o falecimento, pois havia a crença de que a alma do corpo não enterrado agarraria os vivos. Seria esse o terror suscitado pelo corpo insepulto de Evita? Martínez representa um corpo que ainda morto não recebia a cristã sepultura, sendo assim, e segundo as crenças populares, era um corpo cuja alma estava em pena.

As relíquias dos corpos santos são muito mais do que velhos restos corporais, elas fundam a crença em valores comuns por uma mesma concepção religiosa. A partir do século XVIII a concepção entre corpo e alma começou a mudar, esboçando novos laços entre o indivíduo e a coletividade; laços com o milagroso, mas numa concepção mais profana da vida. Para viver livre é preciso não somente criar outras relações sociais, mas inventar novos símbolos, para se voltar num futuro fundado no ser humano e não mais na superstição que ronda os corpos mortos.

O culto das relíquias se baseia, de fato, na possível transferência da sacralidade do corpo santo para o devoto, assim como o fermento faz crescer a massa, a parcela de relíquia vem fecundar as comunidades e as pessoas, curá-las e salvá-las. Mas, na ampla gama das relíquias, nem todas são equivalentes. Há relíquias de maior valor por serem mais nobres, mais carregadas de sentido, como as que têm relação com a paixão de Cristo: cruz, sudário, espinhos; ou com milagres eucarísticos: sangue ou suor; outras, mais litigiosas, como umbigo e prepúcio de Cristo são descartados pela igreja.

A maioria dessas relíquias é dividida em parcelas. Em geral, só os santuários que abrigam peregrinações conservam corpos inteiros. Na verdade, a fragmentação do corpo santo não perturba a consciência religiosa. Esmigalhar o corpo multiplica até os benefícios da relíquia, pois cada parcela conserva a carga sacral primitiva: aqui, a parte vale pelo todo. Portanto, nada se opõe a dispersão dos restos e até seria prejudicial privar deles os outros fiéis. (CORBIN, 2009, p 97).

Por sua importância na cultura oral, os dedos têm uma grande participação no mundo das relíquias. Há dedos conservados de santos como São Tiago Maior, em Messina, São Tomás de Aquino, em Bolonha, São Teobaldo, em Thann, São Domingos, em Munique, Santa Gertrudes, em Bamberg, entre outros. As relíquias veneradas dos santos e das santas, que tiveram o insigne privilégio de estar junto de Deus, são destinadas a aumentar a notoriedade, a repercussão e, por conseguinte, a renda do santuário; quanto ao fiel, a veneração das relíquias permite a ele, por meio do pagamento, obter consequentes remissões de penas no além.

A questão das relíquias foi colocada no terreno do dogma e constituiu uma das maiores controvérsias entre católicos e reformistas, que denunciavam o culto aos santos pelo princípio da justificação pela fé. O concílio Vaticano de Trento, realizado de 1545 a 1563, ao contrário, evocou a antiga doutrina que foi desenvolvida pelos padres da igreja: os corpos dos santos, por terem sido “membros vivos de Cristo e templo do Espírito Santo”, deviam ser naturalmente venerados pelos fiéis.

Desse modo, o corpo embalsamado de Evita integra as crenças populares, juntando as diversas interpretações do povo para se converter num elemento de relíquia como elemento vivo de culto que vai transcender desde a morte.

#### **2.4.2 As práticas de conservação do corpo e da alma**

Assim como os corpos poderiam escapar da natural decomposição pelo poder divino, também poderiam manter-se conservados por processos criados pelos homens por meio dos

quais se procurava impedir o natural processo de putrefação, bem como buscava-se a transformação das gorduras em sabonetes (saponificação, adipocira). Com a dissecação, os corpos são encolhidos e conservam sua aparência exterior natural.

Talvez a forma de conservação artificial mais conhecida seja a arte do embalsamamento. Para o sucesso desse processo, que nasceu no Egito, acreditava-se que era necessária a preservação e união de todos os elementos constituintes do indivíduo. Segundo Taylor (2001, p.168), esta era uma condição necessária à sobrevivência do defunto no além, para evitar a temível segunda morte concebida pelos egípcios antigos. A morte era vista como uma etapa num processo continuado, ou seja, uma passagem para um novo estágio de existência, no qual o morto é integrado a um “padrão cíclico do universo”, envolvendo um contínuo renascimento, que muitas vezes é aludido através de uma comparação com o ciclo incessante do nascer e pôr do sol.

Os embalsamamentos se processavam nos corpos usando bálsamo. Para conseguir o propósito, estes corpos eram transformados em múmias, palavra que significa betume, termo aplicado num período tardio aos corpos mumificados que apresentavam uma coloração negra parecendo que tinham sido embebidos em betume. Todavia, o betume nunca foi utilizado nos processos de mumificação, com uma única exceção no Egito, em que foram encontrados vestígios da substância.

O embalsamento deve ter início imediatamente após a morte do homem, antes que fenômenos químicos que levam à putrefação tenham lugar. Por exemplo, em climas quentes, a autodestruição dos tecidos ocorre em breve espaço de tempo; com tempo é frio, produz-se a decomposição cadavérica. As matérias orgânicas se descompõem pela ação de germes e fungos que estão geralmente no aparato digestivo produzindo mais gases pútridos – o que se chama processo de putrefação, as partes mais resistentes a essa ação são os cabelos, as unhas e os ossos.

Depois da morte do corpo, começa o processo de saponificação, que é o processo químico no qual se transformam as gorduras do cadáver em glicerina e ácidos graxos sem a intervenção de base alguma, formando sais de ácidos graxos ou sabonetes. Esta graxa cadavérica possui uma cor cinza e um cheiro rançoso e é muito usada em farmácia. Segundo Reverte (1999), os grânulos esféricos que formam o adipocira avançado, vistos ao microscópio, se apresentam como cristais de ácidos graxos dispostos radialmente. Por sua grande consistência e pelo aspeto calcário da massa de adipocira, acreditava-se que eram cadáveres calcificados, que conservam muito bem as digitais das lesões sofridas em vida ou que precederam e causaram a sua morte.

Segundo o postulado anterior, e segundo o romance, podemos afirmar que o corpo embalsamado de Evita tinha uma adipocira em terceira fase e os cristais de ácidos graxos eram vistos sem qualquer ajuda. Além disso, ela sempre brilhava, especialmente em espaços escuros; tinha luz própria como quando ao lado do general Perón.

*–No se las lave tan rápido, doctor ¿Dónde está el cuerpo? Quiero ver por mí mismo si es esa maravilla de la que hablan sus apuntes. Déjeme ver qué dicen. –Sacó una tarjeta del bolsillo y leyó: –“Es un sol líquido”.<sup>7</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 35).*

O primeiro testemunho de uma dissecação, segundo Corbin (2009, p. 165), data de 1316: Mondino D’Liuzzi, professor em Bolonha, redige naquele ano sua *Anathomia*, um breve tratado no qual afirma ter dissecado os cadáveres de duas mulheres em 1315. Apenas alguns anos depois da promulgação da *Detestante feritatis*, Mondino, baseando-se nas disposições desse decreto, afirmou que os corpos das catacumbas não ofereceriam todas as garantias de autenticidade, mas, pelo contrário, a preferência é dada aos corpos de santos contemporâneos.

Existem várias técnicas de conservação e restauração dos corpos. Gillman (1933-1934) restaurou um braço de um Bantu (antebraço e parte da munheca) dissecado há mais de 150 ou 200 anos. Ele utilizou a técnica de revitalização dos tecidos mumificados, que consiste no uso de álcool (100 partes) e carbonato sódico a 5% (60 partes). Depois de certo tempo nessa solução, muda-se para álcool a 30% e se agrega álcool dia após dia; Gillman seguiu essa técnica e depois colocou o braço numa solução de hidróxido sódico (1 g) e 100 c.c. de álcool 33%. Após 14 dias, o braço estava revitalizado e amolecido. Lavou a peça em água corrente durante 12 horas e a envolveu, em seguida, em uma solução de formol a 10%, na qual ficou por uma semana; finalmente a endureceu em álcool a 90%.

Há, ainda, a técnica para revitalizar e reidratar pequenos fragmentos de tecido mumificado para microscopia eletrônica, que consiste em cortar pequenos pedaços de cinco milímetros cúbicos das zonas que se desejam estudar. Colocam-se em solução de glutaraldeído a 4%, com solução buffer ph 7.4 de fosfato de Sorensom 0,1 milímetros. Em 24 horas as peças estão hidratadas e adquirem a consistência do agar firme.

Pode-se cortar em blocos de um milímetro cúbico, que se colocam em solução de glutaraldeído fresco durante quatro horas e se passam em fosfato buffer, devendo ser mantidos

---

<sup>7</sup> Tradução: – Não as lave tão rápido, doutor. Onde está o corpo? Quero ver com meus próprios olhos se é mesmo essa maravilha de que falam seus escritos. Vejamos o que dizem – tirou uma ficha do bolso e leu: - “É um sol líquido”. O senhor não acha isso um exagero? Imagine um sol líquido. (MARTÍNEZ, 1997, p. 32).

em armário. Além das tradicionais técnicas de embalsamamento, conhecidas desde os tempos remotos, atualmente duas técnicas são utilizadas nesse processo de preservação do corpo: a primeira, chamada de Aeternitas, técnica proposta pelo doutor Barras Llado e a segunda, chamada de Vitamortis proposta pelo doutor Rodríguez Fernández.

O método Aeternitas consta de dois elementos contidos em garrafas, uma parte sólida e uma líquida (garrafa-1 e garrafa-2). Rodeia-se o cadáver previamente coberto num colchão plástico com o conteúdo da garrafa-1, coloca-se o corpo numa caixa de zinco e se esparge sobre o colchão o conteúdo da garrafa-2; depois, a caixa é fechada hermeticamente. Depois de cem dias retira-se o corpo e deixa ao ar, cujo contato a mumifica. Embora não se conheça a fórmula das substâncias das garrafas, é possível que a base desse procedimento consista em inibir os fenômenos de putrefação pela ação do aldeído fórmico que se produz na reação do estado molecular, o que permite sua passagem pela pele.

Na técnica de Vitamortis também se usa uma fórmula de patente industrial, mas, nesse procedimento, a substância é introduzida por via intramuscular no cadáver com injeções em distintos lugares do corpo. O poder anticéptico e a difusão nos tecidos são enormes e apresenta ótimos resultados, conservando totalmente o corpo.

O mesmo doutor Reverte (1999), usou nos seus procedimentos de preparação e conservação de corpos uma base de formol e uma série de fórmulas que, injetadas no sistema arterial, se difundiam por todo o corpo, produzindo o retardamento da putrefação e a conseguinte conservação. A base de toda conservação consiste em parar o processo de decomposição por meio da fixação dos tecidos usando substâncias de maior poder de penetração possível.

Uma maneira simples de embalsamar atualmente, segundo o doutor Reverte, é a injeção intra-arterial de substâncias fixadoras e protetoras unidas a injeção de líquidos conservadores em cavidades, edemas do corpo, cavidade bucal, nasal, retal e vaginal, com hexametilentetramina e lavado o corpo com uma mistura de vinagre aromático, timol, mentol, e essências de lavanda em quantidades de 500 mililitros, 2 g e 1 g, com quantidade suficiente de dissolvente.

## **2.5 O corpo teórico e o corpo de Santa Evita**

O corpo da protagonista do romance *Santa Evita* dialoga com muitas das concepções antigas, clássicas e modernas sobre o corpo e, sobretudo, com a noção de corpo, vivo ou morto, que surgiu na evolução do catolicismo desde a Idade Média até o presente. Mais adiante,

aprofundaremos essas questões, por ora, cabe mencionar que, na obra de Martínez, Eva Perón se torna uma imagem a ser imitada dentro e fora da Argentina. Ela rege a moda para muitas mulheres, em especial para as esposas dos oligarcas argentinos. O processo desse corpo que suscita a admiração ocorre também, segundo o romance *Santa Evita*, com o corpo embalsamado da protagonista, já que ele se apresenta como um corpo atraente para o olhar e para o desejo sexual, tanto assim que vários dos personagens do romance se apaixonam pelo cadáver.

Esse é um dos aspectos mais importantes desenvolvidos em *Santa Evita* e diz respeito ao tratamento dado ao corpo morto em seu processo de embalsamamento e também às significações religiosas e profanas desse corpo insepulto que perambula de um lado a outro aparentemente em perfeito estado de conservação, como o corpo dos santos. De acordo com o romance, o corpo da protagonista foi mandado embalsamar para ficar imortal na memória dos argentinos, para que ela não fosse esquecida e para que esse corpo, ainda intacto, servisse como uma representação da persistência do peronismo para as novas gerações.

O corpo vivo parece representar a tentativa de implementar, ainda na década de quarenta (1940), uma revolução popular por meio da justiça social; o corpo morto visto por esse mesmo povo transforma-se em símbolo do retorno. O povo acredita que Eva Perón voltará convertida em Santa Protetora e continuará com seus propósitos políticos. O corpo morto parece negar a morte e Santa Evita, ressuscitada, voltaria para ajudar ainda mais os necessitados.

Do intenso diálogo que ocorre no romance de Martínez entre os inúmeros significados do corpo morto e o corpo de Evita, queremos destacar a questão do cheiro do corpo embalsamado de Evita. O corpo sem vida dos santos emitiria um perfume agradável; o corpo da Evita da ficção, também. Porém, essa fragrância, se por um lado nos leva ao processo de santificação de Eva, por outro nos leva também ao corpo feminino como reduto de sedução. Esse corpo, mesmo morto, continua atraindo os homens e, muito especialmente, aqueles que tinham a missão de guardar o corpo. O corpo de Evita parece assim não aceitar o destino, anônimo e escuro, que os militares lhe impunham. De sua natureza sedutora, vinculada à questão do corpo que vaga sem sepultura, teria nascido, para Martínez, a crença numa maldição contra as pessoas que ficavam perto dele, ou as que tinham como missão guardá-lo.

Embora o embalsamento visasse, de acordo com o romance, tornar o corpo de Evita uma relíquia santa, livre de corrupção e envelhecimento, e, desse modo, fixá-lo na memória do povo argentino, sua beleza e seu poder de sedução tornam esse mesmo corpo, para as oligarquias argentinas, algo monstruoso, símbolo de um malefício diabólico, como a ameaça do fim da existência dessa classe na sociedade; com a ideia de monstruosidade aparece o duplo sentido desse corpo. Salvador e santificado, para os pobres, para as oligarquias, enfeitiça e

destrói: santo e monstro. Evita, para as oligarquias, é uma presença surgida do nada, uma exposição imprevista, uma perturbação perceptiva intensa que se nega a morrer. Enquanto viva, seu corpo e suas ações são monstruosos para essas pessoas; morta, seu corpo embalsamado simula a monstruosidade através da representação simbólica de batalha ganha contra a morte, batalha que poderia ser a motivação de luta armada para as classes sociais menos favorecidas. Se, viva, Eva é uma guerreira nascida sob o signo de Touro, morta, seu poder só aumenta.

*Tauro: la humedad triunfa sobre la sequedad, la tierra sobre el fuego. El eje de su cuerpo pasa por el estómago. La nota musical que corresponde a su eternidad es Mi. El dedo con el que señala su destino es el índice. Haciaelrío, haciael este, repitió.*<sup>8</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 178).

Segundo Richard Sennett (1994, p. 128), uma nova sociedade ou “ordem política” que enaltece genericamente “o corpo” corre o risco de negar as necessidades dos que não se ajustam a esse paradigma. Assim, Evita tinha um corpo político e um corpo com poder social que foram usados como meios necessários para cumprir alguns propósitos, construções que estudaremos à frente. Ainda conforme Sennett (1994, p. 132), “[...] o Estado é um corpo formado por: governante que funciona como cérebro; os conselheiros como o coração; os comerciantes como o estômago da sociedade; os soldados como as mãos; os camponeses e os trabalhadores manuais como os pés”. Sendo assim, a ordem hierarquizada do corpo humano deveria servir de modelo para a construção da nação: as cidades com suas construções e movimentos deve proteger e orientar os corpos dos cidadãos singulares e conduzir a presença do corpo político.

Nesse corpo político, Eva ocupa um lugar destacado. As práticas mortuárias que, de certa forma, perpetuam a vida nesse corpo, tornam-se, portanto, práticas que perpetuam, também, o poder dessa personagem. Ela tem poder, parece viva e seduz seus inimigos. Talvez, por isso, Tomás Eloy Martínez, adepto do peronismo, deseje enfatizar para seus leitores a permanência desse pensamento encarnado no corpo, ora vivo, ora morto, de Eva Perón.

---

<sup>8</sup> Tradução: Touro: O triunfo da umidade sobre a secura, da terra sobre o fogo. O eixo de seu corpo passa pelo estômago. A nota musical que corresponde a sua eternidade é mi. O dedo com que assinala seu destino é o indicador. Para o rio, para o leste, repetiu. (MARTÍNEZ, 1997, p. 154)

### **3. A CONSTRUÇÃO DE UM CORPO VIVO**

Neste capítulo, pretendemos estabelecer a transição do corpo vivo de Evita, desde sua infância na pobreza, devido à sua condição de bastarda, passando pela atriz pouco reconhecida até a mulher que conheceu o general Perón. Nesse momento, sua vida começa a mudar até se converter na Primeira Dama da República argentina. Nessa condição, ela se torna a mulher mais importante do partido peronista e do país, mas, progressivamente, também passa pelos processos e preconceitos percorridos, em geral, pela mulher pobre que atinge o poder.

Para examinar esses aspectos no texto de Martínez, usamos os conceitos que nos oferece Teixeira (2003), à luz dos quais vê-se melhor a transformação sofrida por Evita.

#### **3.1 A construção da imagem de Evita**

Para abordar a questão da construção de um corpo vivo, representada nas diferentes imagens pessoais de Evita que nos apresenta o romance, temos que nos referir a Saussure (1961), que afirma que o vínculo existente entre um nome e uma coisa não constitui uma relação simples, sendo o signo linguístico o instrumento capaz de unir um conceito e uma imagem acústica, mas essa imagem sempre será de ordem psíquica, e não apenas física. Portanto, o significante não seria uma palavra, mas a imagem que o som produz; o significado é o conceito, isto é, o que essa imagem acústica (significante) quer significar. Com base nesses pressupostos, nesta investigação o significado seria o mesmo corpo, vivo ou embalsamado, de Evita; e o significante seriam as diferentes imagens que dele têm as diferentes classes sociais da Argentina.

Segundo Blair (2005, p. 44), o corpo é o veículo de representação, signo e significante. Seja corpo vivo ou corpo morto. Com respeito ao corpo vivo, decora-se, manipula-se, marca-se, interroga-se e, através dessas marcas, o corpo fala dele mesmo e de outros corpos, ou cala e simboliza. O corpo é superfície de inscrição, emissor, portador e produtor de signos, além de ser portador da memória social. O corpo constitui a superfície sobre a qual os homens inscrevem e marcam aquilo que lhe fazem significar.

Desse modo, a significação do corpo de Eva Perón depende da interação que ela teve com os diferentes grupos sociais e sua posição frente a eles. O significante tem um caráter linear: “É de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, apresenta um após outro, formando uma cadeia” (SAUSSURE, 1961, p. 84). Dessa maneira, e segundo o romance, os mais necessitados têm três imagens diferentes dela: a primeira advinda dos que tiveram contato direto com ela como, por exemplo, o senhor José Nemesio Astorga, a quem Evita prometeu uma casa

para tornar mais confortáveis ele e sua família; embora o presente não tenha sido deferido por questões do destino, ficou guardado no coração de Astorga.

A generosidade de Eva Perón entra em atrito, de alguma maneira, com a posição social de seu esposo, que era um general da república. Segundo o romance, entretanto, Perón foi um presidente que cuidava dos trabalhadores e amava sua esposa. Assim, Martínez apresenta várias imagens de Evita, das quais duas sobressaem: a primeira resulta do olhar dos oligarcas. Para eles, Eva é “*La Yegua o la Potranca, lo que en lunfardo de la época significaba puta, copera, loca*”<sup>9</sup>. (MARTÍNEZ, 1995, p. 22). Já para as classes sociais menos privilegiadas, Eva Perón seria a “*Abanderada de los humildes*”<sup>10</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 20). Para Saussure (1961), o significado tem primazia sobre o significante, que têm valor apenas porque possuem uma existência fora desse mesmo significante.

Segundo o romance, a imagem de Evita muda. Essas imagens, pois, nascem, dentre outros motivos, da necessidade dos pobres de idealizá-la, ou seja, a partir dos presentes e favores recebidos pelo povo, o que condiz com a proposta populista da protagonista. Porém, elas também surgem das atitudes públicas de Evita e de seus discursos de clara oposição às oligarquias que, consciente ou inconscientemente, consegue construir para eles. Dessa forma, sua diversidade de imagens aparece no romance. A linguagem serve, nesse caso, é a via pela qual se constroem vários significados – diferentes ou até opostos – a partir do significante “corpo de Evita”.

Portanto, a primeira característica de nossa imagem é ser inconsciente; a segunda, ser evolutiva; e a terceira, ser eficaz, pois ela induz efeitos precisos na realidade e, em especial, no corpo do qual é imagem. A imagem não é simplesmente o duplo virtual de um objeto real, mas, sobretudo, um elemento significante que transforma o objeto real do qual é a réplica. (NASCIO, 2009, p. 110).

A citação anterior parece indicar que há diferentes modos para construir as imagens, isto é, elas vão mudando de acordo com o decorrer e as experiências da vida mas, sobretudo, de acordo com o olhar do outro. Por isso, é importante analisar como ocorre o processo de transformação em Evita dentro do romance, que apresenta uma mudança da imagem em três fases.

---

<sup>9</sup> Tradução: Ela era a égua ou a potranca, o que na gíria portenha da época significava puta, vadia, louca. (MARTÍNEZ, 1997, p. 21).

<sup>10</sup> Tradução: Defensora dos Humildes. (MARTÍNEZ, 1997, p. 21.)

A primeira fase propõe uma pessoa de origem humilde que nasceu numa província da Argentina. Logo, o narrador mostra uma mulher empreendedora que se muda, com apenas 15 anos de idade, para Buenos Aires à procura de um futuro melhor, trocando shows nos bares por comida. Depois, surge a líder social, ao lado do general Perón. Já como esposa de Perón, Eva é uma mulher com dinheiro e poder político. Posteriormente, aparece a mulher doente e sozinha em um hospital, dias antes de morrer e, finalmente, a imagem do ser humano que, de algum modo, atinge a eternidade, quando seu corpo foi embalsamado, tópico que será trabalhado no capítulo cinco.

A imagem na segunda fase de Evita é construída por pessoas que não viveram nenhum acontecimento com ela, são familiares ou amigos próximos. Em geral, essas pessoas moravam longe das principais cidades. Um exemplo é Ersília, a “anã”, esposa do dono de uma fazenda às margens do deserto argentino, onde o Coronel Moori, encarregado de cuidar do corpo de Evita, foi confinado por descumprir ordens superiores. Ersília, apesar de morar tão longe das grandes cidades, é uma seguidora leal de Evita, tanto que, posteriormente, expressa o desejo de ficar com o corpo embalsamado para cuidar-lhe.

A terceira fase é construída pelas gerações seguintes à morte de Evita, que começam a proferir frases militantes e de apoio 16 anos após sua morte: “*Si Evita viviera sería montonera*”<sup>11</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 185). Nessa citação, propõe-se um paralelismo forte entre o significado e o significante.

Lacan (2003) afirma que o significante determina o significado, o que para nós é mais válido em termos de imagem – corpo. O significante da imagem de Evita cria os diferentes significados; o significado é um efeito do significante, é um sinal que nos leva a outro sinal, é dizer para se opor a ele dentro de um par: Evita boa - Evita ameaça. Para Lacan (2003), “... o significante só tem sentido por sua relação com outro significante”. Dessa perspectiva, os significantes da imagem de Evita se caracterizam pelas relações de oposição entre os elementos materiais, ou seja, entre os indivíduos e suas relações.

O significante de Evita existe só porque cada indivíduo do romance teve uma determinada relação com a protagonista, o que constrói imagens diversas sobre ela que se perpetuam a cada geração, porém, com as mudanças próprias à passagem do tempo e à distância entre a vida e a morte de Eva Perón.

Já para Chaves (2005), o significante difere completamente do significado. Na medida em que se ignora o sentido do significante, este não está dado *a priori*: ou seja, o sentido será

---

<sup>11</sup> Tradução: “Se Evita fosse viva seria montonera” (MARTÍNEZ, 1997, p. 161).

colocado, de acordo com o advento temporal dos sentimentos. Assim, as imagens ficcionais (significantes) de Evita que são reconstruídas no romance *Santa Evita* são parte integrante de suas histórias num corpo vivo e depois num corpo embalsamado. A imagem da biografia apresentada pelo autor também muda, em consonância com os fatos que se apresentam nas biografias históricas mais conhecidas dessa personagem.

O imaginário só se realiza como forma dada ao informe, como “conversão do barro em figura” conversão que não necessariamente deve ser mimética, já que inevitavelmente nela se processará a contaminação da representação “meramente mimética” pela fantasia produzindo imagens novas por meio de combinações imprevisíveis a partir de imagens conhecidas. (TEIXEIRA, 2003, p. 44).

O padrão de nascimento, morte e renascimento de Evita presentes no romance são vistos com a essência primordial de um corpo marcado pelas vivências da personagem, em cada momento de sua vida. Segundo Lowen (1982), a percepção e a reação do corpo na realidade podem estar em sintonia ou em desajuste de sintonia com o real, afetando as emoções e os sentimentos, levando o indivíduo a criar um sistema de mecanismos de defesa. A partir de tais mecanismos, ele enfrenta as dificuldades da vida, com os seus encantos e desencantos. Os estudos de Lowen (1982) iluminam a conduta humana em detalhes muito específicos, interpretada por ele a partir de posturas físicas, passando por seus movimentos, gestos e pequenas alterações que se expressam como variações importantes, capazes de mudar o sentido geral de uma expressão corporal. A conduta humana é fruto da interação com o ambiente, da influência das relações sociais e da cultura, muito valorizadas na compreensão da existência das pessoas, uma vez que, nas expressões corporais de cada uma delas, o autor percebe a presença de tais influências.

Segundo Agamben (2008), a mente tem a experiência do tempo, mas não a sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por intermédio de imagens espaciais. Assim a imagem do tempo em que Evita foi humilde é concebida a partir de seu lugar de origem no interior da Argentina e a partir de seu lar pobre, essa origem espacializada seria determinante, para muitos de seus defensores, para que ela, recordando sua infância, adotasse políticas assistencialistas.

Num primeiro momento, como dissemos, Martínez nos apresenta uma Evita criança de origem humilde que nasceu numa província da Argentina e em uma família pobre; vemos uma Evita sem oportunidades, com grandes problemas de todo tipo e, o mais importante, sem futuro.

Mas, o mesmo narrador revela as qualidades inatas que ela tinha. Ela era recitadora e não tinha medo do público, qualidades que lhe seriam úteis na vida política: “¿Cuándo empezó *La Difunta* a destacarse como recitadora? ¿Cuáles fueron los primeros versos de su repertorio? En 1933, cuando cursaba el sexto grado en la Escuela N° 1 de Junín”.<sup>12</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 136).

Segundo González (2013), outro acontecimento que marcou a vida da jovem foi assistir, ainda muito nova, com apenas sete anos, o enterro de seu pai. Aqui devemos entender duas percepções psíquicas guardadas na memória de Evita: A primeira delas é a humilhação que sofreu nesse acontecimento por parte da família legítima de seu pai e a segunda é a observação, vivência e assimilação das diferenças existentes entre as pessoas da classe baixa e os oligarcas. Naquele momento de sua vida nasce um ódio próprio da percepção da desigualdade social, quando a protagonista de Martínez escuta esta conversação entre sua mãe e um oligarca, integrante da família legítima de seu pai:

*Me tendió un billete de cien pesos, que en esa época era una barbaridad. No me digné contestarle. Lo aparté con la mano y seguí caminando. Al advertir mi resolución, el otro viejo sonrió de costado y preguntó, desdeñoso: “– ¿Éstos son los bastardos? “–Los de su madre –respondí, marcando con fuerza el su, para devolverle el insulto–. Y los de Juan Duarte. Así son las cosas. Todos, para el ladrón, son de su condición. “No pude avanzar sino unos pocos pasos. De la casa salió una joven poco mayor que Blanca. Tenía los ojos marcados por el estrago del llanto y los labios pálidos. Se abrió paso entre las coronas fúnebres con tal ímpetu que dos o tres cayeron de los caballetes. Estaba encrespada. Pensé que iba a golpearme. “– ¿Cómo se atreve? –dijo. Hemos sufrido toda la vida por su culpa, señora. Vayasé de aquí, vayasé. ¿Qué clase de mujer es usted, Dios mío? Qué falta de respeto.”*<sup>13</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 371-372).

Num segundo momento, como já dissemos, o narrador apresenta uma mulher empreendedora que se muda, com apenas 15 anos de idade, para Buenos Aires à procura de um futuro melhor. Nesse

---

<sup>12</sup> “Quando a defunta começou a destacar-se como recitadora? Quais foram os primeiros versos de seu repertório? Em 1933, quando cursava o sexto ano na Escola N° 1 de Junín.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 151).

<sup>13</sup>Tradução: “Ele me estendeu uma nota de cem pesos, que na época era muito dinheiro. Eu nem me dignei a responder. Só o afastei com a mão e segui em frente. Ao perceber que eu estava mesmo decidida, o outro velho sorriu de lado e perguntou, com desdém: “- São esses os bastardos? “- os de sua mãe – respondi, acentuando bem o sua, para lhe devolver o insulto. – E de Juan Duarte. A vida é assim mesmo. Todos, para o ladrao, são da sua condição. Não consegui me mover, mas que uns poucos passos. Da casa veio uma jovem pouco mais velha do que Blanca. Tinha seus olhos marcados pelo choro e os lábios pálidos. Empurrado através das coroas com tal força que caíram duas ou três cavaletes. Ela estava enrolada. Eu pensei que ia bater-me. “- Como se atreve? Ele disse. Temos sofrido toda a vida por causa dele, senhora. Saia daqui, Que tipo de mulher é você, meu Deus? Que falta de respeito. (MARTÍNEZ, 1997, p. 319).

período, vê-se uma mulher que não aceita seu destino de mulher pobre; uma mulher decidida, que deseja mudar sua vida sem importar-se com as dificuldades que iria vivenciar na capital, uma cidade grande, onde ela não conhecia ninguém.

*No quería que la hija se fuera sola, a los quince años, cuando apenas había terminado la escuela primaria. Pero Evita, dijo, no se doblegaba. Insistió tanto que le quebró la voluntad. Era huérfana, no tenía allá otro pariente que un hermano conscripto y soñaba con ser actriz.*<sup>14</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 316).

Nessa etapa, vemos também uma Eva desesperada e à espera de uma oportunidade para trabalhar no Rádio; ela quase sempre está morrendo de fome e troca suas atuações como atriz por comida. Apesar de estar passando por graves necessidades, recusa-se a enviar cartas de lamento à família e não aceita dinheiro de seu irmão Juan, pois tem claro que podia sair sozinha daquela situação. A jovem Eva sabe que voltar para Junín, sua cidade, seria renunciar às oportunidades da cidade grande e, por isso, ela deseja permanecer na metrópole. O narrador apresenta uma protagonista lutadora e uma mulher forte frente às adversidades (atitudes que conservou na narrativa até depois de morrer). Para termos acesso ao corpo dessa Evita jovem, devemos ouvir a voz da personagem Cariño. Evita – diz Cariño – aos 15 anos era pálida, translúcida, com longas sobrancelhas depiladas, com cabelos finos e oleosos, sem asseio e de uma vaidade grande.

Num terceiro momento, o narrador nos apresenta uma Evita já ao lado do general Perón. Nessa etapa, sua imagem é a de uma mulher líder, com capacidade de congregar pessoas, especialmente nas reuniões políticas, uma mulher que sente a dor das pessoas como se fosse sua, que se preocupa com os pobres, talvez por ter, ela própria, experimentado a pobreza.

Para criar um nível de aproximação ainda maior com o leitor, Martínez (1997) recria a voz de Evita, que fala como o povo, em conversas com outros personagens:

*– La política es una mierda. Julio. Nunca te dan lo que te corresponde. Si sos una mujer, peor. Te basurean. Y cuando querés algo de verdad tenés que ganártelo con los dientes.*<sup>15</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 95).

---

<sup>14</sup> Tradução: Não queria que a filha fosse sozinha, com apenas quinze anos, mal tendo acabado o primário. Mas Evita, disse, não desistia. Tanto insistiu que acabou dobrando sua vontade. Ela era órfã, sonhava em ser atriz e seu único parente na capital era um irmão recruta. (MARTÍNEZ, 1997, p. 272).

<sup>15</sup> Tradução: A política é uma merda, Julio. Nunca dão para a gente o que se merece. Se você for mulher, então, pior ainda. Aí tripudiam mesmo. E, se alguma vez você quiser uma coisa para valer, tem que ganhar isso no grito. (MARTÍNEZ, 1997, p. 83).

Segundo Harvey (1994), a imagem serve para estabelecer uma identidade na sociedade e, claro, é essencial para o ambiente de mercado. A aquisição de uma imagem passa, pois, pela adoção, e até pela compra, de um sistema de signos. O carro da moda se torna um elemento singularmente importante na auto-apresentação dentro do mercado de trabalho e, por extensão, passa a ser parte integrante da busca de identidade individual, da autorrealização e do significado da vida. Assim, a imagem de Evita, no romance, com os vestidos mais caros da época, passa a determinar padrões de moda e provoca inveja nas esposas dos oligarcas. Além disso, os penteados, com sua tintura, eram copiados em todos os lugares por onde ela passava, tanto na Argentina quanto no exterior:

*Evita era el árbitro de la moda y el modelo nacional de comportamiento. Ese tipo de polleras y de zapatos no volvió a usarse desde fines de los años 50, pero el pelo teñido de rubio sedujo a las clases altas y se convirtió, con el tiempo, en un rasgo distintivo de las mujeres del barrio norte de Buenos Aires.*<sup>16</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 67).

Segundo Harvey (1994), a produção e venda das imagens de permanência e de poder requerem uma sofisticação considerável, porque é preciso conservar a continuidade e a estabilidade da imagem enquanto se acentuam a adaptabilidade, a flexibilidade e o dinamismo do objeto, material ou humano, da imagem. Além disso, a imagem se torna de grande importância na concorrência, não somente em torno do reconhecimento da marca, mas em termos de diversas associações como: “respeitabilidade”, “qualidade”, “prestígio”, “confiabilidade” e “inovação”.

É interessante descrever o processo de mudança que teve a imagem social de Evita e a tendência de moda que ela criou entre as mulheres das mais altas classes sociais na Argentina. Entretanto, conforme descreve Martínez, paradoxalmente, ela era odiada pelas esposas dos oligarcas, que, entretanto, tentavam copiar-lhe a maneira de vestir e seus penteados. Por outro lado, ocorre também que Evita tenta se vestir da mesma forma que as esposas dos oligarcas, ou seja, Evita quer, de alguma maneira, sentir-se com um membro integrante das oligarquias, mesmo continuando com seu trabalho de ajuda aos mais necessitados. Assim, em quaisquer eventos, era comum vê-la com os vestidos mais caros e suntuosos da época.

---

<sup>16</sup> Tradução: Evita era o juiz da moda e o modelo nacional de comportamento. Saias e sapatos desse tipo nunca voltaram a ser usados depois do final dos anos 50, mas o cabelo tingido de loiro seduziu as classes altas e, com o tempo, tornou-se um elemento distintivo das mulheres dos bairros chiques de Buenos Aires. (MARTÍNEZ, 1997, p. 58).

*Todavía estaban allí, intactos, los corpiños y las bombachas de Dior que Evita había mandado comprar en las horas de agonía y los vestidos de fiesta que el modisto Jamandreu cosió, creyendo engañarla, tres días antes del fin.*<sup>17</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 124).

Evita, no romance, passa a encarnar certos valores, de acordo com a imagem pessoal que ela mesma propunha. A elegância de seus vestidos e chapéus, assim como sua forma de se pentear, evidenciam propostas estéticas ligadas ao corpo condizentes com comportamentos e estilos da antiga nobreza, mesmo que Evita não conhecesse algumas das regras essenciais da boa etiqueta. Assim, para Vigarello, (2009, p. 329, tradução nossa),

[o] modo de comportar-se e a imponência deveriam ser herdados, assim como a nobreza. A decisão de ensiná-los é julgada ambígua, mas impõe-se nos séculos XVI e XVII, iniciando, a qualquer custo, um programa educativo: conquanto se diga como provérbio comum que a boa graça não se aprende de modo algum, digo que quem quiser aprender boas graças e exercícios corporais, pressupondo que, por natureza, não seja inútil ou inábil, deve começar bem cedo e aprender os princípios sob a direção de bons mestres. Nova qualificação do corpo, novo ensinamento distintivo.

De acordo com o romance, a imagem física de Evita impressionava: ela encarnava “a nova mulher do *modern style*”. Seu modo de vida fascinava: seus passeios prestigiosos, na Europa e na América, com sua equipe extravagante, ou seu amor apaixonado pela vida, fazia com que muitas pessoas a vissem como um sonho.

Segundo Castoriadis (2000), a imagem não é uma criação incessante, ela é essencialmente indeterminada social, histórica e psiquicamente com base em figuras, formas e imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”.

Desta maneira, a construção da imagem de Evita, construção essencialmente histórica e retomada na ficção, serve para que ela estabeleça uma identidade no mundo político nacional e internacional. Assim, segundo o narrador de *Santa Evita*, sua imagem era capaz de dominar melhor os palcos da política e dava um forte impulso e carisma à sua personalidade.

Dessa procura da identidade individual de Evita nasceu a proposta que serviu para construir uma imagem mercadológica e comercial de forte penetração nas classes altas da Argentina e na classe alta e média da Europa, a partir da visita Evita ao Papa.

---

<sup>17</sup> Tradução: Ainda estavam ali, intactos, os sutiãs e as calcinhas Dior que Evita mandara comprar nas horas de agonia, e os vestidos de gala que o costureiro Jamandreu, crendo enganá-la, havia feito três dias antes do fim. (MARTÍNEZ, 1997, p. 108).

*Vengo del otro lado del mar con humildad, Santo Padre. Permite me que os diga cómo son las bases de la sociedad cristiana que el general Perón está construyendo en la Argentina por inspiración de nuestro redentor y divino maestro*<sup>18</sup>. (MARTÍNEZ, 1995, p. 218).

Tal fato, quando aliado a seu carisma junto aos mais pobres, mostra, ficcionalmente, uma personagem “humilde” e ambigualmente astuta, criada a partir de sua destreza com o discurso. Segundo Crespo (1990), a astúcia pode ser considerada uma manifestação mais inteligente e sutil quando os homens ultrapassam os complexos obstáculos que surgem para a sua sobrevivência, mas, também, para sua plena afirmação na sociedade. A astúcia prepara um comportamento que não é, como no caso da violência, definido por oposições ou dicotomias obstinadas. Pelo contrário, concretiza-se na sutileza dos encontros, seja qual for o adversário, num clima de diálogo e persuasão.

Essa reconstrução da imagem de Evita ao lado do general, a partir do discurso literário, representa um dos processos mais eficazes de legitimação de poder para uma classe social que precisava dessa igualdade de direitos. A imagem literária de Eva Perón começa a construir-se, primeiro, com o discurso político e, depois, com as obras benéficas para a sociedade, quando a primeira dama tentaria apagar a miséria e instaurar um dado modelo de justiça social.

Scott (1990) estabelece significados para as diferenças nos corpos sexuados, a noção de gênero é um componente ao qual subjaz uma organização de igualdade e desigualdade; ademais, ao gênero são atribuídas as relações de poder e as formas de administração dele, uma vez que se instauram na sua construção. A imagem que mostra a capa do romance em espanhol é a de uma santa, com feições que imitam as de uma deusa grega, harmônica em seus traços e bela com seu nariz reto, sua testa alta e seu queixo bem formado emoldurados por um halo de luz, convertendo-se em perfil histórico nesta forma hagiológica.

Segundo Harvey (1994), as imagens espaciais liberadas de suas raízes tornam-se um meio de descrever as forças da determinação social, qualquer que seja essa determinação. Ao perceber-se a imagem de uma pessoa, inicia-se um processo de imaginação, isto é, a partir da percepção que se tem do ser, cria-se uma imagem que pode estar em consonância com os aspectos pessoais do sujeito em questão ou não. Segundo o romance, a imagem ficcional de Evita Perón tinha um poder imensurável. Ela teria sido capaz de reunir os descamisados<sup>19</sup> como

---

<sup>18</sup> Tradução: “Venho do outro lado do oceano com humildade, santo padre. Permita-me que vos diga quais são as bases da sociedade cristã que o general Perón está construindo na Argentina sob inspiração de nosso redentor e divino mestre.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 187).

<sup>19</sup> Descamisado: Forma carinhosa de como Evita se referia aos trabalhadores e membros dos sindicatos.

ninguém antes o tinha feito; parava as greves organizadas pelos sindicatos; brigava com os senadores; dava ordens a todo mundo e não se deixava humilhar por ninguém. Convencida da superioridade das massas nas ruas, para muitos, impuras, inferiores e mesmo ruins, é nela, que tenta reivindicar seus direitos ou oferecer-lhes de novo os direitos que tinham perdido que essas massas encontram sua voz esquecida.

Os seguidores de Evita foram, sobretudo, as mulheres pobres argentinas, envoltas pela violência, pela guerra, pobreza, miséria, fome e por formas de dominação oligárquica das quais também os homens foram vítimas. O romance propõe a construção de uma nova sociedade argentina a partir dos sonhos de Evita. Para o narrador, a protagonista desejava construir uma nova sociedade, com a imagem que tinha sonhado, com aquele futuro imaginado para os mais necessitados, porém, de acordo com os historiadores, o peronismo estava deixando a Argentina com uma inflação nunca antes vista.

Segundo Stierle (2006, p. 9), a realidade primordial da literatura consiste na “dramatização do ato de construir imagens”. O que se espera do criador, do construtor, do configurador dessas imagens, o ficcionista, é que seja capaz de liberar, por sua fala, a “capacidade operadora do imaginário”: “é esta a única condição para que o imaginário possa reivindicar a permanência”.

Mesmo após a morte da protagonista do romance de Tomás Eloy Martínez, Evita permanece através da presença mesma de seu corpo. Uma grande quantidade de imagens contemporâneas tem codificado a transcendência do corpo embalsamado de Evita, sua representação no campo público dos diferentes ideais de mulher bonita, sua condição de mulher com poder em termos de vontade, domínio, possibilidade de sucesso no campo político e assim por diante.

A revelação e a análise cultural da imagem de Evita e de sua prática social só são possíveis incluírem a interpretação desde seu corpo útil e prático. A imagem dela que se converteu na primeira dama presidencial, desempenhando um trabalho diferente das outras damas e, também uma imagem ligada a toda a parafernália cultural da feminilidade, aprendida após o envolvimento com o general Perón. Os conhecimentos aprendidos por ela para agradar, visual e sexualmente, através das práticas do corpo, foram primordiais para criar essas imagens sociais que serviram para simbolizar seu progresso, auto expressão e seu poder político.

Desta maneira erige-se a imagem narrativa de Evita, para mostrá-la como uma construção, como discurso e como linguagem política. Ademais, o autor pesquisador, constrói uma imagem de Evita que morre sozinha, apesar de ser uma mulher muito apreciada pelo povo mais necessitado da Argentina. É uma morte que mostra a individualidade do ser num mundo

moderno. Segundo Georges Duby (1990) o poder encerra, retém em seu interior os indivíduos, submete-os à disciplina comum, é coercitivo.

### 3.2 A construção da voz discursiva de Evita Perón

A criação discursiva de Evita, partindo de *Santa Evita*, está orientada a dar-lhe voz e a criar-lhe uma identidade destinada às pessoas que não a conheceram em vida, usando como estratégia a ideia de construção de uma nação livre, justa e equitativa. Ou seja, para o narrador, Evita mostrou, em seus discursos, um universo político jamais mostrado, o da injustiça social, problematizando a posição oligarca frente às misérias do povo.

A narrativa propõe igualmente que Eva Perón expressava, com frases fortes e de ameaça, sua oposição contra a política oligarca reinante no país, integrando, assim, o povo descamisado a um propósito comum. Dessa maneira, defende o narrador, a protagonista criava um pensamento igualitário nas classes carentes:

*Evita, en cambio, veía la realidad al revés: la afligían los oligarcas y vende patria que pretendían aplastar con su bota al pueblo descamisado (ella hablaba así: en sus discursos tocaba todas las alturas del énfasis) y pedía ayuda a las masas para “sacar a los traidores de sus guaridas asquerosas”<sup>20</sup>* (MARTÍNEZ, 1995, p. 18).

Segundo Foucault (1983), a análise do discurso deve ser construída a partir do mesmo discurso, de sua aparição e de sua regularidade; deve ter suas condições externas de possibilidade, o que lhe abre as portas para os acontecimentos e lhe fixa os limites. Portanto, para fazer uma análise do discurso do romance sobre Evita, devemos considerar primeiramente, o discurso mesmo, e depois, os elementos extra discursivos que transferem sua contingência aos discursos e fixam limites, isto é, não se pode afirmar qualquer coisa em qualquer tempo e lugar, mas existe um conjunto de condições de possibilidades e impossibilidades dentro de uma concepção negativa do poder. Ainda segundo Foucault, no fenômeno discursivo não existem nem as palavras nem as coisas, mas o “e” que as vincula numa relação simultânea, funcional, aleatória e constitutiva, portanto, o discurso político evoca um modelo de duplo fundo que são as infra e superestrutura, como, por exemplo, o estado, a sociedade civil e as forças armadas, entre outras.

---

<sup>20</sup> Tradução: Evita, em compensação, via a realidade pelo avesso: o que a preocupava eram os oligarcas e entreguistas que pretendiam esmagar com sua bota o povo descamisado (ela falava assim mesmo: nos seus discursos tocava mais extremas raias da ênfase) e pedia ajuda as massas para “escorraçar os traidores de seus covis asquerosos”. (MARTÍNEZ, 1997, p. 17).

O duplo fundo do discurso de Evita, para Tomás Eloy Martínez, é a tentativa de apagar as oligarquias, oferecer uma equidade social e conferir os mesmos direitos a todos os cidadãos. Nesse duplo fundo, também se pode vislumbrar a tentativa de um discurso agressivo, convidando à luta social e armada, se necessário: “*viajava dos o tres veces por mes a las provincias, pronunciado cada dia entre cinco y seis discursos, arengas breves, estróbilos de combate*”.<sup>21</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p.19).

O discurso está dividido em três micro funções: a ideacional, a interpessoal – subdivida em identitária e relacional – e a textual. Na ideacional, o discurso contribui para a construção de sistemas de conhecimento e crença (ideologias) por meio da representação do mundo “como ele é” para o locutor. Na função identitária, o discurso contribui para a constituição ativa de autoidentidades e de identidades coletivas, enquanto na relacional, relaciona-se à constituição de relações sociais. A função textual diz respeito à maneira como as informações são organizadas e relacionadas no texto. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91-92).

É possível identificar tais funções no romance, especificamente na defesa que Evita faz da igualdade de direitos para indivíduos de todas as classes sociais; a função identitária, por exemplo, se verifica na crença coletiva no peronismo como uma linha política social que ajudaria os mais carentes ou, ainda, a função relacional, que se mostra na constatação de que os discursos da primeira dama contribuíram para que as classes sociais mais carentes se integrassem numa só voz e força política.

Segundo Van Dijk (2000), os discursos públicos institucionalizados são organizados por esquemas mentais contextuais típicos que, ao serem conhecidos pelas pessoas, permitem que elas produzam/reconheçam o contexto local de um determinado discurso. O esquema de contexto é definido, segundo o autor, pelos participantes, suas ações e funções sociais, ou seja, pela sua interação simbólica e a representação de certos papéis sociais.

Para o autor do romance, essas necessidades estão sempre construindo, homogeneizando e normalizando as diferenças sociais, de modo que a forma como as oligarquias se apropriam do poder aprofunda ainda mais a pobreza, diferenças de classe, de raça, de ideologia e de pensamento político. Segundo Heloisa Buarque de Holanda (1994), é inegável que os discursos marginalizados das mulheres, assim como dos diversos grupos “excluídos” ou “silenciados”, no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades

---

<sup>21</sup> Tradução: “Viajava duas ou três vezes por mês às províncias, todo dia fazia cinco ou seis discursos, breves pregações, estribilhos de combate” (MARTÍNEZ, 1997, p.17).

experimentais”, definem espaços alternativos ou possíveis de expressão e tendem a produzir um contra-discurso, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado.

Em *Santa Evita* defende-se que a prática discursiva de Evita contribui para a transformação da sociedade daquela época; isso não significa que as transformações foram expressas em seus discursos, mas que mudaram as regras de formação dele. Evita sabe que as oligarquias argentinas ocultam a verdade daquilo que ela chama de direito próprio da sociedade comum. As oligarquias, com sua falsa consciência, fazem com que a Evita de Martínez deseje apagar a pobreza, sendo este um dos argumentos que oferece nos seus discursos para tentar dar aos pobres a voz política que eles tinham perdido.

*Desde sus automóviles, las damas de la Sociedad de Beneficencia vigilaban el comportamiento de sus protegidos y recibían el saludo zalamero de los transeúntes. Los ajuares que lucían las beneméritas eran cosidos por las jovencitas sin hogar recluidas en El Buen Pastor, que se educaban allí en el arte del corte y la confección usando tijeras encadenadas a las mesas, para impedir los robos. Más de una vez, Evita juró que acabaría con esas ceremonias anuales de humillación.*<sup>22</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 186).

De acordo com Foucault (1983), para construir um discurso que sempre vai ser não-subjetivo, devemos ter em conta cinco passos; o primeiro deles são as regras ou condições de existência. Para nossos fins de análise política de Evita, vamos dividir as regras e condições em dois grupos.

O discurso presente no romance introduz dois grupos sociais contrapostos: o primeiro é composto pelos mais necessitados, na maioria dos casos eles carecem de dinheiro, vivem em locais simples e a maioria deles paga aluguel; passam muitas necessidades econômicas; quase não conhecem outras cidades da Argentina; cada dia se tornam mais pobres. Nesse grupo encontramos trabalhadores, sindicalistas, mães chefes de família, caipiras, camponeses, alguns militares de baixa, meia e alta patente. Este grupo é representado politicamente, no romance, por Evita e o General Perón, enquanto expoentes máximos do Peronismo.

No segundo grupo estão as oligarquias. Elas possuem muito dinheiro; têm uma elevada qualidade de vida; não têm necessidades econômicas e abusam dos mais necessitados. Segundo a Evita de Martínez, esses sujeitos são ricos graças à existência dos pobres, vivem em mansões

---

<sup>22</sup> Tradução: De dentro de seus automóveis, as damas da Sociedade Filantrópica vigiavam o comportamento de seus pupilos e recebiam os rapapés dos transeuntes. As roupas que as beneméritas ostentavam eram todas feitas pelas mocinhas sem lar reclusas na instituição de caridade El Buen Pastor, onde eram educadas na arte do corte e costura com tesouras acorrentadas às mesas, para impedir os roubos. Mais de uma vez, Evita havia jurado acabar com aquelas cerimônias anuais de humilhação. (MARTÍNEZ, 1997, p. 162).

e viajam por todo o mundo. Nesse grupo encontram-se a maioria dos Generais da república Argentina, alguns oficiais e suboficiais do exército, grandes empresários, algumas pessoas da classe média e alta. Estão representados em *Santa Evita* pelo Coronel Moori e o presidente provisional da Republica General Pedro Eugenio Aramburu, líder do golpe de Estado contra Perón em 1955, ano no qual os militares pegaram o corpo embalsamado de Evita.

O segundo passo proposto por Foucault é a coexistência entre os grupos. Em *Santa Evita*, a coexistência não implica em convívio de fato: os pobres vivem em desigualdade social, carecem de direitos e de meios de subsistência e, muitas vezes, de trabalho fixo, de educação e transporte. A mulher também não pode votar até que Evita transforma em lei o direito de voto feminino. No outro extremo, a narrativa apresenta as oligarquias, que tinham uma qualidade de vida excelente, muito dinheiro e muitos trabalhadores para os ofícios da casa. A coexistência, pois, no romance, tem por base a desigualdade e a diferença social.

O terceiro passo proposto por Foucault é a conservação. Do romance, depreende-se que as oligarquias dão aos pobres apenas o que lhes sobra e utilizam os mais necessitados para trabalhar em suas fábricas e casas e, assim, ficarem mais ricas enquanto os pobres ficam mais pobres. As oligarquias conservam os mais necessitados como mão de obra para lucrarem às suas custas. Porém, o processo de conservação se dá em sentido duplo: as oligarquias precisam dos obreiros e os mais carentes precisam dos trabalhos que as oligarquias oferecem.

O quarto passo de Foucault é a modificação e desaparecimento a que estão submetidos os objetos; nesse sentido, e segundo o romance, Evita deseja modificar a sociedade desde a realidade política. Para lograr seu propósito, ela aspira apagar as diferenças entre as duas classes sociais. A Eva de Martínez acredita que a decomposição social começou graças à existência das oligarquias mas, por outro lado, segundo a narrativa, as oligarquias desejam continuar com a mesma forma de governo para perpetuar o abismo entre as classes e conservar seus privilégios.

Segundo Foucault as principais regras para realizar uma análise do discurso são: não pesquisar esse discurso em sua localização central como poder do Estado; não ficar indiferente perante o reconhecimento de quem ostenta o poder, nem, sobretudo, perante o reconhecimento de como é exercido. O poder não se tem como um bem, mas como uma relação desigual. Ela circula, funciona em cadeia, transversalmente. Portanto, a análise deve seguir essas mesmas vias de constituição.

No quinto passo, Foucault aborda os sistemas de conceitos e temas. Ele refere-se a cada uma das posições políticas de cada grupo. No caso de *Santa Evita*, observa-se a polarização política de dois grupos. Devemos esclarecer, ainda, que neste quinto passo, se pode jogar com as funções de verdade e mentira do discurso para lograr os propósitos políticos.

Evita faz uso de um discurso político que a ajudou a recuperar a oposição frente às oligarquias, um discurso que expressa uma análise objetiva das relações de poder, da hierarquia social, do atraso político, entre outras. Através de seu discurso, podemos evidenciar os mecanismos que sustentam a opressão própria das oligarquias. Assim, num discurso proferido por Evita no dia dos Trabalhadores no ano de 1952, ela defende:

*Si es necesario ejecutaremos la justicia con nuestras manos. Pido a Dios que no permita que esos insensatos levantar la mano contra Perón, porque ¡guay de ese día! Ese día, mi General, ¡yo saldré con el pueblo trabajador, con las mujeres del pueblo, con los descamisados de la Patria para no dejar ni un ladrillo que no sea peronista!*<sup>23</sup>

O discurso político de Evita, assim como o discurso que o romance recolhe está baseado no amor da primeira dama argentina pela classe mais carente, tentando construir uma sociedade nova, com uma nova forma de pensamento, o sonho de uma sociedade mais justa. Essa proposta política torna-se, no romance, um discurso que mobiliza ou desmobiliza as massas:

*EVITA: Compañeros... Por el cariño que nos une... (Un sollozo la nubla. Se lleva las manos a la garganta. Por los ademanes, parece que quisiera desprender el sollozo y no sabe cómo. Suspira. Se rehace.) Les pido por favor que no me hagan hacer lo que no quiero hacer. Yo les ruego a ustedes como amiga, como compañera, que se desconcentren... CORO: ¡No! ¡No! (Las voces se enredan, se confunden.) ¡Vamos al paro general! ¡Al paro general!*<sup>24</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 108-109).

Evita, como enunciadora principal do discurso, usa frequentemente a primeira pessoa do plural, abarcando, em sua fala os trabalhadores, o governo justicialista, a mulher do povo, os companheiros (“meus irmãos”), os combatentes, as pessoas humildes, etc.

---

<sup>23</sup> Tradução: Se for necessário executar justiça com nossas mãos. Peço a Deus que não deixe que esses tolos levantar a mão contra Perón, porque guay desse dia! Naquele dia, meu general, eu irei como povo trabalhador, com as mulheres do povo, com os descamisados da minha Pátria para não deixar se quer um tijolo que nao seja Peronista!

<sup>24</sup> Tradução: Evita: Companheiros... Em nome do carinho que nos une... (um soluço a emudece. Leva as mãos à garganta. Por seus gestos, parece querer livrar-se do soluço, mas não sabe como. Suspira. Refaz-se) Peço-lhes por favor que não me façam fazer o que não quero fazer. E imploro a vocês como amiga, como companheira, que se dispersem. CORO: Não! Não! (As vozes enredam-se, confundem-se.) Vamos à greve geral! (MARTÍNEZ, 1997, p. 94).

Nenhum saber se forma sem um sistema de comunicação de registro, que, é, em si mesmo, uma forma de poder e que é ligado à sua experiência e, no seu funcionamento, às formas de poder. Nenhum poder, ao contrário, se exerce sem a extração, a apropriação e a retenção de um saber. Neste nível não há conhecimento de um lado e sociedade do outro ou a ciência e o Estado, mas as formas fundamentais de Poder-saber. (GALLIMARD, 1993, P. 126).

Ela sempre mostrou uma voz forte, segura e firme nos seus discursos, mas o discurso que aparece no romance é o proferido no Cabildo Aberto do Justicialismo, em 22 de agosto de 1951, num momento muito especial da vida política de Eva Perón, em que o povo lhe pediria que fosse a vice-presidente da Argentina. A testemunha que Martínez (1997, p. 90) escolhe para contar essa história é Julio Alcaraz, cabeleireiro e conselheiro pessoal de Evita, que afirma que, naquele dia, Evita tinha uma voz nervosa, fraca, débil e assustada. No entanto, ele mesmo recomenda ao narrador que não mostre esse tom com o objetivo de não criar alguns efeitos de sentido indesejáveis nos leitores:

*En los otros, Evita maneja la voz como se le da la gana. Su voz ocupa toda la escena. Aquí no. Estaba fuera de quicio. Si usted la muestra en ese estado lamentable, arruina el efecto majestuoso de lo que viene.*<sup>25</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 104).

Segundo Foucault (1983), no poder se encontra uma série de medidas de repressão e discriminação que define o seu caráter. Evita, no romance estudado, toma a palavra e se posiciona num dado lugar contra ou a favor determinados tipos de poder. Usando a primeira pessoa do singular, ela se retrai para priorizar a política do esposo:

*Evita: Yo no he hecho nada. Todo es Perón. Perón es la patria, Perón es todo, y los demás estamos a distancia sideral del líder de la nacionalidad. Yo, mi general, con la plenipotencia espiritual que me dan los descamisados de la patria, os proclamo, antes de que el pueblo os vote, presidente de los argentinos (Ovación)*<sup>26</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 104).

---

<sup>25</sup> Tradução: Nos outros, Evita domina a voz e faz com ela o que bem entende. Sua voz rouba a cena. Aqui não. Ela havia perdido o prumo. Se o senhor mostrar nesse estado lamentável, vai estragar o efeito majestoso do que vem logo em seguida. (MARTÍNEZ, 1997, p. 90).

<sup>26</sup> Tradução: Evita: Eu não fiz nada, tudo é Perón. Perón é a pátria, Perón é tudo, e os demais estamos a uma distância sideral do líder da nacionalidade. Eu, meu general, com a plenipotência espiritual que os descamisados da pátria me dão, vos proclamo, antes que o povo vos eleja, presidente dos argentinos (ovação) (MARTÍNEZ, 1997, p. 90-91).

A Evita de Martínez, enquanto enunciadora fala aos “descamisados”, ao povo argentino. Num ato de fala direto, ela usa o pronome de tratamento “vocês”, um vocês inscrito na interlocução com as mulheres, as crianças, os trabalhadores congregados. Apontando que os ama, ela maneja o discurso e faz uma petição respeitosa, para com o povo, usando para isso um discurso afetivo.

*EVITA: Yo les pido a las mujeres, a los niños, a los trabajadores aquí congregados, que no me hagan hacer lo que nunca quise hacer. Por el cariño que nos une, les pido que, antes de tomar una decisión tan trascendental en la vida de esta humilde mujer, me den por lo menos cuatro días para pensarlo.*<sup>27</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 106-107).

Evita pede aos descamisados que a entendam, expressando com sua posição e silêncio um respeito ainda maior pelo general, pois ela tinha certeza de que seria ele a proclamá-la vice-presidenta e não o povo: “*Comenzá tu discurso anunciándoles a todos que sos vos el que me quiere como candidata. Señores, yo La elegí, decíles*”<sup>28</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 96). O povo pressiona e Evita se vê nervosa, nesse mesmo instante, Evita não pode conter o desejo dos seus seguidores, o poder das massas é maior que o seu.

*Evita: Compañeros. Entiéndanme. Yo no renuncio a mi puesto de lucha. Renuncio a los honores. La multitud levanta las antorchas, enarbola pañuelos. Evita trata de apaciguarla con ademanes desesperados*<sup>29</sup>. (MARTÍNEZ, 1995, p. 107-108).

Segundo Foucault (1979), as lutas políticas, os confrontos a respeito do poder, com o poder e pelo poder, as modificações das relações de força em um sistema político, devem ser interpretados como continuidades, episódios, fragmentações e deslocamentos da própria guerra.

No romance, usando um ato de fala elocutório indireto, Evita tem a intenção de pedir licença aos descamisados, mas, o que realmente está tentando, é pedir licença a seu esposo, o general Perón, para não passar por cima dele. Com essa estratégia destinada a seus ouvintes,

---

<sup>27</sup> Tradução: Eu peço a vocês, mulheres, crianças, trabalhadores aqui congregados, que não me façam fazer o que nunca quis fazer. Em nome do carinho que nos une, eu lhes peço que, antes de tomar uma decisão tão transcendental na vida desta humilde mulher, vocês me deem pelo menos quatro dias para pensar. (MARTÍNEZ, 1997, p. 90-91).

<sup>28</sup> Tradução: “Comece seu discurso anunciando para todo mundo que é você quem me quer como candidata. Senhores, eu a escolhi, fale assim.” (MARTÍNEZ, 1997, p.84).

<sup>29</sup> Tradução: Evita: Companheiros. Procurem me entender. Eu não renuncio ao meu lugar na luta. Renuncio às honras. A multidão ergue as tochas, agita os lenços. Evita tenta apaziguá-la com gestos desesperados. (MARTÍNEZ, 1997, p. 93-94).

ela cria uma imagem de assombro e respeito para com seu esposo. Evita, que nunca pedia licença para nada, pois ninguém lhe negava nada.

*A mí me sorprendía que en casi todos los discursos Evita repitiera una y otra vez “Quiero que me autoricen”, como si no le bastara la promesa de Perón y necesitara el espaldarazo de los sindicatos. Ella conocía bien a su marido y se cuidaba de hacerle sombra. Empezó a exagerar el almíbar con que lo rociaba en los discursos*<sup>30</sup>. (MARTÍNEZ, 1995, p. 92).

Evita, nos discursos recolhidos por Martínez e por outros biógrafos e historiadores, legitimou, como dissemos, a posição dos mais carentes. Nas questões femininas, Evita considerava que as verdadeiras mulheres eram as donas de casa, as trabalhadoras, as mães chefes de família e não as mulheres pertencentes à classe oligárquica.

A visão discursiva que nos oferece Martínez como narrador é a de uma voz que pesquisa fontes, uma voz apaixonada pelo tema do peronismo e por Evita também. Para a gênese do livro, portanto, o autor pesquisa os discursos dela para conhecer melhor suas posições: “*Empecé a ver sus películas, a oír las grabaciones de sus discursos, a preguntar en todas partes quién había sido y cómo y por qué.*”<sup>31</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 390). Desta maneira,

As novas “fontes” incluem relatórios, entrevistas, notícias soltas, lendas, documentos, relatos de testemunhas: “assim se delineia a grande participação que os discursos já existentes têm da nossa experiência de fatos passados”. (a História é sempre texto e, assim, intertextual e “auto-referencial”). Há grande responsabilidade do historiador (e também do romancista), pois ele assume não apenas o papel do “montador”, mas também o de porta-voz e de sujeito implicado na construção de uma consciência histórica coletiva. (LÄMMERT, 1995, p. 302).

Esse discurso político, de acordo com o autor, nasce em Evita desde criança a partir de processos vividos, experiências que marcaram sua vida, suas falências econômicas e sociais. Evita sabe que as oligarquias não se interessam pelos problemas sociais da época, mas, sim, pelo acúmulo de riquezas, de poder e de controle, isto é, pelo sistema político em geral e

---

<sup>30</sup> Tradução: Eu ficava espantado por Evita repetir sem parar “Quero que me autorizem” em quase todos os seus discursos, como se não bastasse a promessa de Perón e ainda fosse preciso o empurrão dos sindicatos. Ela conhecia muito bem o marido e tomava o maior cuidado para não lhe fazer sombra. Passou a exagerar no incenso que lhe dedicava nos discursos. (MARTÍNEZ, 1997, p. 79).

<sup>31</sup> Tradução: “Comecei a assistir a seus filmes, a ouvir as gravações de seus discursos” (MARTÍNEZ, 1997, p. 334).

especialmente, pela presidência. Porém, Evita sabia também havia um poder inato nas famílias, nos sindicalistas, nos trabalhadores, nos cidadãos mais necessitados. Martínez propõe que ela reuniu todos esses grupos para fazer oposição às oligarquias.

O discurso no romance, pois, induz o leitor a pensar que Eva Perón é capaz de gerar identidade num povo que estava se esquecendo de suas condições sociais e, portanto, que as práticas discursivas de Evita demarcaram e assinalaram os caminhos políticos posteriores ao Peronismo.

Segundo Cabral (1999) a escolha do léxico revela muito das ideologias subjacentes e das estratégias de dominação pelo discurso. Efetivamente, no romance, somente, e através da apropriação de sua capacidade discursiva, é que Eva Perón consegue seus objetivos. Quando, em seus discursos, ela expressava uma opinião forte contra a oposição, os descamisados respondiam com orgulho e aclamação, apoiando a sua líder. “*¡Que hable la compañera Evita! CORO (en off): ¡Que hable / Evita! / ¡Que acepte / Evita!*”<sup>32</sup>(MARTÍNEZ, 1995, p. 105).

Segundo Bakhtin (1997), os sentidos se constroem pelo entrecruzamento de sentidos no interior da palavra, existindo em determinados momentos históricos e meios sociais. O mecanismo enunciativo participa ativamente do diálogo social. Quando enuncia, por conceber o discurso do receptor como um elemento vivo a que atribui a imagem de um contradiscurso, o locutor instaura um diálogo. Os discursos de Evita, tanto para muitos historiadores quanto para Martínez, ajudaram a mudar o pensamento de alguns grupos sociais; assim, as mães passaram a tomar novas atitudes, começaram a sair às ruas para exigir seus direitos e os sindicatos se unificaram em uma só voz contra as políticas oligárquicas:

O indivíduo, com suas características e sua identidade, em suas diferentes faces é o produto de uma relação de poder que se exercem sobre os corpos, as multiplicidades, os movimentos, os desejos e as forças. De modo que se o conhecimento é produto do azar, este azar leva o nome da luta das diversas intencionalidades e em princípio da luta “contra um mundo sem ordem, sem encadeamento, sem formas, sem beleza, sem sabedoria, sem harmonia, sem luz”. (FOUCAULT, 1983, p. 33).

Tratou-se de um discurso que foi penetrando no imaginário dos novos peronistas. Tudo isso o romance sugere juntamente com uma batalha política contra as oligarquias que estava sendo travada sob a energia e os recursos do corpo de Evita, uma batalha que ajudou muitas

---

<sup>32</sup> Tradução: “Que fale a companheira Evita! Coro (em off) Que fale/Evita/Que fale/Evita!” (Martínez, 1997, p.91).

mulheres, até hoje, a conseguirem ascender no mundo político, adquirindo desta maneira o tão almejado poder social.

Para Martínez, a energia que emanava de Evita para com seu povo era uma energia de vida, esperança, futuro e tranquilidade. “*Dos o tres veces la retiraron desmayada de los actos públicos pero, no bien volvía en sí, Ella se empeñaba en seguir adelante*”<sup>33</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 92).

Sua energia, alegria e gosto se transformaram em um discurso ameaçador, insolente e contestatório para com as oligarquias. A chave de ignição para lograr esse discurso consistia em fazer lembrar as oligarquias sobre o mal que, segundo ela, tinham causado à Argentina, à sua família e a seu grupo social. Desse modo, o narrador enfatiza a emoção que Evita sentia ao ver o povo reunido em torno dela, na sua revolta, que se convertia em ira, ao pensar que as oligarquias só desejavam ficar mais ricas com a ajuda dos mais necessitados. Assim, segundo o romance, o discurso político de Evita foi também um instrumento operacional de liberação para os mais necessitados. Sem tal arma discursiva, as arengas de Evita não teriam tido tanta eficácia no povo argentino; ele iniciou uma mudança que a sociedade precisava, a partir de uma estratégia que propunha a transformação das estruturas sociais, econômicas, laborais e políticas em geral.

Com toda certeza, Evita não concordaria com as afirmações de Gayatri Spivak (1988), pois ela defendia que “as mulheres não podem se permitir lidar com problemas políticos enquanto, ao mesmo tempo, obliteram o inconsciente”. Se fizessem isso, se tornariam, na melhor das hipóteses, feministas capazes de atacar o patriarcado no nível ideológico, mas não no nível simbólico. Eva Perón, apoderando-se da oportunidade de falar em público, permitiu que as mulheres tivessem sua revolucionária entrada na vida política do país.

Segundo Foucault (1983), em toda sociedade a produção do discurso é às vezes controlada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos, que têm por função conjurar os poderes e os perigos ou dominar e esquivar os acontecimentos.

Em *Santa Evita*, a estratégia defendida é a de que a protagonista impulsionou, com sua imagem e seus discursos, a organização de uma só força de oposição e identidade política ao lado dos mais carentes e contribuiu igualmente para a fragmentação das oligarquias. A resistência política demarcada por Evita e seu grupo político, a luta pela justiça social, pela organização e equidade de direitos no país, atrelada à ação política, trouxe como resultado a

---

<sup>33</sup> Tradução: “Duas ou três vezes foi retirada dos atos públicos desmaiada, mas, assim que voltava a si, logo se empenhava em seguir adiante.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 79).

presença da voz das classes menos favorecidas no campo político. Essas classes entenderam que a união delas era uma maneira de enfrentar as políticas oligárquicas, que temiam a organização social e política nas ruas, especialmente temiam uma que estivesse contra elas.

A suposta política de igualdade social de Evita se inicia como uma proposta humanista, centrada na pessoa. Para lograr isso – propõe Martínez – é preciso que cada um de seus seguidores tenha uma clara e adequada interpretação de suas ideias políticas, conseguindo, assim, uma coerência entre o discurso e a prática diária, entre a retórica e a realidade social.

*Albergaba en los hogares de tránsito a miles de cabecitas negras que emigraban de las provincias, inauguraba fábricas, recorría en tren diez o quince pueblos por día improvisando discursos en los que mencionaba por sus nombres a los pobres, puteaba como un carrero, no dormía.*<sup>34</sup>  
(MARTÍNEZ, 1995, p. 184).

Para Aillon (1995) as relações de poder, de dominação e de subordinação variam segundo a cultura e a História, além de serem construídas por discursos, instituições e referentes epistemológicos. Afinal, Evita na narrativa tem outra forma de fazer política social, ela se sente igual à classe trabalhadora e se identifica com seus problemas já que desde criança, e até conhecer o General, tinha, ela própria, sofrido com a pobreza.

### **3.3 Análises psicológicas do corpo de Evita**

Uma faceta importante para abordar nesta pesquisa são as características psicológicas de Evita, corpo vivo, nos diferentes locais em que esteve. Trata-se de outra maneira de ir construindo um corpo capaz de afrontar diferentes dificuldades em sua curta – porém frutífera – vida política. Num primeiro momento, o comportamento social de Evita, no romance de Martínez, parece expressar harmonia e disposição com todos os membros de sua mesma condição política, mas, desarmonia e má disposição frente aos grupos oligarcas. Segundo Woodworth (1958) a simpatia consiste em sentir como os outros, a simpatia encerra mais que simples imitação, encerra algum motivo positivo, desejo de sentir da mesma maneira que a pessoa amiga, de gostar do que essa pessoa gosta ou se aborrecer com o que essa pessoa se aborrece.

---

<sup>34</sup> Tradução: Hospedava nos albergues milhares de cabecinhas negras migrados das províncias; inaugurava fábricas; percorria dez ou quinze cidades por dia, de trem, improvisando discursos nos quais chamava os pobres pelo nome; xingava como um carroceiro; não dormia.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 160).

A Evita de Martínez tem uma posição de firmeza em seus atos políticos, segurança em cada um de seus movimentos, qualquer que seja. Ela confia em si mesma, sabe onde está pisando e como falar: “*Evita maneja la voz como se le da la gana. Su voz ocupa toda la escena.*”<sup>35</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 104).

Para Bakhtin (1993), o significado está em algum lugar no entremeio, compartilhado com o múltiplo. Cada um pode significar o que diz, mas só indiretamente, com palavras que são tomadas da comunidade e que são a ela devolvidas, conforme os protocolos que ela observa. Logo, “a voz de cada um pode significar, mas, somente com outros, às vezes em coro, mas, na maioria das vezes, em diálogo”. Deste modo, Martínez defende que cada grupo social, assim como cada cidadão argentino, foi construindo a percepção que tinha de Evita.

Outra das características da Evita do romance de Martínez é a capacidade de expressar ternura pelos mais necessitados. Ela se mostra disposta a ajudar a muitos membros de seu partido, pois eles tinham muitos problemas, especialmente de natureza econômica. Evita sempre tem uma atitude de colaboração e compreensão para com seus seguidores, e na narrativa, ela expressa uma imagem firme, forte, de tranquilidade, de beatitude e de colaboração com as pessoas que a procuram para pedir um favor:

*Cada vez que Ella atendía a los humildes, el mayordomo también sentía lástima de sí mismo y se le escapaban algunas lágrimas. A la Señora le daba vergüenza verlo en ese estado y le decía, en voz baja: “Vayasé al baño, Renzi. No me gusta que esté dando espectáculos”. En el baño, él pensaba: “No debo llorar, no debo llorar. Ella se mantiene fuerte y yo, en cambio, qué papelón estoy haciendo”. Pero ese pensamiento lo hacía llorar más.*<sup>36</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 122).

Por outro lado, fica patente em *Santa Evita* que a protagonista mostra dureza para com as oligarquias e transmite esse ódio para seus seguidores em cada oportunidade que pode. A protagonista apresenta duas posições agressivas contra as oligarquias: com a primeira, ela as ameaça para que aceitem o progressivo crescimento do Partido Peronista. Se, no entanto,

---

<sup>35</sup> Tradução: “Evita domina a voz e faz com ela o que bem entende. Sua voz rouba a cena.” (MARTÍNEZ, 1997, p.90).

<sup>36</sup> Tradução: Cada vez que ela atendia os humildes, o mordomo também ficava com pena de si mesmo e deixava escapar algumas lágrimas. A senhora sentia vergonha por ele ao vê-lo naquele estado e lhe dizia em voz baixa: “Vá ao banheiro Renzi. Não gosto que o senhor fique dando esses espetáculos”. No banheiro, ele pensava: “não devo chorar. Ela fica lá firme, e eu, em compensação, dou este vexame”. Mas esse pensamento o fazia chorar mais ainda. (MARTÍNEZ, 1997, p. 107).

optarem por reagir de algum modo, ela convida seus seguidores a tomarem as armas e defender seu líder, o General Perón. Assim, num discurso de 1952, Evita afirma:

*Antes de terminar, compañeros, quiero darles un mensaje: que estén alertas. El enemigo acecha. No perdona jamás que un argentino, que un hombre de bien, el general Perón, esté trabajando por el bienestar de su pueblo y por la grandeza de la Patria. Los vende patrias de dentro, que se venden por cuatro monedas, están también en acecho para dar el golpe en cualquier momento.*<sup>37</sup>

Evita mostra um interesse muito grande por cada um dos problemas dos mais necessitados, tem a capacidade de resiliência para afrontar a adversidade e se sente forte e encorajada ante as tragédias da sociedade. Ela gosta de falar com os mais carentes, saber seus nomes e conhecer seus problemas; nesses momentos, ela mostra um interesse ainda maior que se reflete na atenção que expressava. Por outro lado, demonstrava grande desinteresse e apatia nos momentos em que as oligarquias desejam falar com ela, algumas vezes esse desinteresse se converte em desídia:

*– ¿Qué las trae, señoras? –dijo, sentándose en el taburete de un piano. Una de las damas, ataviada de negro, con un sombrero del que se alzaban unas alas de pájaro, contestó, desdeñosa: –El cansancio. Llevamos más de tres horas esperando. Evita sonrió con candor: ¿Sólo tres horas? Tienen suerte. Hay dos embajadores, arriba, que ya llevan cinco.*<sup>38</sup>(MARTÍNEZ, 1995, p. 187).

Desse modo, o narrador promove a beatificação de Eva Perón, mas coloca aspas nessa santidade. A sua Eva tem a certeza absoluta de apagar as oligarquias e, com elas, a caridade fornecida por elas, que, entre outras coisas, considerava uma arbitrariedade para com seus seguidores, pois considerava que o que as oligarquias ofereciam para os pobres era esmola, enquanto eles o direito de usufruir de ajuda social governamental. Para pôr em prática essa ideia, a Evita de Martínez (1997, p. 164) começa a dissolver vários projetos de humilhação e caridade organizados pelas oligarquias:

---

<sup>37</sup> Tradução nossa: Antes de terminar, companheiros, quero dizer-lhes uma mensagem: estejam alertas. O inimigo espreita. Não perdoa nunca que um argentino, que um homem de bem, como o general Perón, esteja trabalhando pelo bem-estar de seu povo e pela grandeza da pátria. Os vende pátrias de dentro, que se vendem por quatro moedas, estão também à espreita para dar o chute do golpe de estado a qualquer momento. (Discurso de Evita no dia do trabalhador, 1952).

<sup>38</sup> Tradução: O que as traz por aqui, senhoras? – disse, sentando-se no banco de um piano. Uma das damas, toda de preto, com um chapéu de onde brotavam asas de pássaros, respondeu com desdém: - o cansaço. Estamos esperando há mais de três horas. Evita sorriu com candura: - Só três horas? As senhoras estão com sorte. Lá em cima tenho dois embaixadores esperando há cinco. (MARTÍNEZ, 1997, p. 163).

*En pocas semanas, la caridad desapareció de la Argentina; su lugar fue ocupado por otras virtudes teologales a las que Evita bautizó como “ayuda social”. Se desvaneció la Sociedad de Beneficencia y las damas beneméritas se retiraron a sus estancias.*<sup>39</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 188).

No livro, outra das estratégias narrativas de Martínez consiste em destacar a criação de Fundações para ajudar os mais necessitados. O autor menciona a “Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón [...] con potestad para ofrendar *una vida digna a las clases sociales menos favorecidas*”<sup>40</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 189). Menciona-se, igualmente, que Evita, preocupada, pensava nas pessoas que moravam nas ruas. Graças a essa atitude de colaboração e de ajuda, deu início à construção de centros de recreação para que os trabalhadores e o povo da rua tivessem outras opções de vida:

*Todas las víctimas que aún quedaban en la calle Florida fueron internadas en colonias de vacaciones, donde jugaban al fútbol de la mañana a la noche y cantaban himnos de agradecimiento: Seremos peronistas de todo corazón /en la nueva Argentina de Evita y de Perón.*<sup>41</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 188-189).

Segundo Weil (1986), cada modificação no estado fisiológico de uma pessoa é acompanhada por uma mudança apropriada no estado mental e emocional e, reciprocamente, cada modificação no estado mental e emocional é acompanhada por uma mudança apropriada no estado fisiológico. Esse princípio se aplica perfeitamente às alterações de ânimo mostrados publicamente pela personagem de Evita no livro de Martínez, de acordo com os fatos vividos por ela. Trabalhadora incansável, movimentava-se na esfera pública noite e dia, tentando conseguir seus propósitos e trocando a filantropia das oligarquias por sua própria. Essa estratégia seria também outra maneira de ficar na eternidade, na memória do povo.

Sua presença na esfera pública, para Martínez, alia força e lealdade. Como exemplo desses aspectos, o autor recolhe uma anedota. Assim, quando ela teve a oportunidade de

---

<sup>39</sup> Tradução: Em poucas semanas, a caridade foi varrida da Argentina; seu lugar foi ocupado por outras virtudes teológicas que Evita batizou de “ajuda social”. A Sociedade Filantrópica dissolveu-se e as damas beneméritas foram refugiar-se em suas fazendas. (MARTÍNEZ, 1997, p. 164).

<sup>40</sup> Tradução: “Fundação de Ajuda Social María Eva Duarte de Perón”, com o propósito de “proporcionar uma vida digna às classes sociais menos favorecidas” (MARTÍNEZ, 1997, p.164).

<sup>41</sup> Tradução: Todas as vítimas que ainda restavam na Rua Florida foram recolhidas em colônias de férias onde jogavam futebol o dia inteiro e cantavam hinos de agradecimento: Seremos peronistas de todo coração / na nova Argentina de Evita e de Perón. (MARTÍNEZ, 1997, p. 164).

ingressar nas esferas da oligarquia através das Damas Beneméritas, ela, num gesto de lealdade e de força para com os seus, recusou sem titubear:

*– Se darán cuenta que no puedo aceptar –dijo, cortante–. Eso no es para mí. No sé jugar al bridge, no me gusta el té con masitas. Las haría quedar mal. Busquen a una que sea como ustedes*<sup>42</sup>. (MARTÍNEZ, 1995, p. 188).

Outros aspectos psicológicos da heroína que a narrativa destaca são sua avidez pela vida, sua facilidade para a oratória e sua memória intacta para recordar as humilhações sofridas por ela e por sua família durante sua infância e parte da juventude. Já adulta, teria se sentido fortemente identificada com a filosofia do Partido Peronista. A expectativa de Evita para lograr alcançar seus propósitos sempre foi alta, pois cada vez tinha mais seguidores.

Pela defesa do pobre, mas também pela sua presença pública, Evita acaba por encarnar no livro de Martínez, e na maioria de suas biografias, a “mãe salvadora que desejava proteger seus filhos dos perigos das oligarquias”. *Santa Evita* apresenta as testemunhas de suas ações como um modo de alicerçar esse ponto de vista:

*Evita llegó y con sus grandes alas ocupó el espacio de los deseos, sació los sueños, Evita fue la emisaria de la felicidad, la puerta de los milagros. El abuelo vio el mar. Ella lo llevó de la mano, y ambos lloraron juntos ante las olas. Eso se cuenta. La tradición oral va de mano en mano, el agradecimiento es infinito*<sup>43</sup>. (MARTÍNEZ, 1995, p. 195).

A protagonista apresenta-se como uma pessoa audaz no seu discurso político ao lado do General Perón; atinge segurança e confiança mas, também, uma grande ansiedade por culminar seu propósito político. Ela fica tensa quando os sindicatos que apoiavam o peronismo entram em greve, pois ela acredita que é como se eles estivessem contra o regime peronista.

Para Woodworth (1958), o indivíduo escolhe certo alvo como preferível a outros e, tendo escolhido o alvo, escolhe o caminho para alcançá-lo, o meio para chegar ao fim, que lhe parece ser o melhor possível. Dessa maneira, a personagem de Evita escolhe primeiro seu

---

<sup>42</sup> Tradução: Como já devem ter percebido, eu não posso aceitar – disse cortante. – Isso não é para mim. Não sei jogar bridge, não gosto de chá com biscoitinhos. Não ficaria nada bem. Procurem outra que seja como as senhoras. (MARTÍNEZ, 1997, p. 163).

<sup>43</sup> Tradução: Evita chegou com suas grandes asas ocupou o espaço dos desejos, saciou os sonhos. Evita foi a emissária da felicidade, a porta dos milagres. O avô conheceu o mar. Ela o levou pela mão, e ambos choraram juntos diante das ondas. Isso é o que se conta. A tradição oral segue de mão em mão, a gratidão é infinita. (MARTÍNEZ, 1997, p. 169).

esposo, pois sabe que ao lado dele teria a possibilidade de alcançar uma vida melhor e, em segundo lugar, escolhe o alvo da política onde, para ela, estava o cerne dos problemas sociais.

Para conseguir seus fins, o autor cria uma personagem que, graças à sua persistência, consegue melhorar e dominar a língua falada, ferramenta essencial para sua vida política. Suas atitudes para com o General são de respeito e admiração e seus discursos são povoados de agradecimentos públicos por tê-lo conhecido e ser sua esposa.

*Soy una enamorada del general Perón y de su causa”, repetía. “Un héroe como él sólo merece mártires y fanáticos. Yo estoy dispuesta a lo que sea por su amor: al martirio, a la muerte.* <sup>44</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 92).

Outra característica que Martínez enfatiza, e que auxilia para a análise do psiquismo de Evita, é a vitalidade e a energia que mostrava nos atos públicos, mesmo quando o câncer que a atingia já estava avançado. Nesses momentos, a narrativa apresenta uma mulher que, em diferentes discursos públicos, teve de ser retirada desmaiada, no entanto, tão logo recobrava a consciência, persistia. Ela não aceita nenhum tratamento médico, está concentrada em cumprir seu objetivo de ser a vice-presidente da Argentina, independente da saúde precária. Segundo o romance, quando chega o médico Ivanissevich para realizar uma transfusão de sangue, já que acreditavam que ela estava com anemia, Evita o agride, obrigando-o a ir embora. Segundo os historiadores, o médico Ivanissevich era expert em ocultar corpos, assim, o narrador encontra um modo irônico de mostrar um oponente como o salvador do corpo de Evita.

Para cumprir seus objetivos, ela quase não dorme, viaja de cidade em cidade e visita instituições sem descanso:

*Estaba muy ocupada. Recibía entre quince y veinte delegaciones gremiales por la mañana, visitaba un par de hospitales y alguna fábrica por la tarde, inauguraba tramos de caminos, puentes y casas de ayuda maternal, viajaba dos o tres veces por mes a las provincias.* <sup>45</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 18-19).

Um aspecto relevante de seu psiquismo, de acordo com Martínez, é uma desconfiança constante que a faz acreditar que todo o mundo está conspirando contra ela. Sempre emite

---

<sup>44</sup> Tradução: “Sou uma apaixonada pelo General Perón e por sua causa”, repetia. “Um herói como ele só merece mártires e fanáticos. Estou disposta a qualquer coisa por seu amor: o martírio, a morte.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 79).

<sup>45</sup> Tradução: Estava ocupada demais. De manhã, recebia entre quinze e vinte delegações sindicais, à tarde visitava um punhado de hospitais e uma ou outra fábrica, inaugurava trechos de estradas, pontes e creches, viajava duas ou três vezes por mês às províncias. (MARTÍNEZ, 1997, p. 17).

palavras fortes contra seus inimigos achando que ninguém deseja ajudá-la, mas sim afastá-la do seu povo. Desta maneira e com o passar do tempo, Evita são a ter a obsessão de que todas as pessoas que não concordam com ela eram seus inimigos:

*Quiero que me autoricen, seguía repitiendo Evita. Necesito que me autoricen, porque hasta los médicos están conspirando para apartarme de ustedes, queridos trabajadores. Están conspirando los oligarcas, los gorilas, los médicos, los antipatrias y los mediocres.*<sup>46</sup>(MARTÍNEZ, 1995, p. 92).

Segundo o romance, Evita foi uma pessoa romântica e apaixonada, “*Es decir, imperdonable, impúdica, con dones de “pasión y coraje” impropios de una mujer*”<sup>47</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 198). Leal para com seus principais amores, Perón e o povo argentino, ela sempre expressa agradecimento e seus sentimentos para eles; não oculta o amor imenso que sente pelo corpo deles:

*Pregonaba su amor por Perón hasta seis veces en una misma frase, llevando los tonos cada vez más lejos y regresándolos luego al punto de partida como en una fuga de Bach: «Mis ideales fijos son Perón y mi pueblo»; «Alzo mi bandera por la causa de Perón»; «Nunca terminaré de agradecer a Perón por lo que soy y por lo que tengo»; «Mi vida no es mía sino de Perón y de mi pueblo, que son mis ideales fijos». Era abrumador y extenuante.*<sup>48</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 19).

Enfim, Martínez constrói a imagem de uma Evita mulher e líder que passou por várias necessidades e nunca se esqueceu de suas raízes, permanecendo leal a seus princípios. Desse modo, ela se converte na mulher bandeira do peronismo e no exemplo a ser seguido, ao tentar mudar a sociedade a partir do campo político.

---

<sup>46</sup> Tradução: “Quero que me autorizem”, continuava repetindo Evita. “Preciso que me autorizem, pois até os médicos estão conspirando para me afastar de vocês, queridos trabalhadores. Estão conspirando os oligarcas, os gorilas, os médicos, os antipatriotas os medíocres.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 80).

<sup>47</sup> Tradução: “Ou seja, imperdoável, despudorada, com dons de “paixão e coragem” impróprios a uma mulher”. (MARTÍNEZ, 1997, p.171).

<sup>48</sup> Tradução: Proclamava seu amor por Perón até seis vezes numa mesma frase, elevando cada vez mais o tom para no fim voltar ao ponto de partida, como em uma fuga de Bach: “Meus ideais fixos são Perón e meu povo”; “Ergo minha bandeira pela causa de Perón”; “Nunca poderei agradecer totalmente a Perón por aquilo que sou e por aquilo que tenho”; “minha vida não é minha, mas de Perón e de meu povo, que são meus ideais fixos”. Era vertiginoso e extenuante. (MARTÍNEZ, 1997, p. 17-18).

#### 4. A CONSTRUÇÃO DO CORPO DEPOIS DO EMBALSAMAMENTO

Cada funeral é, penso eu, uma maneira de domar a morte,  
para ajudar os humanos a olhar para a morte.  
Jack Gooby

Neste capítulo, pretendemos estabelecer as diferentes construções do corpo de Evita depois do embalsamamento. Para isso, trabalharemos o uso da memória partindo de autores como Le Goff (1990), com cujas ferramentas teóricas iremos determinar os diferentes tipos de memória presentes no romance. Com base nos trabalhos de Sarlo (2007), que oferecem teorias para determinar a credibilidade de testemunhas, analisaremos a voz testemunhal como estratégia usada pelo narrador. Em seguida, analisaremos a reconstrução ficcional do corpo. À luz das teorias de Stierle (2006), analisaremos a criação ficcional desse corpo no romance de Martínez. Finalmente, a metaficcionalidade, de vital importância para a construção dos diversos corpos de Evita no romance, também é objeto de nossa análise.

##### 4.1 A memória como elemento reconstrutor do corpo

Outra estratégia de Martínez para (re)construir o corpo de sua protagonista é o uso da memória. Esse expediente narrativo é utilizado a fim de reconstruir, ficcionalmente, o corpo de Eva, porém, com base em textos históricos sobre ela, de modo a recuperar grande quantidade de informações do passado.

A memória é uma função do cérebro que permite, entre outras coisas, codificar e processar informação e misturá-la com outras já registradas. Ela é capaz, ainda, de armazenar dados, criando registros permanentes dessa mesma informação codificada. Através das lembranças, ela possui competência para recuperar as experiências do passado.

Le Goff (1990), citando Leroi-Gourhan, mostra que existem três tipos de memória: a memória específica (que analisaremos detidamente no item 4.2 deste trabalho); a memória coletiva e a memória artificial.

A primeira apresentação de memória coletiva que o narrador usa para reconstruir o corpo de Evita é a posição dos historiadores, que aparecem como responsáveis por difundir a verdade dos acontecimentos. No entanto, no romance são apresentados com uma memória confusa, uma vez que eles não têm certeza da veracidade dos acontecimentos que envolvem a vida de Eva Perón. Assim, é possível afirmar que são mais verossímeis os testemunhos apresentados no romance do que o relato histórico sobre a primeira dama argentina.

Exemplo disso é o momento em que o autor põe em dúvida o relato dos historiadores tendo em vista o testemunho de Cariño. Ao questionar Cariño sobre a veracidade de seu relato,

recebe a resposta de que a testemunha vivera ao lado de Evita. Paralelamente, põe-se em xeque a versão dos historiadores, sem entretanto, legitimar a de Cariño, uma vez que suas datas não coincidem com aquelas da versão da História, de modo que a narrativa se assenta numa série de testemunhos duvidosos e Cariño se apresenta como testemunha pouco confiável.

Portanto, o narrador coloca o leitor em alerta para que ele decida se deve ou não acreditar nos fatos relatados pelas testemunhas que, em muitas ocasiões, representam a voz do povo, ou acreditar nos historiadores, que representam a voz da verdade oficial. No entanto, a ficção e o relato testemunhal tornam-se um pouco mais críveis do que o relato histórico:

*¿Qué muestran ellos para estar tan seguros?, me preguntó. “Un boleto de tren, una fotografía?” Admití que no había visto ninguna prueba. “No puede haber pruebas”, me dijo. “Yo lo sé porque lo viví. A mí los historiadores no tienen por qué corregirme la memoria ni la vida<sup>49</sup>.” (MARTÍNEZ, 1995, p. 319).*

Segundo Beatriz Sarlo (2007), saber a verdade sobre o passado é muito difícil. Para conhecê-lo temos que recorrer à memória e à História, mas, nem sempre a História consegue acreditar na memória e, para conseguir a memória, ela deve estar centrada nas lembranças. Ela também afirma que esse problema da credibilidade depende do historiador acadêmico, que se obstina em provar erradamente, através de seu método, fatos que carecem de importância. Para a teórica, ele tem que demonstrar que os feitos pesquisados são importantes porque eles permitem fazer com que os eventos históricos se tornem mais críveis. Coisa contrária afirma o narrador do romance, um grande número de testemunhas pode não conduzir à verdade dos fatos:

*Para los historiadores y los biógrafos, las fuentes siempre son un dolor de cabeza. No se bastan a sí mismas. Si una fuente dudosa quiere tener derecho a la letra de molde, debe ser confirmada por otra y ésta a su vez por una tercera. La cadena es a menudo infinita, a menudo inútil, porque la suma de fuentes puede también ser un engaño.<sup>50</sup> (MARTÍNEZ, 1996, p. 84).*

---

<sup>49</sup> Tradução: O que eles mostram para ter certeza? Perguntou-me. “Uma passagem de trem? Uma fotografia?” Admiti que nunca havia visto prova alguma. “Não pode haver provas” disse ele, “Eu sei disso porque o vivi. Os historiadores não têm nada que corrigir minha memória nem minha vida. (MARTÍNEZ, 1997, p. 274).

<sup>50</sup> Tradução: Para os historiadores e biógrafos as fontes sempre são uma dor de cabeça. Nunca se bastam a si mesmas. Se uma fonte duvidosa quer ter direito à letra impressa, deve ser confirmada por outra e esta, por sua vez, por uma terceira. A cadeia costuma ser infinita, e inútil, porque a soma das fontes também pode ser um engano. (MARTÍNEZ, 1997, p. 124).

Como segundo recurso romanescos para recuperar a memória do passado, Martínez recorre aos documentos oficiais por meio dos quais toma conhecimento, por exemplo, dos apelidos com que a oligarquia se referia a Perón e a sua esposa:

*El apelativo con que se lo mencionaba en los documentos oficiales era “tirano prófugo” y “dictador depuesto”. 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.*<sup>51</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 22).

Também no capítulo quatro, num nicho de documentos oficiais, o autor faz uma transcrição de alguns traços do discurso de Evita no Cabildo Aberto do Justicialismo, realizado em 22 de agosto de 1951 na cidade de Buenos Aires, ao longo da avenida nove de julho, reproduzido na voz de Julio Alcaraz, como testemunha que viveu aquele evento junto a Evita. Na ocasião, Evita é apresentada pela Confederação Geral do Trabalho (CGT) como a candidata do partido à vice-presidente da Nação. Dessa forma, o escritor procura reconstruir a história da candidatura frustrada de Evita, baseando-se na verdade histórica dos documentos:

*Y, sin embargo, nada de esto me toma de sorpresa. Desde hace tiempo yo sabía que mi nombre se mencionaba con insistencia. Y no lo he desmentido. Lo hice por el pueblo y por Perón, porque no había nadie que se le pudiera acercar ni siquiera a sideral distancia. Y lo hice por ustedes, para que así pudieran conocer a los hombres del Partido con vocación de caudillos. El General, al usar mi nombre, se podía proteger momentáneamente de las disensiones partidarias.*<sup>52</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 111-112).

Na terceira manifestação de memória, o autor procura uma reconstituição da vida de Eva Perón partindo de certas datas como estratégia para dar credibilidade aos acontecimentos. Segundo Ricoeur (1998), as datas servem para guardar na memória coletiva as lembranças de

---

<sup>51</sup> Tradução: O apelido com o qual é mencionado em documentos oficiais era “tirano fugitivo” e “ditador deposto”. Evita era chamada de “aquela mulher”, mas em conversas privadas lhe reservavam alcunhas mais cruéis. Ela era a Égua ou a Potranca, o que na linguagem portenha da época significava puta, vadia ou louca. (MARTÍNEZ, 1997, p. 21).

<sup>52</sup> Tradução: E, apesar de tudo, nada disso me pega de surpresa. Eu já sabia há muito tempo que meu nome era mencionado com insistência. E não o desmenti. Fiz isso pelo povo e por Perón, pois ninguém podia se aproximar dela, nem mesmo a sideral distância. E o fiz por vocês, para que assim pudessem conhecer os homens do partido com vocação de caudilhos. O general, ao usar meu nome, podia se proteger momentaneamente das discrepâncias partidárias... (MARTÍNEZ, 1997, p. 97).

certos acontecimentos; elas ajudam a construir um passado histórico e são fontes para a produção e reprodução dessa memória

O uso de datas como estratégia ficcional desperta a credibilidade do leitor, que passa a compartilhar da crença de que os testemunhos que lê são fornecidos por pessoas que conviveram com a protagonista. Por outro lado, o escancaramento de documentos duvidosos, que instauram a dúvida, também é uma estratégia para buscar credibilidade, uma vez que o narrador não procura esconder tais documentos, mas os mostra. Um exemplo são as diferentes certidões que registram dois lugares e três datas diferentes de nascimento de Evita. De acordo com uma delas, Eva teria nascido em 7 de maio de 1919, na estância União da cidade dos Toldos, com o nome de Maria Eva Ibarguren; em outra, Evita Duarte teria nascido em Junín, a 21 de junho de 1917, embora na certidão de casamento com o general Perón conste, ainda, outra data: Maria Eva Duarte nascida em sete de maio de 1922. Nessa tentativa de procurar a verdadeira data de nascimento da protagonista, o narrador introduz a dúvida proposital na mente do leitor.

Também na procura pela “verdade”, o narrador encontra as datas de nascimento dos irmãos de Evita. Além disso, Martínez constata que ela conheceu o general Perón em janeiro de 1944; toma conhecimento de que o coronel Moori se apropriou de três corpos de cera, feitos à imagem de Evita, em 22 de novembro de 1955 e descobre que o verdadeiro cadáver de Evita ficou atrás da tela no cinema Rialto de 14 de dezembro de 1955 até 20 de fevereiro de 1956.

O autor introduz igualmente as datas de 1967 e 1969, anos em que foram publicadas entrevistas feitas ao doutor Ara, aos oficiais da marinha e ao coronel Moori que já não queria mais falar sobre esse assunto. Tal estratégia converte-se em via de mão dupla, uma vez que dá mais credibilidade aos eventos narrados no romance ao mesmo tempo em que ficcionaliza a História.

Na quarta manifestação da memória, o autor procura reconstituir os fatos históricos sobre Evita a partir de diários onde foram registrados depoimentos de três personagens. O primeiro deles é a própria Evita, cujo diário registra memórias dos anos 1939 a 1949. Posteriormente, ele seria publicado com o nome de *Mi mensaje*, livro com uma linguagem simples, no qual ela expressa seu amor por Perón e pelos pobres da Argentina.

Esse diário foi encontrado pelo mordomo Renzi, que não sabia o que estava escrito nele. Inicialmente, ele pensou em jogá-lo fora mas, quando constatou que se tratava de um registro feito por sua ex-chefe sobre eventos importantes de sua vida, mudou de ideia e o entregou a Dona Juana, mãe de Evita. Embora ela não tenha dado importância ao diário, este foi subtraído de sua casa pelo coronel Moori que acreditava que nele encontraria mensagens cifradas.

O segundo personagem que reconstitui sua memória por meio dos diários é o Dr. Pedro Ara, através da descrição detalhada do processo do embalsamamento do corpo de Evita. Note-se que o narrador metaficcionaliza o fato, dando ao leitor a bibliografia do texto. Ara descreve as etapas do embalsamamento e seu propósito de converter o cadáver da primeira dama argentina em sua obra de arte:

*Quien lea las memorias póstumas del doctor Pedro Ara (El caso Eva Perón, CVS Ediciones, Madrid, 1974), advertirá sin dificultad que le había echado el ojo a Evita mucho antes de que muriera. Véase por ejemplo el primer capítulo. Se titula “¿La fuerza del Destino?” y su tono, como lo permite adivinar esa pregunta retórica, es de humildad y duda. Jamás se le hubiera pasado por la cabeza la idea de embalsamar a Evita.*<sup>53</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 28).

O narrador contrasta o verdadeiro livro escrito pelo próprio doutor Pedro Ara intitulado “*Diario del embalsamador de Eva Perón*” escrito no ano de 1974, com a proposta do narrador que afirma que o doutor escreveu as “*memórias póstumas*”.

O terceiro personagem que reconstitui sua memória através dos diários é Aldo Cifuentes que, em seu registro, também em linguagem simples, afirma ter aceitado ser amigo fiel do coronel Moori, a ponto de tratá-lo como um “irmão”. Também nesse registro, Cifuentes afirma que Moori ficou louco devido à obsessão que começou a nutrir pelo corpo embalsamado de Evita e tentou impedi-lo de consumir álcool em excesso, o que viria a tornar-se causa de sua ruína.

Dando continuidade à classificação da memória dada por Le Goff (1990), encontramos a memória artificial, que é uma forma de armazenamento não natural dos acontecimentos, estratégia também usada pelo narrador para construir o corpo de Evita. Assim, no romance, Martínez emprega sete recursos de memória artificial para manifestar a presença desse corpo.

O primeiro dos recursos são as fotografias, as quais o autor-narrador mostra para as testemunhas com o propósito de “reavivar” suas memórias e trazer-lhes recordações à mente. Assim, é por meio delas que os acontecimentos passados são reconstituídos e verbalizados. Também é por meio de fotografias de Evita Perón extraídas de revistas que são construídos altares nas casas dos pobres para a venerarem como a uma santa. Dessa forma, é possível

---

<sup>53</sup> Tradução: Quem lê as memórias póstumas do Dr. Pedro Ara (O caso Eva Perón, CVS Ediciones, Madrid, 1974) facilmente nota que ele estava de olho em Evita muito antes de ela morrer. Veja por exemplo o primeiro capítulo intitulado “Força do Destino?” E a forma que está escrito, como é possível identificar através desta pergunta retórica, ela significa humildade e dúvida. Nunca teria passado pela cabeça de Ara que Evita fosse embalsamada. (MARTÍNEZ, 1997, p. 25).

comprovar que a partir de um tipo de registro fotográfico é criada a imagem ritualizada de Evita que permanece na memória coletiva do povo argentino.

Uma manifestação importante foi o aparecimento das fotografias, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica. (PATLAGEAN, 1990, p. 402).

Além disso, as fotografias também ajudam a criar a ilusão de que o corpo embalsamado de Evita está vivo. Um exemplo disso, no romance, é a reação do coronel Moori ao ver a foto de Evita após ter seu corpo embalsamado. Ele reage de forma apaixonada quando vê a pele dela aparentemente sem rugas, de modo a parecer mais jovem do que era. Essa imagem da fotografia faz com que Moori comece a se apaixonar pelo corpo de Evita e a se esquecer de outras mulheres, uma vez que ele passa a acreditar que está diante de uma beleza perfeita e única.

Este tipo de memória fabricada a partir de um registro emocional encontra suporte na afirmação de Maurice Halbwachs (2006), segundo a qual a recordação, ainda que pessoal, existe junto com as noções e experiências que compartilhamos com as pessoas, pois ela envolve lugares, datas, palavras, diferentes formas de linguagem, pensamentos, gostos e ideais. Ou seja, tudo o que se refere ao nosso modo de vida em sociedade.

O segundo recurso de memória artificial usado para construir o corpo de Evita é o histórico de vida. Um exemplo disso pode ser encontrado no trecho em que coronel Moori, através desse tipo de registro, recruta três oficiais do exército argentino para vigiar o corpo embalsamado de Evita.

Moori recorre ao histórico de cada um deles para saber mais sobre sua vida pessoal, com o propósito de descobrir algum tipo de informação que poderia ser útil para manipulá-los em uma ocasião futura. É por isso que ele vê correr na sua memória uma realidade diferente da que esperava. Assim, ele descobre que o major Arancibia, conhecido como “El Loco”, tinha vários familiares internados no hospício “El Carmen de Mendoza”; o capitão Milton Galarza estava muito doente e não tinha completado a Escola de Guerra e o primeiro tenente Gustavo Adolfo Fesquet provavelmente era homossexual, o que era visto na época como um comportamento degenerado.

A terceira manifestação encontrada no romance como estratégia usada pelo narrador para construir o corpo de Evita são as anotações. A primeira delas é registrada pelo coronel Moori: elas continham todas as descrições das movimentações do corpo de Evita e tinham o

propósito de protegê-lo de qualquer tipo de perigo. Nessas anotações estão registradas informações pontuais sobre o corpo de Evita e os horários exatos em que ele chegava ou deixava um determinado local, de modo a informar ao Governo onde estava escondido, ademais, estava escrito o que ele tinha que fazer para cumprir com sua missão:

*Escribió en el cuaderno: 22 de noviembre. ¿Cuántos son los cuerpos? Tal vez la madre conozca más detalles. Hablar con ella. Grabar una marca indeleble en la mujer: herrarla como a una yegua. Establecer el paradero de las copias.*<sup>54</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 120).

Outras anotações são registradas pelo doutor Pedro Ara em seu diário de trabalho. Nelas, o médico legista descrevia seus procedimentos sobre o processo de embalsamamento do corpo de Evita e demonstra sua paixão por este, mas como uma obra de arte. O Dr. Ara passa a ter dificuldade em desapegar-se do corpo embalsamado que, segundo ele, tinha alguma coisa esquisita que não se podia ver à primeira vista:

*En una de sus notas de trabajo se lee: Agosto 15, 1954. Perdí toda idea del tiempo. He pasado la tarde velando a la Señora y hablándole. Fue como asomarme a un balcón donde ya no hay nada. Y sin embargo, no puede ser. Hay algo allí, hay algo. Tengo que descubrir la manera de verlo.*<sup>55</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 27).

Segundo Bezerra (1995), não apenas o filósofo assevera que a memória brota da mesma parte da alma da qual brota a imaginação, e que “as coisas que são objeto da memória são também aquelas que dependem de imaginação”, mas, o que é mais surpreendente ainda, ele revela que a imaginação é movida pelo desejo.

Também encontramos anotações feitas em fichas pela senhora Margarita Heredia de Arancibia, esposa do major Arancibia, como uma forma de armazenamento da memória. Elas contêm as datas de acontecimentos vividos e curiosidades da história da sua família. Tornaram-se conhecidas quando seu esposo, por engano, a assassinou quando estava grávida,

---

<sup>54</sup> Tradução: Ele escreveu em seu caderno: 22 de novembro. Quantos são os corpos? Tal vez a mãe saiba de mais detalhes. Falar com ela. Gravar uma marca indelével na mulher: Marcá-la como uma égua. Determinar o paradeiro das cópias. (MARTÍNEZ, 1997, P 105).

<sup>55</sup> Tradução: Em uma de suas anotações de trabalho pode-se ler: “15 de agosto, 1954. Perdi toda idéia de tempo. Passei a tarde velando a Senhora e falando com ela. Foi como debruçar-me numa sacada onde não há mais nada. E, no entanto, não é possível. Há algo ali, há algo. Preciso descobrir o modo de vê-lo”. (MARTÍNEZ, 1997, p. 25).

confundindo-a com ladrões que foram à sua casa com o intuito de se apossarem do corpo embalsamado de Evita, que nesse momento encontrava-se no sótão.

*Ficha 3: La debilidad la derribó. Sin saber qué hacer, espió por el hueco de la cerradura. La hermana de Margot siempre había sido sumamente discreta pero aquella era una situación de fuerza mayor. Vio a su esposo y al coronel Moori Koenig llevar a la bohardilla, con suma dificultad, una caja que parecía un ataúd.*<sup>56</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 266).

Aldo Cifuentes, confidente do coronel Moori tinha igualmente em sua casa as anotações escritas pela esposa do maior Arancibia e do coronel Moori sobre as movimentações do corpo de Evita em 1958. No romance, o narrador é o encarregado de conhecer estes documentos. Em uma entrevista que teve com Aldo Cifuentes, ele afirma que marcaram encontro na casa dele como se fossem velhos amigos. A estratégia usada pelo narrador ajuda a dar verossimilhança aos fatos históricos do enredo.

*Fue Aldo Cifuentes quien me contó esos últimos movimientos de la historia. Una mañana de domingo, en su casa, desparramamos sobre el escritorio las fichas y papeles de Moori Koenig y estudiamos sus idas y vueltas en un atlas Hammond de 1958 que Cifuentes había conseguido en la feria de San Telmo.*<sup>57</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 363).

Dessa forma, Martínez recupera a memória e o leitor fica sabendo que Moori acreditou que estava de posse do verdadeiro corpo de Evita que, na verdade, era uma cópia com a qual dirigiu por mais de vinte horas pelas estradas da Alemanha. Também nesse trecho, o autor, novamente apoiando-se em anotações de Arancibia, revela que Moori tinha acumulado informações, tais como atas de registros civis e pesquisas históricas de jornalistas dos Toldos. Segundo Le Goff (1990), nesses tipos de documentos, a escrita tem duas funções principais: o armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço para fortalecer os processos de memorização registrando os acontecimentos, e a reconstituição, que permite reexaminar e reordenar esses acontecimentos.

---

<sup>56</sup> Tradução: Ficha 3: A debilidade a abateu. Sem saber o que fazer, espiou pelo buraco da fechadura. A irmã de Margot sempre fora discreta ao máximo, mas seus motivos eram então de força maior. Viu seu esposo e o coronel Moori Koenig levando para o sótão, com muita dificuldade, uma caixa que parecia um ataúde. (MARTÍNEZ, 1997, p. 228).

<sup>57</sup> Tradução: Foi Aldo Cifuentes quem me contou esses últimos movimentos da história. Um domingo de manhã, em sua casa, espalhamos as fichas e papéis de Moori Koenig sobre a escrivaninha e estudamos suas idas e vindas em um atlas Hammond de 1958, que Cifuentes conseguira na feira de antiguidades de San Telmo. (MARTÍNEZ, 1997, p. 311).

A quarta manifestação de memória usada pelo narrador para construir o corpo de Evita são as correspondências. Um exemplo disso pode ser encontrado quando o Vaticano, entre maio de 1952 e julho de 1954, recebeu aproximadamente quarenta mil cartas enviadas pelo povo argentino solicitando sua santificação. Nessa época, os pobres acreditavam que se em vida a primeira dama os tinha ajudado, agora que estava junto com Deus poderia ajudá-los ainda mais se fosse santificada.

Outro exemplo desse tipo de manifestação de memória é o da menina Evelina, na época com dezessete anos de idade, que escreveu duas mil cartas em 1951, com o mesmo texto, para que Evita se lembrasse de seu nome, ajudasse a aliviar sua pobreza e a protegê-la do mal. Além disso, quando a menina Evelina soube que Evita tinha sido indicada para ser candidata à vice-presidência, o que provocou uma imediata reação de oposição por parte dos generais (porque eles se recusavam a receber ordens de uma mulher), a menina escreveu a última carta endereçada a ela.

Ainda no romance encontramos outro tipo de carta, na qual o coronel Moori é ameaçado pelo Comando da Vingança:

*Desde que recibía en su casa cartas anónimas y llamadas de amenaza, no se acercaba a Evita. No podía. “Si te vemos con Ella te arrancamos los huevos”, decían las voces. Nunca eran las mismas. “¿Por qué no la dejás en paz?”, repetían las cartas. “Te seguimos día y noche. Sabemos que donde estés vos va a estar Ella”. Le daban órdenes: “Te damos plazo hasta el 17 de octubre para entregar el cuerpo a la CGT”; “Te prohibimos que la llevés al SIE”<sup>58</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 275).*

A quinta manifestação de memória artificial usada para construir o corpo de Evita são os jornais. “*Después de aquel encuentro, pasé varias semanas en los archivos de los diarios.*”<sup>59</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 61). O narrador usa a primeira pessoa para referir que ele mesmo está pesquisando nesses jornais. Em uma dessas notícias, ele pode ler que Evita havia sido nomeada vice-presidente da Argentina. O trecho da notícia, publicado no jornal *Clarín*, é transcrito, bem como outros acontecimentos do dia da publicação, são transcritos pelo narrador conservando a grafia original. Além disso, ele também faz referências aos artigos publicados no jornal *El*

---

<sup>58</sup> Tradução: Desde que tinha começado a receber cartas e ligações anônimas de ameaça em sua casa, ele nem se aproximava de Evita. Não podia. “Se a gente pegar você com Ela, vai cortar seu saco fora”, diziam as vozes. Nunca eram as mesmas. “Por que não a deixa em paz?”, repetiam as cartas. “Estamos dia e noite na sua cola. Sabemos que onde você estiver ela também vai estar”. Davam-lhe ordens: “Você tem até o dia 17 de outubro para devolver o corpo na CGT”; “Está proibido de levá-la ao SIE”. (MARTÍNEZ, 1997, p. 235).

<sup>59</sup> Tradução: “Depois daquele encontro, passei várias semanas em arquivos de jornais.” (MARTÍNEZ, 1997, p.53).

*Trabajo*, de Mar de Plata, escritos entre 20 e 25 de novembro de 1970, onde são narrados, nas palavras do coronel Moori, os eventos que envolvem o sequestro do corpo de Evita. Neles podem ser encontrados detalhes da “Operação Ocultamento”, assim como também revelam a existência de três réplicas do corpo original, como estratégia para confundir o inimigo.

*¿Revisaste los diarios? –Los leí todos: los diarios, las biografías, las revistas que reconstruyen el viacrucis del cadáver. Se publicaron bosquejos de documentos cuando el cuerpo de Evita fue entregado a Perón en 1971. Nadie, hasta donde recuerdo, habla de Arancibia.*<sup>60</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 245).

O sexto suporte para a reconstrução da memória artificial são os panfletos colados nas paredes da cidade. Neles, a oligarquia “agradece” ao câncer de Evita por conseguir o que eles não conseguiram: acabar com ela. Também em panfletos está registrada a afirmação do Comando da Vingança, grupo que o coronel Moori acredita ser composto por pessoas pobres-e-que, mediante ameaças, exigia que a oligarquia deixasse em paz o corpo embalsamado de Evita:

*Junto a la caja se arremolinaban unos toscos volantes mimeografiados, con una leyenda explícita: Comando de la Venganza. Y al pie: Devuelvan a Evita. Déjenla en paz. Es una advertencia; se aproxima el combate, pensó el Coronel. El enemigo podía quitarle el cadáver esa misma noche, en sus narices.*<sup>61</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 208).

Segundo Beatriz Sarlo (2007), manifestações da memória similares a essa permitem ver, justamente, o excluído das narrações oficiais, as minorias, ou as majorias, silenciadas, e é uma forma de recuperar o que foi perdido pelo abuso de poder.

O último suporte usado pelo narrador para recuperar a memória coletiva são as fitas cassete com uma hora de duração. Elas são utilizadas pelo narrador-pesquisador para gravar seus encontros com as testemunhas. Algumas vezes, elas serviam para armazenar as memórias que apareciam durante as conversas, com o propósito de reconstruir alguns eventos do passado de Evita e de personagens que tiveram contato com ela ou com seu corpo embalsamado.

---

<sup>60</sup> Tradução: - Você pesquisou nos jornais? -Já li tudo: os jornais, as biografias, as revistas que reconstituem a viacrucis do cadáver. Publicaram um mundo de documentos quando o corpo de Evita foi entregue a Perón, em 1971. Ninguém, que eu me lembre, fala de Arancibia. (MARTÍNEZ, 1997, p. 210).

<sup>61</sup> Tradução: Ao lado do baú ficavam uns panfletos mimeografados, com uma legenda explícita: Comando da vingança. E no fundo: Devolvam a Evita. Deixá-la em paz. É uma advertência; o combate é iminente, pensou o Coronel. O inimigo poderia pegar o cadáver essa mesma noite, bem debaixo do seu nariz. (MARTÍNEZ, 1997, P 179).

Dessa forma, escutar várias vezes as gravações é a melhor forma de compreender esses eventos. Trata-se de uma maneira de trazer o passado para o presente. Como exemplo, lembramos a passagem em que o narrador conta seu encontro com Cifuentes, muitos anos depois da morte de Evita, com o propósito de reconstruir suas experiências com ela.

Para Jacques Le Goff (1990), a utilização da memória se caracteriza pela função social da linguagem. Ela é exclusivamente oral, para logo converter-se em memória escrita, tendo em conta as possibilidades múltiplas de armazenamento. Graças a isso, a memória pode sair dos limites físicos de nosso corpo para ser guardada e conhecida por outras pessoas e pelas futuras gerações.

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje. Mas a memória coletiva é um instrumento e um objeto de poder, a memória é o lugar onde cresce a história que, por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro.

A reconstrução ficcional do corpo de Evita através de elementos de conservação da recordação, presentes no romance, é uma forma de reviver a memória coletiva do povo argentino representada na ideologia criada a partir da constituição da imagem idealizada de Evita Perón.

#### **4.2 A voz testemunhal como estratégia narrativa na construção do corpo**

Neste subitem, analisa-se a memória específica como estratégia do narrador para reconstruir o corpo de Evita. No romance, ela está presente nos diferentes testemunhos recuperados pelo narrador sobre o corpo, tanto vivo quanto embalsamado, de Evita. Assim, é por meio de um processo investigativo que o escritor recupera uma grande quantidade de informações, valendo-se dos testemunhos das personagens. Recupera igualmente a memória dessas testemunhas sobre a peregrinação do corpo embalsamado, de modo que esses testemunhos são recriados com a ajuda da criatividade do autor em uma história com caráter ficcional cujo propósito, entretanto, é o de dar credibilidade e significação a uma história e a uma personagem, de maneira a recompor e renovar sua imagem.

Segundo Le Goff (1990), a memória tem uma função social que guarda a lembrança do passado em vista de uma decisão de justiça. A memória criada pela mesma necessidade da vida cotidiana tem a propriedade de conservar certas informações, ou apagá-las. A primeira testemunha que aparece no romance é a senhora Juana Iburgem, mãe de Evita, que pode ser

considerada uma testemunha de primeira mão. Muito crível, ela relata a infância da filha, seu namoro com o General Perón e seus últimos dias no hospital. Ela foi a primeira pessoa civil a ver as três réplicas do corpo em cera, confeccionadas para tentar evitar que o corpo verdadeiro fosse levado pelos inimigos.

*– No la toque –dijo el médico–. Es más frágil que una hoja de otoño. –¿Cuál es Evita? –Me alegro que no se dé cuenta de las diferencias. Su hija no está aquí. Acaba de verla en la tina del laboratorio.*<sup>62</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 54).

A segunda testemunha que encontramos no romance está no segundo capítulo e se trata da viúva do Coronel Moori Koenig. Ela narra o episódio, ocorrido anos após o falecimento de Evita, do corpo embalsamado dentro de uma ambulância, na cidade alemã de Bonn, em frente à casa em que vivia com o marido. Em seu relato deixa entrever, ainda que de modo inconsciente, o primeiro indício da loucura do coronel.

*Cuando vivíamos en Bonn el cadáver estuvo más de un mes dentro de una ambulancia que había comprado mi marido. Se pasaba las noches vigilándolo por la ventana. Un día quiso entrarlo en la casa. Me opuse, como se imaginará. Fui terminante.*<sup>63</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 58).

Nesse mesmo trecho encontramos o testemunho do Coronel Moori Koenig, que se apresenta em todo o romance. Desde o começo, sabemos que ele foi encarregado, pelo presidente que sucedeu Perón após o golpe de Estado, de zelar pelo corpo de Evita. Essa atribuição faz com que ele também seja uma testemunha confiável, pois possui uma grande capacidade de memória fotográfica, perfil necessário para se tornar o chefe do Serviço de Inteligência do Exército Argentino (SIEA), uma vez que ele era um homem minucioso, obsessivo e conhecia muito bem os pontos fracos das altas personalidades do governo.

Segundo Fagundes (2008), o conceito de testemunha desloca o “real”, pois a testemunha relata os fatos de uma maneira excepcional, relacionada a uma linguagem que tenta encobrir o indescritível. Assim, o Coronel Moori inteirou-se de fatos sobre Eva Perón por meio dos

---

<sup>62</sup> Tradução: - Não toque nela – disse o médico. – É mais frágil do que uma folha de outono. – Qual delas é Evita? - Fico feliz de que não perceba a diferença. Sua filha não está aqui. Acaba de vê-la na cuba do laboratório. (MARTÍNEZ, 1997, p. 48).

<sup>63</sup> Tradução: Quando morávamos em Bonn, o cadáver ficou mais de um mês dentro de uma ambulância comprada por meu marido. Ele passava a noite inteira vigiando pela janela. Um dia resolveu que ia trazer aquilo para dentro de casa. Eu me opus, como o senhor pode imaginar. Fui taxativa. (MARTÍNEZ, 1997, p. 51).

interrogatórios que conduziu com pessoas que tiveram contato com ela, além de haver pesquisado documentos escritos, na tentativa de descobrir segredos sobre a primeira dama. Além disso, ele foi o encarregado de ocultar o corpo de Evita nos lugares mais impensados, evitando que os mais necessitados soubessem do verdadeiro paradeiro e pudessem pegar o corpo.

Minucioso e obsessivo, como referimos, Moori sabia quantos mililitros de sangue Evita tinha perdido diariamente durante sua internação e conhecia as posições estratégicas do Comando da Vingança. Ele também tinha planos detalhados de lugares para esconder o corpo e planejava estratégias para evitar que a verdade fosse conhecida por seus opositores. Segundo Beatriz Sarlo (2007), as testemunhas, por sua autorrepresentação da verdade (que parte de um sujeito que relata sua experiência) não são questionadas, garantindo a verdade de suas experiências. Assim, essas verdades, narradas com detalhes, se apresentam como grandes verdades.

De acordo com Martínez, o Coronel foi um homem calculista e pragmático e, em certa ocasião, quando estava preso, a velha Ersília, esposa do carcereiro, pediu-lhe que decifrasse as anotações contidas em cadernos sobre suas ações no Governo referentes à ocultação do corpo de Evita. Diante disso, Moori responde que somente ele era capaz de decifrá-las e afirma que se elas fossem furtadas por seus inimigos, eles não conseguiriam saber com certeza o que estava escrito nelas, uma vez que somente através de sua memória poderiam ser decifrados não só os cadernos anotados em código, mas também a memória coletiva da Argentina.

Outra estratégia poderosa do romance para defender o que supostamente seria a verdade, consiste na afirmação do narrador sobre conhecer pessoalmente todos as personagens testemunhas, exceto Eva Perón e o Coronel Moori Koenig. Para o leitor, isso torna as testemunhas ainda mais críveis, e confere uma significação e importância ainda maior à voz do narrador, expediente com que o autor procura fazer com que o leitor acredite na veracidade total dos fatos narrados.

*En esta novela poblada por personajes reales, los únicos a los que no conocí fueron Evita y el Coronel. A Evita la vi sólo de lejos, en Tucumán, una mañana de fiesta patria; del coronel Moori Koenig encontré un par de fotos y unos pocos rastros.*<sup>64</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 55-56).

---

<sup>64</sup> Tradução: Neste romance povoado de personagens reais, os únicos que não conheci foram Evita e o Coronel. Evita eu ainda pude ver de longe, em Tucumán, em uma manhã de feriado nacional; do Coronel Moori Koenig só encontrei algumas fotos e uns poucos rastros. (MARTÍNEZ, 1997, p. 49).

Outra das técnicas narrativas de Martínez é, como dissemos, relatar suas próprias experiências na busca pelas testemunhas, como a viúva do Coronel, que lhe custou vários meses de procura e de como finalmente a localizou em um apartamento simples na Rua Arenales.

No capítulo três, encontramos o testemunho do escritor Rodolfo Walsh (1965), que forneceu algumas pistas dos acontecimentos ocorridos com o corpo de Evita. No conto “*Esa Mujer*”, o narrador é uma testemunha que não deseja ser crível, já que ele se expressa de maneira geral e só insinua os fatos: “*Oí decir, que el mayor X mató a su esposa y el capitán N quedo con la cara desfigurada por un accidente.*”<sup>65</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 61).

O que Walsh faz no conto é uma relação entre a vida de Evita e o peregrinar do corpo embalsamado. No conto há um corpo embalsamado, um homem que o busca e um Coronel que o tem escondido, mas, Rodolfo Walsh atribui todas as fatalidades aos personagens que tiveram contato com o corpo, ao acaso e à confusão e não à maldição expressada por dona Juana no romance de Martínez.

Ainda no terceiro capítulo, aparece uma testemunha excepcional. Trata-se do autor do romance que é um narrador-personagem-pesquisador que se converte numa testemunha de primeira mão. Supostamente conhecedor de tudo sobre Evita, ele procura diferentes pistas para montar o quebra-cabeças da protagonista e o peregrinar de seu corpo.

*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.*<sup>66</sup>  
(MARTÍNEZ, 1995, p. 390).

É um narrador que se torna obsessivo por Evita, assim como muitos personagens dessa mesma narrativa. Sua vida não volta a ser a mesma depois que começa a escrever o romance e a narrar os acontecimentos. Dessa forma, o narrador também é atraído pelo corpo, assim como todos os homens que tiveram contato com ele. O narrador sabe, entre outras coisas, das orações dos pobres da Argentina pela saúde de sua salvadora. Embora as considere exageradas, sabe que foram pensadas com o fim de trocar a enfermidade pela saúde. Para ele, a mais importante delas foi feita por Raimundo:

---

<sup>65</sup> Tradução: “Ouvi dizer, que o major X matou sua esposa, e o que Capitão N ficou com o rosto desfigurado por causa de um acidente.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 53).

<sup>66</sup> Tradução: Acumulei rios de fichas e relatos que poderiam encher todos os espaços inexplicados daquilo que, mais tarde, viria a ser o meu romance. Mas eu os deixei ali, fora da história, porque amo os espaços inexplicados. (MARTÍNEZ, 1997, p. 335).

*Ese mismo día decidió ir en procesión con toda la familia hasta el Cristo Redentor que estaba en las montañas de los Andes, mil kilómetros al oeste, prometiendo regresar también a pie si la enferma se recuperaba. A razón de veinte kilómetros por día, el viaje de ida iba a durar dos meses, calculó.*<sup>67</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 72).

Buscando ser tão crível quanto as testemunhas que apresenta, o narrador argumenta que sabe tudo graças às entrevistas que fez. Além disso, introduz datas precisas e locais dos eventos narrados, como o encontro que ele garante ter tido, em 15 de junho de 1991, com a viúva do coronel, durante o qual falaram sobre o corpo embalsamado de Evita. Segundo Seligmann-Silva (2005), onde prevalece uma cena do tribunal, a estratégia realista que pretende fundir literatura, a função identitária do testemunho é fundamental: ele aglutina populações, etnias e classes em torno de uma mesma luta. É por meio desse processo investigativo, que o autor irá conhecer as datas exatas, os lugares onde o corpo embalsamado de Evita ficou escondido e até mesmo tomar conhecimento do ano em que este foi mudado para Buenos Aires: “*En noviembre de 1974, su cuerpo fue retirado de la tumba en Madrid y trasladado a Buenos Aires.*”<sup>68</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 61).

Ao mesmo tempo em que a narrativa propõe inúmeros recursos para introduzir ou construir a memória, o narrador pesquisador demonstra o desejo de apagar suas lembranças, pois, para ele se torna difícil “carregar” o peso delas, principalmente, a imagem do corpo embalsamado de Evita. Ele mesmo é partícipe da maldição própria das pessoas que tiveram contato com ele e, por essa razão, deve exorcizá-lo a fim de que se liberte. No capítulo final, decide sair da história, entretanto, irremediavelmente atingido pela maldição, vê falhar seu intento. Resta-lhe começar a escrever de novo.

*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 qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez.*<sup>69</sup>(MARTÍNEZ, 1995, p. 391).

---

<sup>67</sup> Tradução: No mesmo dia decidiu seguir com toda a família em procissão até o Cristo Redentor, que ficava no alto dos Andes, mais de mil quilômetros a oeste, prometendo voltar também a pé caso a doente se recuperasse. À razão de vinte quilômetros por dia, a viagem de ida levaria dois meses, calculou. (MARTÍNEZ, 1997, p. 62).

<sup>68</sup> Tradução: “Em novembro de 1974, seu corpo foi retirado do túmulo em Madri e trasladado a Buenos Aires” (MARTÍNEZ, 1997, p. 53).

<sup>69</sup>Tradução: Desde então, tenho remado com as palavras, levando santa Evita em meu barco, de uma praia a outra do cego mundo. Não sei em que ponto do relato estou. Acho que no meio. Continuo, há muito tempo, no meio. Agora tenho que escrever outra vez. (MARTÍNEZ, 1997, p. 335).

Para Ricoeur (1985), as lembranças estão organizadas em níveis de sentido que ficam separados por lacunas. Dessa forma, a memória tem a capacidade de recorrer e remontar o tempo, sem proibições. No capítulo quatro, encontramos o testemunho de Julio Alcaraz, cabeleireiro pessoal de Evita, que afirma ter sido seu confidente. Alcaraz recorre às suas lembranças e recordações, para narrar os fatos em primeira pessoa. Ele é um personagem que sabe muito sobre a vida da protagonista, a ponto de afirmar: “– *Fue en esa época – dijo Alcaraz –, cuando me convirtió en su confidente.*”<sup>70</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 85).

O narrador afirma que teve a oportunidade de falar com Alcaraz em “*Marzo de 1958, a las nueve de la noche, en la puerta de su peluquería.*”<sup>71</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 80). Nesse evento, Alcaraz falou como testemunha de primeira mão sobre suas vivências ao lado de Evita, o que rendeu sete fitas cassete gravadas. Posteriormente, o narrador expressa o medo de perder informação enquanto as transcreve.

Segundo Givone (2009), as recordações e os desejos são mais atuais, estão inscritas no corpo: é nele que ocorre o milagre da “ressurreição” desses desejos e lembranças. É o que explica porque o corpo do outro, por exemplo, o corpo do ser amado, pode fazer tanto mal a quem o contempla da perspectiva do tempo, pois, de algo prazeroso, transforma-se em cruel signo de exclusão.

O narrador acreditava que ao passar a voz de Julio Alcaraz pelo filtro da sua própria voz, se perderiam para sempre o tom e a sintaxe das suas frases. Ele acreditava que o problema da linguagem escrita pode ressuscitar os sentimentos, o tempo passado, os acasos que enlaçam um fato a outro, mas não pode ressuscitar a realidade. Por isso mesmo, o escritor dá a Júlio as transcrições para evitar erros de informação mal interpretada no mesmo documento.

*A fines de 1959 transcribí los monólogos de Alcaraz por pura inercia intelectual, y se los llevé para que los revisara. Tenía la impresión de que, al pasar su voz por el filtro de mi voz, se perderían para siempre la parsimonia de su tono y la sintaxis espasmódica de sus frases.*<sup>72</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 85).

De acordo com Julio Alcaraz, seu primeiro encontro com a futura primeira dama argentina foi em 1940. Ele também afirma que, naquela época, o General Juan Perón se

---

<sup>70</sup> Tradução: “- Foi nessa época – disse Alcaraz – que ela me tornou seu confidente.” (MARTÍNEZ, 1997, p.73).

<sup>71</sup> Tradução: “março de 1958, às nove da noite, na porta do salão dele.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 69).

<sup>72</sup> Tradução: No final de 1959 transcrevi os monólogos de Alcaraz por pura inércia intelectual e os levei para que ele os revisasse. Tinha a impressão de que ao passar sua voz pelo filtro de minha voz, se perderiam para sempre aquele seu tom pachorrento e a sintaxe espasmódica de suas frases. (MARTÍNEZ, 1997, p. 73).

encontrava com Evita três vezes por semana no estúdio em que ela trabalhava como atriz. Alcaraz voltará a encontrá-la, já casada com o General.

Outra das testemunhas essenciais da narrativa é o mordomo Atílio Renzi, que aparece no capítulo cinco. Ele se lembra de vários eventos, tais como a decadência do Palácio Presidencial após a morte de Evita, ou a entrega do diário da primeira dama à sua mãe. Além disso, de acordo com o romance, Renzi aparece numa fotografia do jornal *Democracia*. Nela, ele pede às mulheres que estão rezando pela saúde da “senhora”, à entrada da residência presidencial, embaixo de chuva, para que ficassem em silêncio. Renzi é apresentado como um homem leal a Evita até seus últimos dias da vida; ele a segue como uma sombra e permanece a maior parte do tempo a seu lado. Renzi havia sido sargento da infantaria até Perón contratá-lo para seu serviço pessoal: primeiro como motorista e, depois, como mordomo na Casa Presidencial.

Na narrativa, o mordomo Renzi começa a compartilhar das mesmas ideias de Evita e, sendo uma pessoa muito sensível, costuma chorar nas ocasiões em que presenciava sua patroa atendendo às necessidades de membros da população mais humilde. Ele também cuida de Evita quando ela fica doente, de modo a desenvolver uma paixão ainda maior por ela. É também a partir de suas recordações que se fica sabendo do completo desaparecimento de Perón da Residência Presidencial, durante várias semanas, após a morte da esposa. Renzi permanece em silêncio, sem ação, a vagar pelos corredores com um espanador, à procura de impossíveis partículas de pó, fato que enfatiza sua solidão após a perda de Eva Perón:

*En la memoria de Renzi (una memoria cobarde, como él me dijo, de la que se habían desvanecido los momentos felices), el palacio presidencial se iba rindiendo todos los días a la decrepitud: brotaban manchas de moho en los tapizados damasquinos de los sillones, se desprendían las borlas doradas de las cortinas y durante la noche se oía el frenético avance de las termitas en los balaustres de las escaleras.*<sup>73</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 123).

No capítulo seis aparece o testemunho de Aldo Cifuentes, último confidente e guardião dos documentos sobre o “caso Evita”. Ele e o Coronel Moori trabalharam juntos para derrubar Perón.

---

<sup>73</sup> Tradução: Na memória de Renzi (uma memória covarde, segundo suas próprias palavras, da qual tinham desaparecido os momentos felizes), o Palácio Presidencial ia rendendo dia à decrepitude: surgiam manchas de mofo nos estofamentos adamascados das poltronas, despencavam as borlas douradas dos cortinados e à noite ouvia-se o frenético avanço dos cupins nos balaústres das escadas. (MARTÍNEZ, 1997, p. 107-108).

Vale ressaltar que essas conversas, apesar de serem ficcionais, têm um determinado valor de veracidade para o leitor, pois a forma como o próprio narrador relata os fatos, na primeira pessoa e mostrando ter certeza do que conta, são elementos essenciais para criar verossimilhança e a ilusão do real na ficção. No entanto, o que introduz mesmo essa ilusão é o recurso à metaficção para narrar os acontecimentos.

*¿Alguien querrá oír, de todos modos, cómo sé lo que estoy narrando? Es fácil de enumerar: lo sé por la entrevista que tuve con la viuda del Coronel el 15 de junio de 1991; lo sé por mis largas conversaciones con Aldo Cifuentes en julio de 1985 y marzo de 1988.*<sup>74</sup>(MARTÍNEZ, 1995, p. 144).

Aldo Cifuentes converte-se em uma testemunha ficcional muito importante, pois acrescenta “outra verdade” aos acontecimentos narrados. Sua autoridade procede da proximidade com o coronel Moori, de quem ouviu, me primeira mão, o que conta ao narrador. É uma testemunha de segunda mão, mas tem a capacidade de retificar a história contada por outras testemunhas, dando outras versões dos fatos. Acreditando somente em sua própria verdade, ele dá sua própria versão dos fatos com base em sua própria experiência.

*Cito ahora, casi al pie de la letra, el relato de Cifuentes, quien a su vez me repitió el relato que el Coronel le había hecho veinte años antes. Cito también algunas de las fichas que me mostró Cifuentes y sus apuntes en un cuaderno Rivadavia.*<sup>75</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 147).

A personagem testemunha que conduz o capítulo sete é o doutor Ara, médico espanhol encarregado de embalsamar o corpo de Evita. Segundo Ara, o embalsamento teve início meia hora após a morte de Eva Perón, durou mais de três anos e não foi terminado, tendo em vista o confisco do corpo pelo exército argentino, comandado pelo Coronel Moori Koenig. Ara reconstitui seu testemunho por escrito, descrevendo em detalhes o processo de embalsamento. Descreve as etapas percorridas e o propósito pessoal de converter o cadáver da primeira dama argentina em sua obra de arte: “*Pero embalsamar a Evita era como saltar el firmamento. ¿Me*

---

<sup>74</sup> Tradução: Será que, mesmo assim, alguém vai querer ouvir como sei o que estou narrando? É fácil de enumerar: eu o sei graças às entrevistas que fiz à viúva do Coronel, em 15 de junho de 1991; eu o sei graças às minhas longas conversas com Aldo Cifuentes, em julho de 1985 e março de 1988. (MARTÍNEZ, 1997, p. 124-125).

<sup>75</sup> Tradução: Cito a seguir, quase ao pé da letra, o relato de Cifuentes, que por sua vez repetiu o relato que ouvira do coronel anos antes. Cito também umas fichas que Cifuentes me mostrou, além de algumas anotações feitas por ele em um caderno escolar. (MARTÍNEZ, 1997, p. 127).

*han elegido a mí? ¿Por cuáles méritos?, se pregunta en las memorias.*”<sup>76</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 28).

Ara também testemunhou o rapto do corpo pelo coronel Moori em 23 de novembro de 1955, antes da meia noite, no segundo andar do prédio da CGT, de acordo com as memórias do médico. Conta, ainda, que os soldados baixavam as armas ao reconhecê-lo e aproximavam-se para ver Evita, benzendo-se, às vezes.

Já na versão do oficial Aldo Cifuentes, o acontecimento ganha outras tintas. De acordo com Cifuentes, o Coronel Moori estava lá antes que o doutor Ara chegasse, à meia-noite. Os soldados saíram em quatro caminhões do quartel general do Exército, cada um deles carregando um caixão vazio; todos entraram na garagem da CGT. Naquele momento houve um incidente no saguão do prédio porque o embalsamador, que se encontrava ali desde a tarde, não queria sair sem antes falar com Moori porque ele pretendia fazê-lo assinar uma declaração de que o cadáver estava em perfeitas condições. No entanto o Coronel foi até o saguão só para injuriá-lo.

Ao mesmo tempo, o narrador introduz no texto os acontecimentos da sala dos guardas, onde não se desconfiava do que se passava na garagem, centro da grande agitação do relato. Circulava o boato de que os peronistas ribeirinhos estavam se concentrando nos galpões do porto e que ameaçavam avançar sobre a cidade. Temia-se um ataque à CGT, em 17 de outubro, outra noite negra de San Perón. Aldo Cifuentes assim termina seu testemunho:

*El embalsamador merodeaba, cabizbajo. Parecía muy asustado. Cuando el Coronel pasó a su lado, lo detuvo: “- Si váis a llevaros pronto a la Señora, quiero estar en la ceremonia –dijo. “Moori no le perdonaba que hubiera tratado de engañarlo con las copias del cadáver. “-Usted no tiene nada que hacer aquí –contestó-. Ésta es una operación militar. “-No me deje fuera, coronel –insistió el médico -. Yo cuidé el cuerpo desde el primer día. “-No debió hacerlo. Usted es un extranjero. No debió meterse con la historia de un país que no era suyo. “Ara se llevó la mano al sombrero y salió a la calle, en busca de su automóvil. Tenía la expresión aturdida de alguien que se ha perdido a sí mismo y no sabe por dónde empezar a buscarse”<sup>77</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 160).*

---

<sup>76</sup> Tradução: “Mas o embalsamento dela foi como alcançar a vitória. Escolheram a mim? Por quê? Pergunta nas memórias” (MARTÍNEZ, 1995, p. 26).

<sup>77</sup> Tradução: O embalsamador zanzava de um lado para o outro, cabisbaixo. Parecia muito assustado. Quando o Coronel passou por ele, o reteve: “-Se os senhores vão levar a senhora proximamente, gostaria de estar presente na cerimônia- disse”. –O senhor não tem o que fazer aqui- respondeu. - Tratasse de uma operação militar. –Não me deixe fora disto, Coronel - Insistiu o médico. - Eu cuidei do corpo desde o primeiro dia. - Pois não devia. O senhor é um estrangeiro. Não deveria ter se metido na história de um país que não é o seu. Ara levou a mão ao chapéu e foi para a rua, a procura de seu carro. “Tinha no rosto a expressão atarantada de alguém que perdeu a si próprio e não sabe por onde começar a procurar.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 138-139).

Segundo Beatriz Sarlo (2007), as narrações das experiências estão unidas ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado, pois não há testemunho sem experiência, tampouco experiência sem narração. Assim, Ara e o major Aldo Cifuentes falam de sua própria experiência. Os testemunhos convertem-se em duas verdades obtidas de duas posições diferentes: uma é a de um militar cumprindo ordens e a outra, a de um cientista, cuidando da sua obra de arte. Assim, a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a do seu “acontecer”, mas a da lembrança de vários personagens com diferentes perspectivas sobre a mesma história.

No capítulo oito, valendo-se de nova estratégia, o narrador apresenta os elementos que tornaram Evita um mito e potencializa esse mito. Para atingir seu propósito, ele usa todos os recursos próprios do drama.

Segundo Halbwachs (2006), o que denominamos memória tem sempre um caráter social e se compõe de qualquer lembrança, pessoal ou não, que existe em relação a um conjunto de noções que nos domina mais que outro, com pessoas, grupos, lugares, datas, palavras e formas de linguagem, inclusive com raciocínios e ideias, ainda com a vida material e moral das sociedades das quais fazemos parte. Assim, no capítulo nove de *Santa Evita*, encontramos a testemunha Nemesio Astorga, ou “El Chino”, administrador do cinema Rialto. Martínez, personagem-autor, o encontra muitos anos após a morte de Evita e ouve seus relatos sobre encontros casuais com a primeira dama – no cinema, quando Evita lhe prometeu uma casa, uma vez que vivia com a família no próprio cinema ou, ainda, por ocasião da morte de sua esposa, envolvendo um trem descarrilado, quando então a primeira dama esteve no local e ajudou as vítimas sem, no entanto, o reconhecer, rodeada, como sempre, por milhares de pessoas. De outra ocasião, uma visita à “Fundación María Eva Perón”, onde deveria encontrar Evita, Chino reativa uma memória olfativa, o cheiro dos excrementos de recém-nascidos, de fraldas sem lavar, do vômito dos doentes, da umidade do prédio.

Beatriz Sarlo (2007) afirma que o testemunho em primeira pessoa e suas diferentes versões, que têm origem em memórias do passado, resulta de uma única fonte seja porque não existem outras, ou porque as condições políticas e culturais a consideram a mais confiável. Assim, Chino tem a responsabilidade de projetar, na sala do cinema Rialto, uma série de filmes entre os quais se encontra uma reportagem sobre a viagem de Evita à Europa. Durante a projeção, o homem assiste sentado, movendo os lábios e repetindo as palavras que Evita emite nos seus discursos. Nessa cena, destaca-se um aspecto interessante, quando percebemos os mecanismos sobre os quais Evita construiu sua imagem para ser considerada eterna. Para essa

testemunha, como para o narrador, a sua humildade passou a ser a esperança dos pobres e em pouco tempo, ela alcançou um poder político impossível à época para sua condição de mulher.

Um aspecto interessante da narrativa é a procura pelo Chino, no capítulo dez, mas no final de 1989, quando ele já havia morrido. O narrador como personagem procura, por acaso, Yolanda Astorga de Ramallo, filha do Chino, tentado explicar que só quer confirmar uma história. Ele quer saber se o corpo embalsamado de Evita ficou atrás da tela do cinema Rialto e por quanto tempo, mas Yolanda, ao ser indagada, afirma que só ficou lá a boneca Pupe, o melhor brinquedo que ela teve quando criança. Ela fica brava ao saber que Tomás Eloy Martínez tenta trocar sua própria realidade e afirma, semeando novas dúvidas sobre a história, que essa boneca não era um corpo embalsamado. Porém, a mesma Yolanda afirma que utilizou o caixão de Evita como escrivaninha e o arranhou várias vezes sem querer, traçando marcas que os militares consideraram marcas dos inimigos. Por causa delas, o Coronel Moori Koenig foi condenado à prisão e considerado traidor da pátria.

Para Seligmann-Silva, (2005, p. 85), a literalização consiste na incapacidade de traduzir o vivido em imagens ou metáforas. Essa noção pode ser pensada também em termos psicanalíticos se nos recordamos da pessoa traumatizada como alguém que porta uma recordação exata do momento do choque e é dominada por essas imagens que sempre reaparecem diante dela de modo mecânico, involuntário. Essa pode ser a percepção e as alterações sofridas na percepção por parte de muitas testemunhas da história aqui analisada.

Nesse conjunto de testemunhas que se relacionam diretamente com Chino, encontramos, no final do mesmo capítulo, Emilio Kaufman, amigo de Tomás Eloy Martínez e de Chino. Ele aparece para esclarecer dúvidas, mas, em seu relato, alguns nomes e datas não batem com os dados já obtidos pelo narrador. Por isso, Martínez tem que compará-los com os testemunhos de outras pessoas. A partir dessas comparações, o narrador pode verificar Evita ficou internada na clínica Otamendi y Mirosli de Buenos Aires, de fevereiro a maio de 1943. O Coronel Moori tinha uma cópia da ficha de internação no hospital e essa cópia estava na casa de Cifuentes. O mesmo narrador faz uma crítica lúcida à memória individual:

*Las historias se pierden o se desfiguran. La memoria del mundo pasa de largo y se retira cada vez más lejos. El mundo pasa de largo y la memoria rara vez encuentra el lugar de su extravío.*<sup>78</sup>(MARTÍNEZ, 1995, p. 254).

---

<sup>78</sup> Tradução: As histórias se perdem ou se desfiguram. A memória do mundo passa ao largo e se afasta cada vez mais. O mundo passa ao largo e a memória raras vezes encontra o lugar de seu extravio. (MARTÍNEZ, 1997, p. 218).

No capítulo treze, encontramos novamente o testemunho do narrador, personagem e pesquisador. Ele afirma que nos dez anos seguintes ao sequestro do corpo de Eva, nada se publicou sobre o episódio, e que o primeiro a fazê-lo foi Rodolfo Walsh, entretanto, o nome de Evita não aparecia no texto. A necessidade de dar verossimilhança aos acontecimentos e dar maior tensão ao enredo, faz com que Martínez apresente a história do desaparecimento do cadáver de Evita como um enigma não explicado, visão ficcional, e tente dar uma solução baseada em fatos supostamente reais.

Através das lembranças das testemunhas, o narrador mescla realidade e ficção ao abordar o corpo, vivo ou embalsamado, servindo-se de elementos do romance ficcional, de elementos fantásticos e introduzindo micro-histórias na narrativa principal.

Conforme Ricoeur (1998), a memória reside na consciência do passado. A memória assegura a continuidade temporal da pessoa ao permitir voltar no tempo sem perder o presente, mesmo mediante acontecimentos muito afastados, da infância, por exemplo. No romance, podemos verificar tal afirmação no testemunho de Mario Pugliese, conhecido como “Cariño”, uma figura do rádio.

Cariño apela para sua memória individual, em uma conversa com o narrador-personagem, vinte anos após a morte de Evita. Nela, Cariño recorda os acontecimentos passados da vida de Eva Perón desde quando ela era uma adolescente; a chegada dela a Buenos Aires em 1935, aos quinze anos, e o início de suas apresentações artísticas nas emissoras provincianas. Uma época na qual, segundo ele, Eva Duarte era ignorante, sem graça e estava longe de ser “Evita”.

No entanto, sobre o relato testemunhal de Cariño, o autor narrador afirma que não se pode confiar em tudo o que ele diz, uma vez que o radialista, devido à sua idade avançada, pode ter a memória enfraquecida. Segundo Le Goff (1990), se os acontecimentos depois de longo tempo são buscados na memória através de imagens, palavras, gestos, ritos e festas, existe a possibilidade de que algo se perca, em razão, inclusive, de amnésia individual. Isso explicaria parcialmente os possíveis lapsos de memória de Cariño, mas também coloca entre aspas todos os depoimentos de todas as testemunhas da narrativa estudada.

No capítulo quinze, Aldo Cifuentes reaparece, dessa vez em um encontro com Martínez. Cifuentes, por meio das fichas e papéis de Moori Koenig, conta os últimos movimentos da história de Evita. Ele afirma ter aceitado ser amigo fiel do Coronel Moori a ponto de tratá-lo como irmão. Nesse registro, fala da loucura de Moori, obcecado pelo corpo embalsamado de Evita, de como tentou promovê-lo consumo excessivo de álcool, sem sucesso, e de como esse consumo se tornaria uma das causas de sua ruína. Cifuentes acrescenta que, muitas vezes, o

Coronel foi internado em coma hepático, e que ele tinha a esperança de ser readmitido no Exército para ser promovido a General de Brigada. Esse narrador afirma também que naquela época, Rodolfo Walsh visitou o Coronel e contou a ele que Evita foi enterrada em pé, em um jardim e que o corpo que o Coronel havia enterrado em Eichstätt, Alemanha, era uma réplica. Desse modo, testemunhas e personagens vão se comunicando e entrelaçando suas histórias.

Cifuentes, que manteve contato com o Coronel, relata, ainda, que ele recebia cartas do Comando da Vingança, pedindo a devolução do corpo e ameaçando cortar-lhe a orelha, assim como ele havia cortado a orelha dela como estratégia para diferenciar o corpo verdadeiro. Ademais, os membros do Comando juravam arrancar os seus olhos, e exigiam saber onde havia escondido as sagradas relíquias de “Sua Amada Mãe”.

Nesse sentido, Cifuentes afirma também que foi o mesmo Coronel Moori quem, numa madrugada, levou à sua casa dois baús abarrotados de cartas, documentos e fichas com relatos cifrados. O Coronel voltaria para recuperá-los quando o passado se aquietasse. Porém, os baús ficariam lá para sempre embora, às vezes, o Coronel fosse ao escritório do amigo para consultar alguma data, examinando as folhas à contraluz, com ajuda de uma lente de aumento, em busca de anotações feitas com tinta invisível.

Assim, Cifuentes se converte em uma testemunha de primeira mão, graças à suposta confiança que o Coronel Moori sentia por ele. Em *Santa Evita*, Cifuentes representa a outra voz e a contraposição da história, pois se torna, em último caso, o receptor do trabalho do Coronel e conhecedor da parte mais obscura da história do corpo de Evita.

Já no capítulo final, o Coronel Tulio Ricardo Corominas, chefe do SIEA, surge no romance como portador de uma memória renovada dos acontecimentos. Ele deseja apagar as lembranças relacionadas ao desaparecimento do cadáver de Evita. Segundo ele, em 1971, em Madri, presenteou Perón com o corpo embalsamado de sua esposa e com cinquenta mil dólares referentes a salários atrasados.

Nessa perspectiva, cabe afirmar, como Huyssen (2000, p. 29), que o olhar para o passado viria para compensar a perda de estabilidade que o indivíduo tem no presente, sendo, portanto, um modo de neutralizar os efeitos de uma inserção excessivamente fluida do indivíduo na sociedade. Assim, vemos que as práticas de memória expressam a necessidade de uma ancoragem espacial e temporal em um mundo moldado por redes cada vez mais densas de espaço e tempos comprimidos. Porém, também cabe pensar como Alfredo Bosi (1995), que afirma que o testemunho se elabora ou se vive em uma zona de fronteira com a realidade, se constrói a partir de como os feitos realmente aconteceram e a partir disso se cria um ponto de vista confiável para o suposto leitor médio que os associa na mente como situações evocadas.

Dessa perspectiva, a Evita de Martínez vai-se construindo na fronteira entre os depoimentos e a consciência dos diferentes leitores.

Corominas é outra testemunha excepcional no romance. Primeiro, refere-se ao seu próprio codinome, Carlo Maggi, esposo de Maria Maggi, nome atribuído a Eva Perón para que seu corpo fosse levado de navio para fora da Argentina. Contudo, para o narrador, não é possível confiar no testemunho de Corominas que parece inventar alguns fatos narrados. No entanto, Corominas também questiona a versão do autor ao afirmar ser invenção tudo o que havia sido narrado até então sobre o corpo embalsamado. Em sua versão, o cadáver de Evita nunca esteve em Bonn, na Alemanha, o Coronel Moorí não fez seu sepultamento, tampouco houve as famosas réplicas em cera. De acordo com Corominas, o verdadeiro corpo foi enterrado em Milão pelo capitão Galarza e permaneceu lá até ele mesmo o recuperar.

É importante enfatizar que o testemunho de Corominas segundo o narrador teve uma duração de duas horas, o que o torna uma fonte testemunhal sólida com outra versão dos acontecimentos. Bosi (1995) explicita esse recurso quando afirma que o testemunho também é obra de uma testemunha, que é sempre um foco singular de visão e elocução. Logo, o testemunho é subjetivo e, por esse lado, aparenta-se com a narrativa literária em primeira pessoa.

Segundo Seligmann-Silva (2005), a importância da pessoa que testemunha recai como um julgamento, elemento próprio da cena jurídica, capaz de comprovar e certificar a verdade dos fatos. Essa estratégia usada pelo narrador dá uma maior credibilidade aos acontecimentos e o mesmo leitor do romance também passa a dar seu próprio testemunho. Nas lembranças baseadas nas experiências ao lado de Evita, viva ou morta, encontramos a percepção daquelas testemunhas de segunda ordem que apenas tiveram contato indireto com ela, por meio de familiares ou amigos que narraram certos acontecimentos. É assim que o leitor passa a ser um personagem testemunhal do romance, com sua própria versão dos acontecimentos.

Segundo Chnaiderman (2003), entre a representação e a percepção há uma diferença de grau: representa-se alguma coisa, as imagens são selecionadas através da dimensão reflexiva da consciência. Para a formação da representação é preciso que a consciência selecione as ocasiões perceptivas, ou seja, a lembrança se mistura, o tempo todo, com a percepção e o discernimento, que recorta, no mundo pré-representado, o mundo da representação e através do qual a consciência se faz consciência das coisas.

Assim, a descrição dos lugares, espaços e objetos de determinados recintos, as datas exatas, a utilização no romance de muitas personagens da vida real e a narração em primeira pessoa, tornam-se recursos para transmitir credibilidade aos fatos narrados, muito embora, com

todas as estratégias narrativas utilizadas, Martínez tenha conseguido, de fato criar sua versão ficcional da vida de Eva Perón.

Assim, o romance *Santa Evita* caracteriza-se pela utilização das testemunhas como estratégia para reconstruir a história de vida e peregrinação do corpo embalsamado de Evita. Tais testemunhas fornecem ao leitor a percepção que tinham sobre a protagonista, bem como diferentes versões dos acontecimentos, narrados sob diferentes perspectivas.

Logo, a reconstrução testemunhal do corpo de Evita, realizada por Martínez, é uma forma de reviver a memória coletiva do povo argentino representada na ideologia criada a partir da constituição da imagem idealizada de Evita Perón, que reafirma o papel da mulher na sociedade, especialmente no campo político.

### **4.3 A reconstrução ficcional do corpo**

O romance reconstrói ficcionalmente a vida de Evita com a justificativa de que o seu corpo embalsamado não pode ser esquecido pelo povo argentino. O tema da ficção está condensado em diferentes formas: arquivos encontrados, documentos e registros oficiais, fitas, anotações, entre outras, que fazem com que o leitor pense que os acontecimentos escritos estão baseados na realidade. Para Givone (2009, p. 254), a verdade é reabsorvida pela mentira. E a mentira, essa comédia, essa obscena exibição de si, diz a única verdade humana, verdade horripelantemente humana.

A história reconstruída é uma maneira de rejuvenescer e renovar a imagem de Evita pela via da ficção, além de ajudar a cumprir seu último desejo, o de não ser esquecida.

Para além dos procedimentos anteriormente descritos, devemos mencionar a mistura proposital entre a realidade histórica e a ficção. É assim que muitos eventos podem ser trocados, dependendo da intenção do autor, ou repetidamente narrados. Assim, temos o mesmo acontecimento contado a partir de várias testemunhas que viveram o momento junto a Evita, criando diferentes verdades. Com as testemunhas, o autor pretende reunir todos os fragmentos para construir o quebra-cabeça e dar sentido e significado aos eventos ocorridos com o corpo morto, que ficcionalmente adquire poder e se converte em uma ameaça para os oligarcas argentinos.

Segundo Baudrillard (1981), quando o real já não é mais o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorizações de verdade de objetividade e de autenticidade passam a um segundo plano. Produções desenfreadas da realidade e do referencial levam à simulação, que é uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que leva a uma estratégia de dissuasão.

A estratégia narrativa ficcional de Martínez, feita através dos testemunhos escritos e falados, não deve ser compreendida, pois, como uma descrição da realidade, mas como um exercício de nostalgia. Ainda mais porque, depois de passados muitos anos, o interesse pelas diversas reconstruções da vida de Evita e por seu corpo embalsamado, através da recopilação dos acontecimentos reais, tenta dar uma versão verdadeira dos fatos, mas acaba servindo como uma forma de ficcionalizar a História. “– *A un olvido hay que oponerle muchas memorias, a una historia real hay que cubrirla con historias falsas.*”<sup>79</sup>(MARTÍNEZ, 1995, p. 55).

O narrador recolhe os depoimentos de suas testemunhas na primeira pessoa como forma privilegiada para criar a sua verdade. Essa é uma forma de apropriação ficcional, uma estratégia para realizar a reconstrução dos fatos. Dessa maneira, a informação que chega da personagem é fragmentada e distorcida pelas várias testemunhas.

*El cuerpo, se dice allí, fue enterrado de pie, como enterraron a Facundo Quiroga. Me detuve. A Facundo, pensé, nadie lo enterró de pie. Sentí que me había quedado sin aliento.*<sup>80</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 58).

Segundo Beatriz Sarlo (2007), as experiências testemunhais contadas em primeira pessoa restituem a confiança nos acontecimentos, conservando as lembranças e reparando a identidade machucada. É uma estratégia que os escritores usam para confundir o leitor, e fazê-lo acreditar ainda mais nas histórias ficcionais. Assim, Martínez, depois de pesquisar muitos anos os acontecimentos sobre Evita, começa a elaborar um relato ficcional baseado nas informações colhidas para descrever de modo verossimilhante seu peregrinar antes e após a morte, com o propósito de transformar suas experiências de vida e mostrar outras verdades, criadas.

*Lo que sigue, mal que me pese, es una reconstrucción. O, si alguien lo quiere, una invención: una realidad que resucita. Antes de escribir estas páginas tuve mis dudas. Cómo hay que contar esto: ¿Alcaraz habla, yo hablo, alguien escucha, o hablamos todos a la vez, jugamos al libre juego de leer escribiendo?*<sup>81</sup>(MARTÍNEZ, 1995, p. 86).

---

<sup>79</sup> Tradução: “A um esquecimento deve-se opor muitas memórias, uma história real deve ser coberta por histórias falsas” (MARTÍNEZ, 1997, p.48).

<sup>80</sup> Tradução: “O corpo, é o que diz, foi enterrado de pé, como o caudilho Facundo Quiroga. Parei em seco. Facundo, pensei, não foi enterrado de pé, senti que perdera o fôlego” (MARTÍNEZ, 1997, p.51).

<sup>81</sup> Tradução: O que segue, ainda que me pese, é uma reconstrução. Ou se preferirem, uma invenção: uma realidade que ressuscita. Antes de reescrever estas páginas tive minhas dúvidas. Como se deve contar isto: Alcaraz fala, eu

O romance se inicia pelo relato do despertar de Evita de um desmaio que durou mais de três dias. Essa é uma maneira metafórica de o autor dizer que Evita estava em coma, razão pela qual seu corpo sofreu uma grande transformação, devido à gravidade de sua doença. O narrador conta, ainda, como os pobres ficaram em frente ao hospital onde Evita estava internada, rezando por sua saúde e esperando que “sua salvadora” ficasse bem.

Paralelamente, a voz narrativa mostra a ação dos oligarcas através do coronel Moori que, nesse tempo, trabalhava para Evita, mas fazia seu trabalho de inteligência, espionando-a por ordem do general da Inteligência que, por sua vez, dizia cumprir ordens de Perón. Com esta ação, os oligarcas demonstram ter medo de Evita, por isso precisavam saber dos movimentos dela para saber como atuar.

Ainda nas primeiras páginas, a protagonista morre, passando a presidir a história por meio de seu corpo embalsamado, como num ritual mágico. Evita é velada durante doze dias, embaixo da cúpula da Secretaria do Trabalho, onde tinha desenvolvido grande parte de sua vida laboral. Paralelamente, o escritor escreve uma irrealidade e a torna crível, afirmando que no dia do enterro de Evita foram espalhadas, das sacadas, um milhão de flores, entre rosas amarelas, *alelís* dos Andes, cravos brancos e crisântemos, enviadas através de aviões de guerra pelo imperador do Japão. Além disso, o narrador acrescenta que as pessoas tentavam se suicidar aos pés do cadáver com navalhas e cápsulas de veneno. Para criar um enterro majestoso, Martínez escreve que ao lado do prédio funerário foram penduradas dezoito mil coroas de flores. Em todas as capitais das províncias e nas cidades principais foram instaladas representações do velório por meio de fotografias de três metros de altura, objetivando simbolizar a importância que Evita tinha para o povo argentino. O funeral de Evita, nessas condições, nos permite afirmar que a ritualização da morte, neste contexto, é similar ao tempo de festa ou de carnaval na concepção social, é um tempo fora do tempo.

De acordo com Jean Baudrillard (1981), os “fatos” acontecidos podem ser descritos pela ideia da simulação, com a intenção de romper com qualquer princípio de contradição entre a noção de verdade, originalidade, mentira e falsidade. Dessa maneira, a narrativa propõe que o general Perón mandou embalsamar o corpo de sua esposa com o propósito de fazê-la eternamente lembrada pelo povo. A partir desse momento, o povo começa a acreditar que ela regressará posteriormente como uma santa, guia dos mais necessitados. Nas casas e nas ruas, o

---

falo, alguém escuta? Ou falamos todos ao mesmo tempo, jogamos o livre jogo de ler escrevendo? (MARTÍNEZ, 1997, p. 74).

povo reunido acende velas, oferece flores, constrói altares e marca um recorde no Guinness com pedidos para que Evita não se esqueça de seus nomes quando encontrar-se com Deus.

O embalsamamento de Evita é, portanto, um ato que visa eternizar sua vida mantendo sua imagem na memória do povo argentino. Dessa maneira, as anotações do doutor Pedro Ara representam ficcionalmente o trabalho de um embalsamador que reconstrói o corpo de Evita só para poder contar a grandeza desse exercício, mas ao mesmo tempo, ele se transforma num biógrafo do corpo e da arte funerária. Verdade e ficção, novamente, se encontram e se confundem, já que,

[a] ficção se passa apenas na cabeça do escritor, mas como estranha ficção que foi dele tomada, assim a sua verdadeira faculdade ficcional não está no fantástico de sua mente, mas sim em que lhe permite tornar invisível a sua própria ficção. O fictício e o imaginário não se deixariam dissociar. O fictício se eleva no imaginário, o imaginário, no fictício. (STIERLE, 2006, p. 10).

O engenho do romance consiste em fazer a reconstrução dos acontecimentos ocorridos na vida de Evita, passando pelo embalsamamento, terminando com a peregrinação do corpo, aproximadamente nos vinte anos seguintes à sua morte, de forma crível para o leitor. Nesses anos, o povo começa a enviar cartas a Roma pedindo pela santificação de Evita. As pessoas acreditavam que a morte tinha apenas aumentado o poder de Evita. Essa crença foi constatada nas casas humildes, na forma de altares onde as fotos de Evita, arrancadas de revistas, ficavam iluminadas por velas e flores do campo. “*En todo el país se alzaron altares de luto, donde los retratos de la difunta sonreían bajo una orla de crespones.*”<sup>82</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 185).

Outra forma pela qual, no romance, se ritualiza Evita ainda em vida, ocorre quando seus ajudantes deixam cair cédulas de dinheiro por onde Evita passa de trem: às vezes, ela toma a nota em sua mão, beija-a e a lança ao vento. O narrador conta sobre uma família que tinha uma dessas nota e que a exibia numa moldura, após a morte de Evita. Mesmo que não tivessem o que comer, não a utilizariam, por considerarem-na uma relíquia santa.

*Ahora que el billete está fuera de circulación, la familia lo conserva como un objeto religioso, sobre una repisa del comedor, al lado de una foto coloreada de Evita con un vestido largo, de raso negro. Junto a la foto hay siempre un ramo de flores.*<sup>83</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 193-194).

---

<sup>82</sup> Tradução: “Por todo o país foram montados altares de luto, onde os retratos da falecida sorriam sob uma orla de crepes” (MARTÍNEZ, 1997, p.161).

<sup>83</sup> Tradução: Agora que a nota saiu de circulação, a família a conserva como uma relíquia religiosa, sobre uma prateleira da sala de jantar, ao lado de uma foto colorizada de Evita, com um vestido longo de tafetá preto. Ao lado da foto há sempre um ramo de flores. (MARTÍNEZ, 1997, p. 168).

Para Gallagher (2009), a ficção, de algum modo suspende, desvia ou segrega qualquer exigência de veracidade em relação ao mundo da experiência ordinária; a ficção torna-se perceptível apenas quando se torna crível, visto que a diferença entre ficções e mentiras se tornara menos óbvia. Nessa linha de pensamento, Martínez propõe, como um elemento ficcional, que o doutor Pedro Ara faz três réplicas, em cera, do corpo embalsamado de Evita, com o objetivo de proteger e esconder dos militares o corpo verdadeiro, criando assim, uma ficção ainda maior que representa por meio da proposta, a multiplicidade de Evita no povo argentino.

Para criar uma trama plausível, o autor de *Santa Evita* propõe que alguns personagens se apaixonem pelo corpo de Evita, sem saber se ele é falso ou verdadeiro. Evita, morta e embalsamada, teria ficado com os cabelos mais brilhantes, a pele mais lisa e parecia ter quinze anos. O corpo, pois, se converte em objeto de desejo para várias personagens, entre elas, o coronel Moori e mesmo doutor Pedro Ara.

*Como el ataúd era enorme y Ella tendía a flotar, la habían inmovilizado con ladrillos: el polvo bermejo teñía lentamente el pelo, la nariz, los párpados. Y aún así, brillaba. Ya el embalsamador, en el puerto, se lo había advertido con una frase estrábica: “Esa mujer brilla tanto como la luna de su voz derecha”. Luna o alga o desgracia, la Mujer era fosforescente en las tinieblas de la bodega.*<sup>84</sup>(MARTÍNEZ, 1995, p. 324).

Conseqüentemente, o narrador tem de relatar os três enterros das cópias e o do cadáver verdadeiro, organizados estrategicamente pelo coronel Moori como forma de confundir o Comando da Vingança, versão que, ao final do romance, é desmentida pelo coronel Corominas: “–No hubo copias – dijo Corominas–. Hubo un solo cuerpo. Lo enterró el capitán Galarza en Milán, y desde entonces estuvo ahí, hasta que yo lo recuperé.”<sup>85</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 389).

Segundo Ara, a primeira cópia de Evita seria enterrada por sua mãe, dona Juana, no cemitério da Recoleta; a segunda seria enviada ao Vaticano e a terceira seria dada ao viúvo. Ao mesmo tempo, a verdadeira Evita seria enterrada por ele próprio, mas nenhum dos eventos descritos foi realizado na narrativa. Ao final, e segundo o romance, o presidente decide que as

---

<sup>84</sup> Tradução: Como o ataúde era imenso e Ela tendia flutuar, imobilizaram o corpo com tijolos: o pó avermelhado ai tingindo lentamente o cabelo, o nariz, as pálpebras. E ainda assim, brilhava. No porto, o embalsamador já o advertia com uma frase estrábica: “Essa mulher brilha tanto como a lua de sua voz direita”. Lua, ou alga, ou desgraça, a Mulher fosforescia nas trevas do porão. (MARTÍNEZ, 1997, p. 279).

<sup>85</sup> Tradução: -Não houve cópias- disse Corominas. – Houve um único corpo. Foi enterrado pelo capitão Galarza em Milão, e desde então ficou lá, até que eu o recuperei. (MARTÍNEZ, 1997, p. 333).

cópias e o corpo verdadeiro seriam enterrados fora da Argentina e que o encarregado de fazer esses enterros seria o coronel Moori. Também é mencionado no romance que o coronel Moori reconhecia o corpo verdadeiro de Evita por causa de duas marcas feitas nele. A primeira delas, seria um pedaço de orelha retirado por ele mesmo e a outra seria a ponta do dedo médio de sua mão, extraída com a ajuda da tecnologia forense.

Uma das personagens de maior destaque nesse momento da história é, evidentemente, o coronel Moori, que recebe um tratamento especial, uma vez que é ele quem fica mais tempo com o corpo. Durante o desenvolvimento da trama opera-se nele uma mudança em relação a esse corpo. O profundo ódio que nutre inicialmente por ela vai desaparecendo, já que ele se apaixona pelo cadáver embalsamado, a ponto de enlouquecer no desenlace da obra.

Em seu desespero, o coronel enterra um corpo falso de Evita sem se dar conta das marcas que o identificariam como verdadeiro, porque ele acredita vê-las nesse corpo, porém, elas somente existem na mente dele, são invenções dele e o resultado de sua demência.

O mesmo erro também foi cometido pelo Major Arancibia, porém de forma inversa: ele vê as marcas feitas no corpo verdadeiro de Evita e o enterra no cemitério de La Chacarita, com a certeza de que era uma réplica do corpo de Evita. O coronel calculista comete seu gigantesco erro no romance, ao confundir os corpos. Mantendo o erro, ele decide esconder o corpo que acredita ser o verdadeiro nos lugares mais “seguros” e impensáveis. No entanto, em cada um deles, Moori tem que lidar com o mesmo problema: onde quer que coloque o corpo de Evita sempre aparecem flores, as velas acesas e as ameaças do “Comando da Vingança” pressionando para que eles a deixassem em paz. Esse episódio confirma o pensamento de Stierle (2006), para quem o fictício não seria uma disposição simbólica, em que aberturas e rupturas apresentariam o imaginário como outra ficção, senão que o fictício e o imaginário não se deixariam dissociar. O fictício se eleva ao imaginário, e o imaginário ao fictício.

Outro relato meramente ficcional do romance é o peregrinar do corpo embalsamado. Inicialmente, o verdadeiro corpo de Evita fica durante algum tempo dentro de um caminhão em frente ao Serviço de Inteligência. Na sequência, o corpo é levado para o interior do cinema Rialto, permanecendo atrás da tela durante algum tempo e, posteriormente, é levado para o sótão da casa do major Eduardo Arancibia; depois, finalmente, para fora da Argentina, sendo este peregrinar, conforme o ponto de vista literário, uma ilusão cômica.

Segundo o romance, as três cópias de Evita foram enterradas com nomes falsos nas cidades europeias de Rotterdam, Bruxelas e Roma. Mas o mesmo texto afirma que o coronel pegou uma das cópias, acreditando ser o corpo legítimo, que ficou por um mês dentro de uma ambulância em frente à sua casa na Alemanha. Esse corpo será o que, depois, Moori enterrará

no quintal da casa dos seus avôs. De acordo com as fontes do narrador, que se apoia em artigos de jornal, ele foi enterrado em um campo, às margens do rio Altmühl, entre Eichstätt e Plunz, ao sudeste da mesma cidade.

*Así era como había comenzado el viaje. Galarza debía embarcarse con el cadáver el 23 de abril, en el Conte Biancamano. Fingiría ser Giorgio de Magistris, el viudo desolado de Marta Maggi. Fesquet partiría la noche siguiente en el Capfrió hacia Hamburgo. Se llamaría Enno Köppen y la falsa difunta –la última copia de Persona– iría de contrabando, en el cajón de equipos de radio donde ahora estaba la verdadera. La cubrirían con cables, micrófonos, carretes de grabadores. El doctor Ara repetiría en el cuerpo de vinil y cera la señal estrellada de la oreja y tatuaria en la nuca un cortísimo vaso capilar.<sup>86</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 329-330).*

É importante ressaltar que a narrativa propõe que enquanto esteve escondido no cinema Rialto, o corpo verdadeiro de Evita é confundido por Yolanda Astorga, filha do Chino, administrador do cinema, com uma boneca que será o seu melhor brinquedo. Dessa forma, esse evento introduz no romance um toque de humor negro, que beira o fantástico, uma vez que a menina costumava brincar, ler e até mesmo dormir com o corpo. De fato, a menina vê o que os especialistas não conseguem ver. Esse corpo é apenas uma boneca de cera.

Mesmo tendo sido reduzida a um corpo embalsamado, Evita Perón, como dissemos, continua exercendo fascínio, principalmente entre os homens. Um exemplo disso aparece no fim do romance quando o coronel Moori chama o cadáver de “*persona*”, por parecer vivo. O processo de loucura de Moori é evidente a partir do momento em que ele deixa o corpo de Evita no cinema Rialto. O segundo indício de insanidade reflete-se na cena em que ele, ao mesmo tempo em que demonstra sua raiva diante do cadáver embalsamado, também deixa transparecer seu desejo amoroso por este.

*– ¿Te vas a quedar, Evita? –le preguntó–. ¿Vas a obedecerme? El brillo azul de las profundidades de Persona parpadeó, o él creyó que parpadeaba. – ¿Por qué no me querés? –le dijo–. Qué te hice. Me paso la vida cuidándote. Ella no contestó. Parecía radiante, triunfal. Al Coronel se le cayó una lágrima y al mismo tiempo lo alcanzó una ráfaga de odio. –Vas a aprender, yegua –le dijo –, aunque sea a la fuerza.<sup>87</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 279).*

---

<sup>86</sup> Tradução: Foi assim que a viagem começou. Galarza devia embarcar com o cadáver dia 23 de abril, no *Conte Biancamano*. Fingiria ser Giorgio de Magistris, o viúvo desconsolado de Marta Maggi. Fesquet partiria na noite seguinte no *Cap frió* rumo a Hamburgo. Seguiria com o nome de Enno Köppen, e a falsa defunta – a última cópia de Pessoa – iria de contrabando, na caixa de equipamentos de rádio onde agora estava a verdadeira. Iria coberta de fios, microfones, rolos de fitas. O doutor Ara repetiria o sinal estrelado da orelha no corpo de vinil e cera e tatuaria em sua nuca um sutilíssimo vaso capilar. (MARTÍNEZ, 1997, p. 283).

<sup>87</sup> Tradução: -Você vai ficar, Evita - perguntou. -Vai me obedecer? O brilho azul das profundezas de Pessoa cintilou, ou ele achou que cintilava. -Por que você não me ama? -disse. - O que foi que eu fiz? Passo minha vida cuidando de você. Ela não respondeu. Parecia radiante, triunfal. O coronel deixou escapar uma lágrima ao mesmo

A partir do momento em que o coronel Moori foi preso e afastado de seu trabalho, por ordens diretas do Governo, e levado a uma zona rural, longe da capital, incomunicável. Assim, o coronel é separado do corpo de Evita, erroneamente acusado de espionagem, pelas marcas que deixara no caixão e no corpo a fim de que pudesse identificá-lo como verdadeiro.

Moori, entretanto, apaixonado, passa o tempo pensando no corpo. Quando toma conhecimento de que tinha sido levado a Milão, escapa da prisão e vai à sua procura, levando ao extremo sua loucura. Ele rouba o corpo na Europa e o sepulta. Finalmente, o processo de loucura termina quando assiste na televisão e acredita que o corpo foi levado para a lua e foi enterrado pelos americanos lá.

Essa demonstração da insanidade de Moori pode ser achada na passagem do romance onde ele transporta uma das cópias do corpo embalsamado de Evita em uma ambulância e a coloca a seu lado direito, fazendo do cadáver seu acompanhante. Nessa ocasião, quando a polícia para o carro, o coronel diz aos policiais que leva uma “compatriota morta”. No entanto, um deles constata que se trata de uma boneca de cera e recomenda ao coronel que não diga que levava uma morta. Contudo, mesmo diante dessa recomendação, Moori continua acreditando que a cópia de cera que leva é o verdadeiro corpo embalsamado de Evita, demonstrando assim, o estágio avançado de sua demência.

Segundo Gallagher (2009), o relato ficcional é imaginado exclusivamente com base em fragmentos descontínuos de linguagem; os leitores devem concentrar-se mais intensamente nas relações dinâmicas internas desses fragmentos do que o fazem quando lêem obras não ficcionais, ainda que, por vezes, elas empreguem técnicas semelhantes para apresentar hipóteses sobre pensamentos não expressos pelas pessoas. Dessa forma, no romance, o corpo fragmentado vai se construindo como uma narrativa também fragmentada.

Evita, já morta, é um corpo embalsamado que não se deixa esquecer. O corpo dela se converte em algo vivo que, em uma ocasião, em frente ao coronel, dá sinais de vida, emitindo gases e líquidos, como querendo advertir que está contrariado com o abuso de poder do coronel e que resiste às suas ordens. Assim, ao lado do coronel Moori, o corpo embalsamado oferece outra versão dos acontecimentos e o leitor começa a ter clareza de sua divindade. Ele não aceita o destino que lhe oferece o coronel, símbolo das oligarquias, e continua agindo de acordo com suas crenças no peronismo, como se ele conservasse lembranças de quando estava vivo.

*Tendido sobre el cristal, el cuerpo de Evita se resistía sin embargo a las órdenes y actuaba según su propia lógica funeraria. Las fosas de la nariz*

---

tempo em que sentia o golpe de uma rajada de ódio -Você vai aprender, sua égua - disse-, mesmo que seja a força. (MARTÍNEZ, 1997, p. 239).

*empezaban a destilar gases azules y anaranjados. ¿Y ahora qué le pasa?, se preguntó el Coronel. Está perfecta, no necesita nada. No sufre de pesadillas ni de frío. No la molestan las enfermedades ni las bacterias.*<sup>88</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 133).

Outro evento produzido pelo autor é a maldição sofrida por todos aqueles que tiveram contato direto com o corpo. É assim que os oficiais encarregados de cuidar dele morrem, adoecem ou sofrem acidentes. O coronel Moori fica louco e Galarza, responsável por transportar o corpo até o cemitério, é vítima de um acidente. O major Arancibia mata sua esposa acidentalmente quando o corpo de Evita está em sua casa: ele a confunde com um ladrão do “Comando da Vingança” que estaria lá para pegar o corpo. Assim, ele termina preso e isolado. Além disso, os soldados que vigiam o corpo de Evita dentro de um furgão, depois que este foi desenterrado em 1974 na cidade de Madri, também caminham para um destino trágico. Por causa de uma dívida de jogo, eles atiram uns nos outros e acabam morrendo.

Outro estranho evento acontece quando o corpo de Evita é transportado em outubro de 1976 da residência presidencial até o cemitério da Recoleta. Naquela ocasião, o motorista, sargento Justo Fernández, sofre um infarto e os soldados da escolta rasgam suas jugulares com as baionetas. No entanto, em todos esses eventos trágicos, o corpo de Evita não sofre dano algum, nem sequer um arranhão. A través desses estranhos eventos no romance, o autor ficcionaliza, pois, a realidade dos eventos históricos.

*“Si usted me andaba buscando, ya no me busque. Si usted va a contar la historia, tenga cuidado. Cuando empiece a contarla, no va a tener salvación”. Ya había oído antes esa advertencia y la había desdeñado. Era tarde ahora para echarme atrás.*<sup>89</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 77).

Martínez usa a metáfora dos “zumbidos das abelhas” para representar a onipresença da protagonista e como os pobres não a esqueciam; localizando-a sempre, apesar dos esforços do coronel Moori para ocultar o cadáver.

Também de maneira ficcional, o narrador, agora personagem, começa a sonhar com Evita. Nesses sonhos, ela aparece como uma grande borboleta, com uma asa preta e a outra

---

<sup>88</sup> Tradução: Deitado sobre o cristal, o corpo de Evita, entretanto, resistia às ordens e agia segundo sua própria lógica funerária. Suas fossas nasais começavam a destilar gases azuis e alaranjados. E agora que está acontecendo? Perguntou-se o Coronel. Está perfeita, não precisa de nada. Não tem pesadelos, não sente frio. Não é importunada pelas doenças nem pelas bactérias. (MARTÍNEZ, 1997, p. 116).

<sup>89</sup> Tradução: Se o senhor estava me procurando, não procure mais. Se vai contar a história, tenha cuidado. “Quando começar a contá-la, não vai ter mais salvação” Eu já ouvira antes aquela advertência e a desprezara. Agora era tarde demais para voltar atrás. (MARTÍNEZ, 1997, p. 66).

amarela, voando para trás. Essa é também a direção da história narrada em seu livro. A morte vai para frente, e a história da vida de Evita, avança para trás. Para Hutcheon (1991), a inserção do autor no texto é um dos rasgos estilísticos que determinará a qualidade pós-moderna do romance. Ele se transforma em meta-relato acerca da impossibilidade de narrar e reflexionar sobre a representação da sua função ideológica da História.

Outro elemento ficcional presente no romance é a suposta santidade de Evita ou o desejo da classe mais pobre argentina de canonizá-la. Assim, no romance é mencionado que desde que Evita era viva, até ano e meio depois de sua morte, quarenta mil cartas foram enviadas ao Vaticano atribuindo a ela algum milagre para justificar o pedido de canonização, perante as quais, o Prefeito da Congregação para a Causa dos Santos respondia com as fórmulas de praxe: *“Cualquier católico sabe que para ser santo hay que estar muerto”*. *Y después, cuando ya la estaban embalsamando: “Los procesos son largos, centenarios. Tened paciencia.”*<sup>90</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 66).

Não faltavam justificativas entre o povo argentino para canonizar Evita. Segundo o romance, embora soubesse que Maria Goretti esperara pela santificação quarenta e oito anos e Teresa Lisieux pouco mais de vinte e cinco, o povo acreditava que Evita merecia uma atenção especial porque só a Virgem Maria a superava em virtudes e o fato de o Sumo pontífice demorar a admitir uma santidade tão evidente era uma ofensa para sua fé.

Desse modo, em seu romance, Martínez faz com que Evita apareça como uma emissária de Deus. Para enfatizar essa ideia, o autor menciona que alguns camponeses viram a face de Evita desenhada no céu, e que os pobres faziam coisas inacreditáveis para ajudar sua salvadora, como a menina Evelina que, informada sobre a indicação de Eva Perón à vice-presidência e que os generais e opunham por recusarem-se a receber ordens de uma mulher, escreveu milhares de carta e uma última com apenas três palavras: *“Que vivan las mujeres”*<sup>91</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 68). Posteriormente, a menina se exibiu com a carta na vitrine de uma loja de móveis, ocasião em que reuniu tanta gente que a vidraça do estabelecimento foi quebrada pela multidão. Além disso, para pressionar o governo, a jovem Evelina se retirou para a praia, juntamente com outras personagens, e entrou em greve de fome. Eram vésperas da Semana Santa e depois de um furioso temporal que arrancou as árvores pela raiz, Evelina teve um final trágico, desaparecendo sem deixar vestígios.

---

<sup>90</sup> Tradução: “Qualquer católico sabe que para ser santo é preciso estar morto” e, depois de morto, “Os processos são longos, centenários, tende paciência” (MARTÍNEZ, 1997, p.57).

<sup>91</sup> Tradução: “Que vivam as mulheres.” (MARTÍNEZ, 1997, p.59).

*Mi querida Evita, no boi a pedirte nada como asen todos por aqui, pues lo unicoqe pretendo es que leas esta carta y te acordes de mi nombre, yo se qe si vos te fijas en mi nombre aunqe sea un momentito lla nada malo me podrapazar y yo sere felis sin enfermedades ni pobresas. Tengo 17 anio y duermo en las colchone que la otra navidad dejastes de regalo en mi casa. Te quiere mucho, laennosa Evelina.<sup>92</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 68).*

Martinez também relata que quando membros do povo tiveram certeza de que Evita iria morrer a qualquer momento, milhares deles começaram a fazer os mais exagerados sacrifícios para que seus nomes fossem repetidos por Evita frente ao criador. A cada duas ou três horas, o número de devotos batia um novo recorde mundial de trabalho ininterrupto. Um desses casos foi o do jogador de bilhar, Leopoldo Carreras, que fez mil e quinhentas cambalhotas, sem parar, no átrio da basílica de Luján. Além disso, nas igrejas, havia milhares de pessoas que ofereciam suas vidas pela de Evita ou que suplicavam às cortes celestiais que a recebessem com honras de rainha.

Também de modo ficcional, o autor descreve a fortuna que Evita tinha deixado depois de morrer: 1200 barras de ouro e prata, 756 objetos de prataria e ourivesaria, 650 jóias, 144 peças de marfim, colares e broches de platina, diamantes e pedras preciosas avaliadas em 19 milhões de pesos, além de bens imóveis e ações de estabelecimentos agrários em comum com o general Perón, cujo valor atingia os 16 milhões de pesos.

Na perspectiva de Henry James (1995), o romance precisa ser levado a sério para que o público o leve a sério também. A velha superstição sobre a ficção ser injusta sem dúvida acabou no passado; mas seu espírito subsiste num certo olhar atravessado que se dirige a qualquer história que não admita ser somente uma anedota. Assim, e para enfatizar o caráter sério de seu romance, mesmo na introdução de elementos fantásticos ou dificilmente comprováveis historicamente, o narrador detalha os acontecimentos para fazê-los verossímeis.

Um exemplo disso é quando Martínez afirma que nos meses seguintes à morte de Evita, no prédio da Coordenadoria Geral do Trabalho CGT, onde seu cadáver foi embalsamado em um laboratório improvisado e permaneceu por três anos, sempre apareciam flores às 20h25min, hora da morte de Evita; as luzes das janelas se acendiam e se apagavam intermitentes, até que um dia a cortina que pendia da janela despencou, graças aos temporais. A maneira instigante e

---

<sup>92</sup> Tradução: Minha querida Evita, não vou ti pedir nada como todo mundo fais por aqui, pois o qe eu pretendo é só qe si você leia esta carta e lembri do meu nome; eu sei qu você reparar no meu nome, nem qe seja um momentinho, nunca mais vai poder mi acontecer nada di mau, e eu vou ser felis sem doensas nem pobresa. Tenho 17 anos e durmo nos colchões que no natau passado você deixou lá em casa de presente. Ti ama muito, a linda Evelina. (MARTÍNEZ, 1997, p. 59).

misteriosa como se produzem esses acontecimentos coincide com a queda de Perón e, frente a isso, o narrador vaticina um futuro incerto, mas ninguém sabe a que futuro ele se refere.

Esses acontecimentos estranhos coincidem no livro com a chamada “Revolução Libertadora”, ou com a chegada dos oligarcas ao poder, depois da queda de Perón. Esses novos nomes decidiram, através de um decreto, eliminar toda memória do peronismo. Ficava, portanto, proibido elogiar em público Perón e Evita, mostrar suas fotografias ou mesmo, lembrar-se de sua existência:

*“Se reprimirá con pena de seis meses a tres años a todo el que deje en lugar visible imágenes o esculturas del depuesto dictador y su consorte, use palabras como peronismo o tercera posición, abreviaturas como PP (Partido Peronista) o PV (Perón vuelve), o propale la marcha de esa dictadura excluida.”<sup>93</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 164).*

Segundo James (1995), os eventos que o autor narra num romance de ficção não aconteceram realmente. O escritor está menos preocupado em procurar a verdade do que o historiador; a tarefa para ele deve representar e ilustrar os acontecimentos do passado do homem, mas com uma dificuldade maior do que o historiador, porque também deve coletar as provas, que não são somente literárias. Martínez recolhe provas que parecem irrefutáveis e refuta tais provas. Assim, ao final do romance, aparece o Coronel Túlio Ricardo Corominas, uma nova testemunha, com outra versão dos acontecimentos narrados.

O Coronel, como dissemos, não concorda com os dados fornecidos no romance, mas o narrador Martínez, que nesse trecho se apresenta como uma personagem do romance, tenta lhe explicar que sua narrativa é um romance. Contudo, Corominas não acredita nisso e expressa que o que valem são os fatos de verdade. *“Es una novela – expliqué –. En las novelas, lo que es verdad es también mentira. Los autores construyen a la noche los mismos mitos que han destruido por la mañana.”<sup>94</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 389).*

Segundo Beatriz Sarlo (2007), os relatos ficcionais narrados na primeira pessoa não se podem diferenciar da ficção, os leitores podem acreditar nos feitos ou o mesmo escritor pode escrever com essa ilusão, mas nada garantirá se é ficção ou uma realidade vivida, histórica. Exemplificando tal pensamento, *Santa Evita* se apresenta como um balanço entre verdade,

---

<sup>93</sup> Tradução: Será condenado à pena de seis meses a três anos todo aquele que deixar em local visível, imagens ou efígies do deposto ditador e sua consorte, usar palavras como *peronismo* ou *terceira posição* siglas como *PP* (Partido Peronista) ou *PV* (Perón Volta), ou propalar a marcha da ditadura proscrita. (MARTÍNEZ, 1997, p. 142).

<sup>94</sup> Tradução: “É um romance – expliquei. – Nos romances, o que é verdade também é mentira. Os autores constroem à noite os mesmos mitos que destruíram pela manhã.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 333).

mentira, História e ficção, tendo como suporte a reconstrução ficcional do corpo de Eva Perón, que transita entre o sagrado e o profano, entre a História e a invenção.

*Faltava uma categoria conceitual de ficção, no sentido de histórias críveis que não tivessem a pretensão de serem tomadas por verdadeiras. Foi o novel que proporcionou a junção das duas coisas, fato que explica a relação paradoxal que mantêm com a ficção. Esta, com efeito, torna-se perceptível apenas quando se torna crível: visto que a diferença entre ficções e mentiras tornara-se menos óbvia, e a ausência de credibilidade não era mais o único critério distintivo, fez-se necessária uma verdadeira conceituação. A ficção elaborou um discurso próprio ao tornar-se menos vistosa: quanto menos era evidente, mais tinha necessidade de emergir como categoria conceitual. (GALLEGHER, 2009, p. 634-635).*

Conclui-se aqui que os eventos narrados por Tomás Eloy Martínez são uma reconstrução ficcional do corpo embalsamado de Evita, baseada nos acontecimentos da sua vida e o peregrinar do corpo nas mãos dos militares. Assim, a partir da memória coletiva que está radicada no povo argentino, Martínez toma da ficção os elementos necessários para fazer uma história mais verossímil que muitos fatos da História oficial, em que as obsessões das oligarquias e dos militares de perder o poder os levaram a tomar medidas extremas e absurdas.

#### **4.4 A construção metaficcional do corpo de Evita**

Outra estratégia narrativa usada por Martínez para reconstruir o corpo de Evita é a metaficção. Os processos de criação são explicitados, como o fato de o narrador avisar ao leitor de que *Santa Evita* é um romance e de que, nele, circulam tanto personagens históricos quanto fictícios. Desse modo, o romance *Santa Evita* pode ser chamado de metaficcional, por se tratar de um espaço literário onde ficção e realidade convergem e são explicitados os recursos narrativos para construir diversos simulacros dessa realidade.

Segundo Linda Hutcheon (1991), o uso de personagens reais e fictícios é a contradição a ser solucionada pela metaficção historiográfica, sendo esse um tipo de estratégia que nos romances metafissionais funciona como uma oposição à História, para questioná-la quanto a sua verdade; com isso, tal tipo de narrativa propõe outra história, ou outra possibilidade. O próprio Martínez assim escreve:

*Esa, pensaba, es la desgracia del lenguaje escrito. Puede resucitar los sentimientos, el tiempo perdido, los azares que enlazan un hecho con otro, pero no puede resucitar la realidad. Yo no sabía aún –y aún faltaba mucho para que lo sintiera– que la realidad no resucita: nace de otro modo, se transfigura, se reinventa a sí misma en las novelas. No sabía que la sintaxis o*

*los tonos de los personajes regresan con otro aire y que, al pasar por los tamices del lenguaje escrito, se vuelven otra cosa.*<sup>95</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 85).

No terceiro capítulo do romance, o narrador-autor comenta sobre a dificuldade de narrar a história de uma personagem que se afasta a cada tentativa de aproximação sua, isto é, o narrador-autor tem dificuldade em checar os dados que colhe, sempre envoltos em contradições; por outro lado, tem claro que o fato de circularem tantas e variadas histórias sobre Evita, garante que, ao final, cada leitor de seu romance terá sua própria história do corpo vivo e morto de Evita.

*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 asiendo 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 adelante o hacia atrás. Mi primer impulso fue contar a Evita siguiendo el hilo de la frase con que Clifton Webb abre los enigmas de Laura, el film de Otto Preminger: «Nunca olvidaré el fin de semana en que murió Laura». Yo tampoco había olvidado el brumoso fin de semana en que murió Evita. Ésa no era la única coincidencia. Laura había resucitado a su modo: no muriendo; y Evita lo hizo también: multiplicándose.*<sup>96</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 62-63).

Em seguida, o narrador explica de que modo fez a narração dos fatos; primeiro, pela perspectiva dos homens que tinham condenado Evita, escrevendo cenas estarrecedoras que constrangeram até mesmo a ele, narrador; depois narra como se tivesse vivido esses momentos, e, por fim, também fala como um narrador onisciente que sabe, por exemplo, o como o embalsamador praticava as técnicas de conservação de corpos ao lado do reconhecido médico espanhol e fundador da primeira Cátedra de Urologia, senhor Leonardo de La Peña.

---

<sup>95</sup> Tradução: Essa, pensava eu, é a desgraça da linguagem escrita. Pode ressuscitar os sentimentos, o tempo passado, os acasos que enlaçam um fato a outro, mas não pode ressuscitar a realidade. Eu ainda não sabia – e ainda faltava muito para que o sentisse – que a realidade não ressuscita: nasce de outro modo, transfigura-se, reinventa-se a si mesma nos romances. Não sabia que a sintaxe e os tons dos personagens voltam com outro ar e que, ao passar pelos crivos da linguagem escrita, se tornam outra coisa. (MARTÍNEZ, 1997, p. 73-74).

<sup>96</sup> Tradução: Quando tentei narrar Evita percebi que, ao me aproximar dela, me afastava de mim. Sabia o que desejava contar e qual seria a estrutura da narração. Mas nem bem virava a página, perdia Evita de vista e ficava tateando o ar. Ou então, quando a tinha comigo, em mim, meus pensamentos se retiravam e me deixavam vazio. Às vezes não sabia se Ela estava viva ou morta, se sua beleza navegava para a frente ou para trás. Meu primeiro impulso foi contar Evita seguindo o fio da frase com que Clifton Webb apresenta os enigmas de *Laura*, o filme de Otto Preminger: “nunca esquecerei a semana em que Laura morre”, Eu também não tinha esquecido o brumoso fim de semana em que Evita morreu. E essa não era a única coincidência. Laura tinha ressuscitado a seu modo: não morrendo; Evita fez a mesma coisa: multiplicando-se. (MARTÍNEZ, 1997, p. 54-55).

A onisciência do narrador aparece em vários momentos do romance. Waugh (1984) chama o uso desse narrador pela metaficção de “*surfiction*”, quer dizer, a entrada do narrador dentro do texto implica em uma ficção que conscientemente reflete sobre sua própria estrutura como linguagem. As várias perspectivas sobre o mesmo assunto acabam por indicar ao leitor que os fatos, ainda que verossímeis, são uma invenção. Trata-se, pois, da produção individual da realidade a partir da narração, ou seja, o narrador é o construtor da história, é ele quem mantém a mediação entre a realidade e a inverossimilhança dos fatos.

*En una larga y descartada versión de esta misma novela conté la historia de los hombres que habían condenado a Evita a una errancia sin término. Escribí algunas escenas aterradoras, de las que no sabía salir. Vi al embalsamador escudriñando con desesperación los rincones de su propio pasado en busca de un momento que coincidiera con el pasado de Evita. Lo describí vestido con un traje oscuro, alfiler de brillantes y manos enguantadas, ejercitándose junto al académico Leonardo de la Peña en las técnicas de conservación de los cadáveres. Referí las telarañas de conspiraciones que urdieron el Coronel y sus discípulos de la escuela de espionaje, sobre mesas de arena coloreadas como tableros de ajedrez. Nada de eso tenía sentido y casi nada sobrevivió en las versiones que siguieron. Ciertas frases, en las que trabajé durante semanas, se evaporaron bajo el sol de la primera lectura, rajadas por la impiedad de un relato que no las necesitaba.<sup>97</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 63).*

É interessante que, em seguida, esse narrador afirma que seu romance poderia ser lido de trás para frente sem que isso alterasse o sentido da obra. Além disso, ele afirma que o excesso de informações sobre o corpo de Evita apresentara-se-lhe como um impasse, obrigando-o a decidir sobre o que seria escrito e o que seria descartado – neste sentido, o narrador do romance, igual ao General Perón, está em exílio literário, tentando escrever sua versão dos fatos.

*Eva es también un ave: lo que se lee al derecho tiene el mismo sentido cuando se lee al revés. ¿Qué más quería yo? Ya no necesitaba sino avanzar. Pero cuando intenté hacerlo, mis madejas de voces y de apuntes quedaron en la*

---

<sup>97</sup> Tradução: Em uma longa e descartada versão deste mesmo romance, contei a história dos homens que tinham condenado Evita àquele errar sem fim. Escrevi algumas cenas estarrecedoras, das quais não sabia como sair. Vi o embalsamador esquadrihando com desespero os meandros de seu próprio passado em busca de um momento que coincidissem com o passado de Evita. Eu o descrevo vestindo um terno escuro, com alfinete de brilhantes e as mãos enluvadas, praticando as técnicas de conservação de cadáveres ao lado do acadêmico Leonardo de La Peña. Mencionei as teias de conspirações urdidas pelo Coronel e seus discípulos da escola de espionagem, sobre mesas de areias coloridas como tabuleiros de xadrez. Nada disso fazia sentido e quase nada sobreviveu nas versões posteriores. Certas frases, em que trabalhei semanas a fio, se evaporaram ao sol da primeira leitura, cortadas pela impiedade de um relato que não precisava delas. (MARTÍNEZ, 1997, p. 55).

*nada, pudriéndose en los cajones amarillos que iba llevando de un exilio a otro.*<sup>98</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 64).

O narrador-pesquisador sente certa atração pelo corpo de Evita, uma espécie de sedução mórbida. Sua curiosidade o leva a recolher informações da trajetória do corpo, aquelas que os meios de informação não podiam transmitir, pensando que, por ser um corpo histórico, os destinos do país foram influenciados por esse corpo. Além disso, o autor, em sua função de narrador, deseja relatar em detalhes os percalços do corpo, porém, sem considerar a existência de uma só verdade. Nesse sentido, ele afirma seguir o exemplo do filósofo alemão Walter Benjamin, parafraseando o autor, para se referir ao corpo de Evita como um ser histórico.

*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. Pensé, siguiendo a Walter Benjamin, que cuando un ser histórico ha sido redimido se puede citar todo su pasado: tanto las apoteosis como lo secreto.*<sup>99</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 63-64).

Segundo Hutcheon (1991), os acontecimentos do passado podem ser alterados, pois a História, sendo uma narrativa, pode ser reescrita. A História, enquanto discurso, é então uma ficção, podendo ser mudada constantemente. É um sonho na mente da humanidade, esforçando-se eternamente para chegar à perfeição.

Em sua atividade metaficcional, o narrador-escritor afirma que os fatos misteriosos que conhece e escreve sobre Evita influenciam sua vida pessoal. Entre outras coisas, ele diz que tem pesadelos em que Evita se apresenta sob a forma de mariposa, que voa na eternidade, expressando que ela será lembrada por muitas gerações. O narrador vê a mariposa com uma asa que se lançava para frente, preta, que representa as dificuldades por que Evita passara com as oligarquias; lembra também os vários lugares impensáveis por onde seu corpo embalsamado passara e as várias tentativas de enterrar os corpos, tanto o verdadeiro quanto os falsos. Lembra-se da outra asa de cor amarela, que voava para trás e que representa a morte prematura de Evita

---

<sup>98</sup>Tradução: Eva é também uma ave: o que se lê direito tem o mesmo sentido quando é lido de trás para a frente. O que mais eu queria? Já não precisava de outra coisa senão avançar. Mas quando tentei fazê-lo, meus novos romances de vozes e anotações caíram no nada, apodrecendo nas caixas amarelas que eu carregava de exílio em exílio. (MARTÍNEZ, 1997, p. 56).

<sup>99</sup>Tradução: Eles a narravam com frases bordadas demais. A mim, ao contrário, o que me seduzia eram suas margens, sua escuridão, o que Evita tinha de indivisível. Pensei na linha de Walter Benjamin, que quando um ser histórico foi redimido pode-se mencionar todo seu passado: tanto as apoteoses como o secreto. (MARTÍNEZ, 1997, p. 55).

e o que ela poderia ter sido, deixando lembranças contraditórias em seus seguidores e em seus opositores. Nesse sentido, a metaficção explora o conceito de ficcionalidade através da oposição entre a construção e a ruptura da ilusão.

*Pasaron algunas noches y soñé con Ella. Era una enorme mariposa suspendida en la eternidad de un cielo sin viento. Un ala negra se henchía hacia adelante, sobre un desierto de catedrales y cementerios; la otra ala era amarilla y volaba hacia atrás, dejando caer escamas en las que fulguraban los paisajes de su vida en un orden inverso al de la historia, como en los versos de Eliot.*<sup>100</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 65).

Assim a imagem de Evita que Martínez representa na alusão às mariposas é a de uma imagem pausada no tempo, que não tem mobilidade, que fica na frente dos homens para sempre. Essa metáfora serve para que o leitor identifique a suspensão temporal que ela representa graças ao processo de embalsamamento. Desse modo, podemos indagar os postulados de Bernardo (2010) que afirmam que toda ciência não é mais do que um conjunto de aproximações à realidade, aproximações das quais não se pode determinar o valor preciso. Cada aproximação é uma suposição, cada suposição, uma ficção necessária.

Novamente, no terceiro capítulo, o narrador retorna à imagem da mariposa, para compará-la, dessa vez, ao próprio romance enquanto espaço onde existe a possibilidade de mudar, mover ou trocar a história de acordo com cada percepção do leitor. Como uma mariposa, que voa por aqui e por ali, assim é a história que ele escreve, vai de um lugar ao outro, de um cenário a outro, movendo as asas. O romance, que começara com a morte de Evita, avança sobre o que aconteceu com o corpo embalsamado, e, para tentar organizar as informações a respeito do seu desaparecimento, vai atrás de seu passado. As borboletas são o significado da suspensão do tempo no romance,

*Si esta novela se parece a las alas de una mariposa –la historia de la muerte fluyendo hacia adelante, la historia de la vida avanzando hacia atrás, oscuridad visible, oxímoron de semejanzas– también habrá de parecerse a mí, a los restos de mito que fui cazando por el camino, a la yo que era Ella, a los amores y odios del nosotros, a lo que fue mi patria y a lo que quiso ser pero no pudo. Mito es también el nombre de un pájaro que nadie puede ver, e*

---

<sup>100</sup> Tradução: Passaram-se algumas noites e sonhei com Ela. Era uma enorme mariposa pairando na eternidade de um céu sem vento. Uma asa preta lançava-se para a frente, sobre um deserto de catedrais e cemitérios; a outra asa era amarela e voava para trás, deixando cair escamas onde refulgiam as paisagens de sua vida em uma ordem inversa à da história, como versos de Eliot. (MARTÍNEZ, 1997, p. 56).

*historia significa búsqueda, indagación: el texto es una búsqueda de lo invisible, o la quietud de lo que vuela.*<sup>101</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 65).

Segundo Waugh (1984), a estratégia metaficcional é necessária a fim de explorar a relação entre o sistema linguístico arbitrário e o mundo ao qual ele aparentemente se refere. Tal relação se estende, no interior da literatura, para o encontro entre o mundo da ficção e o real sensível. Com essa necessidade de contar a verdade, o narrador pesquisa informações em vários locais e em diversas fontes; assim, ao começar a escritura do romance, reaprende a arte da escritura, com ânsia e desejo de escrever sobre o caso, tendo em mente a impossibilidade de saber, de antemão, o resultado de seu trabalho, se um romance ou um livro de História. No entanto, ele aponta que tudo que aparecera como algo sólido e fixo vai escapando, as tramas, a rigidez, os diferentes pontos de vista das personagens, as leis do tempo e espaço.

*Tardé años en llegar a estos pliegues del medio donde ahora estoy. Para que nadie confundiera Santa Evita con La novela de Perón escribí entre las dos un relato familiar sobre un cantante de voz absoluta en guerra contra su madre y una tribu de gatos. De esa guerra pasé a otras. Reaprendí la escritura, mi oficio, con fiebre adolescente. ¿Santa Evita iba a ser una novela? No lo sabía y tampoco me importaba. Se me escurrían las tramas, las fijezas de los puntos de vista, las leyes del espacio y de los tiempos. Los personajes conversaban con su voz propia a veces y otras con voz ajena, sólo para explicarme que lo histórico no es siempre histórico, que la verdad nunca es como parece.*<sup>102</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 65).

No capítulo quarto, o narrador novamente comenta seu trabalho ao afirmar que está escrevendo palavras soltas sem organização e coerência, e que está escrevendo coisas que não significam nada. Para confundir o leitor, em contradição do capítulo anterior, o narrador assevera que o conteúdo do romance não pode ajudar os historiadores em seu trabalho de

---

<sup>101</sup> Tradução: Se este romance se parece com as asas de uma mariposa – a história da morte fluindo para a frente, a história de uma vida avançando para trás, escuridão visível, oxímoro de semelhanças -, também há de se parecer comigo, com os restos do mito que fui caçando pelo caminho, e com o eu que Ela era, com os amores e ódios de nós, com o que foi minha pátria e com aquilo que ela quis ser não pode. Mito é também o nome de um pássaro que ninguém pode ver, e história significa busca, indignação: o texto é uma busca do invisível, ou a quietude do que voa. (MARTÍNEZ, 1997, p. 56).

<sup>102</sup> Tradução: Levei anos para chegar a estas dobras do meio em que agora estou. Para que ninguém confundisse Santa Evita com O romance de Perón, escrevi entre os dois um relato sobre um cantor de voz absoluta em guerra com sua mãe e uma tribo de gatos. Dessa guerra passei a outras. Reaprendi a escritura, meu ofício, com febre adolescente. Santa Evita ia ser um romance? Eu não sabia, nem queria saber. Tudo me escapava: as tramas, a rigidez dos pontos de vista, as leis do espaço e do tempo. As personagens ora conversavam com voz própria, ora com voz alheia, só para me explicar que o histórico, que a verdade nunca é aquilo que parece. (MARTÍNEZ, 1997, p. 56-57).

procurar a verdade dos fatos. Ou seja, seu romance não pode ser tomado como uma fonte. Mesmo com toda a informação de que dispõe sobre a história que deseja contar, percebe que, nem sempre, é possível reuni-las em um evento claro, isto é, a multiplicidade de versões converte-se em um quebra-cabeças nem sempre possível de ser resolvido. Além disso, ele tem consciência de que, para além da farta quantidade de informação a seu dispor, existem, ainda, diferentes registros da história aos quais ele não poderá ter acesso. Talvez, em virtude dessa situação, que ele afirme, algumas páginas depois, que a arte de escrever tem a ver com a atitude, saúde, com o acaso, com a felicidade, com o sofrimento, mas, sobretudo, com o desejo de escrever: “*Los relatos son un insecto que uno debe matar cuanto antes y aquellas historias de Evita nunca eran para mí otra cosa que vanos aleteos en la oscuridad.*”<sup>103</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 85).

*Santa Evita* é, em seu entender, uma reconstrução, ou uma invenção, feita a partir de informação fragmentada e, muitas vezes, contraditória, ressaltando, dessa maneira, uma realidade oculta até então. Cria-se, com essa suposta sinceridade do narrador, um efeito de veracidade e verossimilhança, de tal forma que muitos leitores acabam por tomar o romance como documento, ou seja, o texto converte-se num relato de metaficção historiográfica.

Assim como a ficção histórica narrativa, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do status de seus “fatos” e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolvem essas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo que a narrativização? A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne a questão ontológica referente ao status dos vestígios desse passado. (HUTCHEON, 1991, p. 161).

Ao mesmo tempo em que o narrador relembra que o que está narrando é fruto de uma pesquisa, ele também assevera a falsidade, a confusão e a distorção da própria realidade nos mesmos fatos narrados. Ele tem certeza de que a realidade não se pode contar nem repetir o conhecido, mas o que ele está fazendo é inventar uma versão narrativa possível daquilo que aconteceu, ou poderia ter acontecido, com o corpo roubado de Evita. Segundo Hutcheon (1991, 161), a metaficção historiográfica sugere uma distinção entre “acontecimentos” e “fatos” que é compartilhada por muitos historiadores. Ou seja, os acontecimentos tomam a forma de fatos

---

<sup>103</sup> Tradução: Os relatos são como insetos que a gente tem que matar o quanto antes, e para mim aquelas histórias de Evita nunca tinham passado de zumbidos na escuridão. (MARTÍNEZ, 1997, p. 73).

por meio de sua relação com “matrizes conceituais em cujo interior precisam ser embutidos se tiverem de ser considerados como fatos”.

A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser os termos corretos para discutir a ficção, mas não pelas razões que acabaram de ser apresentadas. Romances pós-modernos como *O Papagaio de Flaubert, famous Last Wordse A Maggot* afirmam abertamente que só existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias. A ficção e a História são narrativas que se distinguem por suas estruturas, estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da História. (HUTCHEON, 1991, p. 146).

O propósito inicial do narrador parecia ser escrever um romance com uma trama e um tecido simbólico que dessa outra tonalidade ao romance, mas à medida que ele vai escrevendo, a verdade vai se confundindo com a ficção. No desenvolvimento da trama vão aparecendo diferentes cenas de Evita viva, como se fosse um fantasma no romance, ele mesmo sente como alguns personagens vão e vêm no percurso da história.

*Algunos personajes se resistieron. Entraban en escena durante pocas páginas y luego se retiraban del libro para siempre: sucedía en el texto lo mismo que en la vida. Pero cuando se iban, Evita no era ya la misma: le había llovido el polen de los deseos y recuerdos ajenos.*<sup>104</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 65-66).

Assim, o narrador critica a forma como ele pode criar outra narrativa do passado daqueles fatos, com uma mistura de imagens, lembranças de alguns personagens e acontecimentos. Além disso, faz um interessante comentário de que no cinema não há memória, mas uma vida contemporânea e presente dos fatos. Afirma veementemente que o único e verdadeiro real é a consciência do espectador.

No capítulo sexto, o autor-narrador expõe que Evita, como personagem principal, e seu esposo, o General Perón, estão falando mentiras porque nem eles mesmos sabiam a verdade dos fatos ou porque eles estavam começando a atuar com outros papéis. Seja porque a ocasião os convidava a fazê-lo, seja simplesmente, por gosto próprio, eles atuam com as mesmas estratégias dos romancistas.

*Mintieron porque habían dejado de discernir entre mentira y verdad, y porque ambos, actores consumados, empezaban a representarse a sí mismos en otros*

---

<sup>104</sup> Tradução: Algumas personagens resistiram. Entravam em cena durante umas poucas páginas e retiravam-se do livro para sempre: acontecia no texto o mesmo que na vida. Mas quando eles partiam, Evita já não era a mesma: tinha chovido sobre Ela o pólen dos desejos e das lembranças alheias. (MARTÍNEZ, 1997, p. 57).

*papeles. Mintieron porque habían decidido que la realidad sería, desde entonces, lo que ellos quisieran. Actuaron como actúanlos novelistas.*<sup>105</sup>  
(MARTÍNEZ, 1995, p. 144).

Igualmente, Cifuentes, personagem que Martínez apresenta como confidente do coronel Moori, gostava muito de fofocar, especialmente de falar sobre o do corpo sequestrado de Evita. Ele tinha grande habilidade para unir nomes e datas e construir uma história, aparentemente verídica, sobre diferentes eventos, além da capacidade de ampliar suas versões agregando elementos e levando a história a dimensões desconhecidas. Essa personalidade é analisada pelo narrador, fato que promove a metaficção, ao levar o leitor a pensar como se dão os depoimentos das testemunhas ao longo de toda a história de Evita.

Segundo Bernardo (2010), as ocorrências metaficcionais, nos romances, podem ser encontradas nas referências, na fala das testemunhas e nos diferentes elementos artificiais para armazenar informação. Essas ocorrências são indicações explícitas de que o leitor está lendo um romance de ficção, e não uma história real. O próprio narrador percebe que a sua versão dos fatos volta-se contra ele mesmo; as cenas em que pessoas estão prestando testemunho remete à imagem de um espelho em frente a outro: narrador e testemunha, ambos se espelham e se confundem um no outro. Ainda assim, o narrador-escritor continua afirmando que a história oferece um sem número de versões e que o mesmo leitor tem que decidir qual é a mais real, depois da leitura. Com isso, a versão final vai ficar em aberto, ou seja, o romance *Santa Evita* tem muitas versões e é da responsabilidade do leitor construir sua própria história dos fatos.

Segundo Tomas Eloy, a história tem que ser realizada por pessoas sensatas, honestas e pesquisadoras de um determinado tema, e não deixar toda a responsabilidade a personagens pouco críveis como o são o coronel Moori e o Cifuentes. Porém, ele defende que a história deve incluir elementos que são o material da ficção.

*Si la historia es – como parece – otro de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación, el desatino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura?*<sup>106</sup>  
(MARTÍNEZ, 1995, p. 146).

---

<sup>105</sup> Tradução: Mentiram porque já não discerniam a mentira da verdade, e porque ambos, atores consumados, começavam a representar a si mesmos em outros papéis. Mentiram porque tinham decidido que a realidade seria, a partir daquele momento, o que eles quisessem. Atuaram como atuam os romancistas. (MARTÍNEZ, 1997, p. 124).

<sup>106</sup> Tradução: Se a história é – como parece ser – mais é um gênero literário, por que privá-la da imaginação, do desatino, da indelicadeza, do exagero e da derrota que constituem a matéria-prima sem a qual não se concede a literatura? (MARTÍNEZ, 1997, p. 126).

Outro momento metaficcional ocorre no capítulo sétimo, no qual o narrador afirma que a História é uma malha de versões. Exemplifica seu argumento apontando que o corpo de Evita ficou no prédio da CGT por mais ou menos três anos com um altar que ninguém podia visitar, ou seja, somente os militares podiam constatar a veracidade desse fato. Na sequência, ele discute as diversas versões dos acontecimentos e coloca como exemplo algumas informações sobre o sequestro de Evita, afirmando que a história tem sido contada várias vezes, mas nunca do mesmo jeito.

A multiplicidade de perspectivas é essencial para a ficção e para a criação da metaficção. Desse modo, o narrador coloca diferentes testemunhas com diferentes versões dos fatos, por exemplo, umas afirmam que nesse dia o embalsamador Doutor Ara tinha posta uma bata, outras testemunhas afirmam que os caminhões do exército atacaram primeiro; algumas testemunhas vêem uma mortalha amarela e maltratada, outras afirmam que isso é produto da imaginação das pessoas, que nunca existiu tal mortalha. Algumas testemunhas afirmam, ainda, que num dado momento havia uma concentração de pessoas para evitar o rapto do corpo de Evita; outras afirmam que essa concentração foi produto da imaginação e do desejo dos seguidores de evitar o rapto. Algumas afirmam que escutaram pelo rádio advertências do que ia acontecer; outros as negam. Portanto, o narrador aponta que as versões são contraditórias e nada aceitáveis, são várias histórias contadas desde diferentes pontos vista, é uma rede de histórias que cada personagem constrói a partir de sua vivência dos fatos ou produto de sua imaginação, sem entender o desenho e importância de seu testemunho.

Segundo Bernardo (2010), as testemunhas usadas pelo narrador parecem ter a função de garantir a veracidade dos fatos, mas, em alguns casos, eles estão ficcionalizando a História, criando assim um entrecruzamento delas, ou seja, não se apresenta a realidade para repeti-la ou duplicá-la, mas, para criar várias “verdades” do mesmo fato. Uma história se encontra dentro da outra, uma imagem se encontra dentro da outra, uma testemunha se encontra dentro da outra, uma ficção se encontra dentro da outra – e uma nunca é a simples reprodução da outra.

Assim, nas últimas páginas do capítulo sete, o narrador faz uma análise em que afirma que, na história, as pessoas podem sair e entrar como e quando quiserem. Às vezes, as histórias não são como o leitor gostaria que fossem. Pode ser que nelas não aconteça nada do que parecia, e talvez a história não seja contada a partir de realidades, mas de sonhos. A história é construída pelo homem a partir de sonhos, sonhos que são reconstruídos com ajuda da escritura, ou seja, o romance *Santa Evita* é um acúmulo de relatos e não de histórias.

Já no capítulo dez, o narrador afirma que as histórias têm duas possibilidades: a primeira, de se perderem, e a segunda, de se desfigurarem. Ambas ocorrem em *Santa Evita*; foram tantas

as testemunhas sobre o mesmo caso que o enredo de *Santa Evita* às vezes se perde e às vezes se desfigura por causa da memória, que se apaga ou se afasta cada vez mais dos fatos acontecidos. Desse modo, no capítulo quinze, o narrador aponta que o passado se apaga como o som de um avião, que à medida que se afasta não se escuta mais. Esta comparação ajuda o narrador a afirmar que assim é o passado, e aos poucos o passado vai ficando cada vez mais longínquo: “*Siempre el pasad ollega y se va sin importar lo que deja.*”<sup>107</sup> (Martínez, 1995, p. 375), Segundo Hutcheon,

Os acontecimentos do passado podem ser alterados. A História é reescrita. Bem, acabamos de descobrir que isso também se aplica ao mundo real. Será possível que a História real do mundo esteja constantemente mudando? E por quê? Porque a História é uma ficção. É um sonho na mente da humanidade, esforçando-se eternamente... Para chegar aonde? Para chegar à perfeição. (HUTCHEON, 1991, p. 148).

Desta maneira, o romance começa a organizar o que Hutcheon (1991) defende como metaficção historiográfica, estabelecendo um tecido entre diferentes testemunhas do mesmo fato, colocando uma intertextualidade intencional no romance e fragmentando o testemunho em outras ocasiões. Segundo Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica privilegia duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista, ou um narrador declaradamente onipotente. Assim, não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza.

No último capítulo do romance, o narrador conclui que *Santa Evita* é um romance e não um livro de História, ressaltando que um romance é a combinação entre verdade e mentira, que o escritor tem a capacidade de construir num momento as mesmas histórias que se destruíram em outro momento. Em última análise, o que interessa é fornecer as referências dentro do próprio romance, não fora dele.

A metaficção historiográfica com sua visão de que não existe presença, de que não existe nenhuma verdade eterna que verifique ou unifique, de que existe apenas a auto-referência, a arte pós-moderna é mais complexa e mais problemática do que pode sugerir a auto-representação extrema da última fase do modernismo. (HUTCHEON, 1991, p. 158).

Finalmente, o romance termina afirmando que a história narrada é o produto da acumulação de muita informação sobre um dado evento, informação que foi pesquisada de

---

<sup>107</sup> Tradução: O passado sempre chega e parte sem importar com o que deixa. (Martínez, 1997, p. 321-322).

diferentes modos e formas, procurando preencher todos os espaços vazios da história, o que acaba por revelar-se uma tarefa vã. Porém, ao deixar esses vazios, o narrador acaba por lembrar do caráter fictício da verdade, do caráter narrativo da história. Assim, ao dar outra versão do que ocorreu com o corpo sequestrado de Evita, ele apresenta uma história que fica paralela a História oficial da Argentina e acaba questionando essa História oficial. A metaficção historiográfica chama a atenção para esse fato com a utilização das convenções paratextuais da historiografia, para inserir e também debilitar a autoridade e a objetividade das fontes e das explicações históricas. (HUTCHEON, 1991, p. 162).

Concluindo, o narrador procura argumentar, direta ou indiretamente, sobre o processo narrativo e as estratégias narrativas usadas para lograr a escrita do romance. Ele reflete sobre as diferentes dificuldades que teve para escrever o romance, entre elas, menciona a dificuldade de algumas testemunhas para reconstruir os fatos por causa dos problemas que traz a memória, também menciona, que foi difícil para ele tirar ou agregar coisas que ele considerava de importância na escrita, mas que não se atreveu a tirar nada. Pelo contrário, o narrador decidiu deixar todas as versões porque, segundo ele, essa estratégia narrativa ia dar um toque diferente ao romance e ia confundir propositalmente os leitores. Porém, alguns leitores do romance acreditaram na veracidade dos fatos contados nele e consideraram o romance não como um instrumento de literatura, mas da História da Argentina mesmo.

O narrador também expressa a dificuldade que teve para organizar as lembranças das testemunhas, já que se contradiziam entre si, assim, Tomás Eloy Martínez acaba afirmando que a escrita de um romance é muito parecida a escrita de um livro de História, ambos questionáveis na sua veracidade.

#### **4.5 A conexão intertextual na construção do corpo**

Entre as várias estratégias que o narrador utiliza para cumprir seu objetivo no romance, estão as referências intertextuais, espalhadas através de todo o romance. Assim, no primeiro capítulo, o narrador conta como o General Perón, asilado no Paraguai, escreveu a história de seu romance com Evita, mostrando outra face de sua vida. Perón focaliza seus sentimentos e sua relação amorosa, e não as táticas políticas, embora seu propósito seja mostrar quanto estava sofrendo pela perda de sua esposa e como esse evento estava causando uma série de revoltas contra o governo oligarca, que dominava o país nessa época.

Outro texto a que o narrador se refere é *El caso Eva Perón*. É interessante notar que o narrador, para tentar dar credibilidade ao seu próprio texto, afirma que se o leitor não quer

acreditar nas suas palavras, então, deve ler o livro *O caso Eva Perón*. O narrador inclusive usa a referência do texto de Perón, indicando a editora, ano e página: “(*El caso Eva Perón*, CVS Ediciones, Madrid, 1974),” (MARTÍNEZ, 1995, p. 23). Tal estratégia também cria a impressão de veracidade, e dá ao seu romance uma feição de texto científico. Nesse livro, que de fato existe, estão as memórias póstumas do doutor Pedro Ara, que realizara o embalsamamento de Evita. Segundo Bernardo,

A conhecida intertextualidade – através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural – integra os processos metaficcionalis. Para muitos teóricos, a intertextualidade é a própria condição da literatura, se “todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não cientes” (BERNARDO, 2010, p. 42-43).

Neste caso em particular, o narrador está falando para o leitor: se você não acredita em mim, leia o livro do doutor Ara para se convencer. O livro do doutor Ara é uma breve descrição do que aconteceu na CGT, quando ele estava embalsamando o corpo; a matéria do livro versa sobre o processo de embalsamento, com breves descrições do que ele estava fazendo, falando ou combinando com o pessoal do governo peronista sobre as diversas tarefas para realizar seu trabalho.

Ainda nesse capítulo, o narrador alude a outro texto, o conto “*Esa mujer*”, escrito pelo argentino Rodolfo Walsh (1965) e o compara com o detetive do conto “*La muerte y La brújula*”, de Jorge Luis Borges. Os dois textos falam de um enigma que destrói aqueles que o decifram e servem de metáfora para a narrativa que estamos analisando, uma vez que é o que acontece com as pessoas que tentam solucionar os misteriosos sucessos do corpo raptado de Evita. Segundo Hutcheon (1991), a intertextualidade desenvolve os textos do passado com a própria textualidade complexa do romance, convertendo-se desta maneira em ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica.

Mais à frente, o narrador afirma estar procurando a testemunha Raimundo Masa, e lhe informam que se mudou para o sul, mas o mesmo narrador assevera que segundo um poema de Drummond de Andrade, o sul na Argentina é tudo. Assim, ele não encontra essa nem suas lembranças, mostrando assim, que os intertextos no romance podem variar desde um poema até um artigo do jornal como o “Clarín”. Seja qual for a sua natureza, o autor parece defender que os intertextos também não têm grande credibilidade.

Outra referência intertextual aparece quando o narrador afirma ter recebido um envelope com vários artigos do Coronel Moori, publicados como “furo mundial” no jornal “*El trabajo*

*de Mar del Plata*”, entre os dias 20 e 25 de setembro de 1970. Além disso, ele afirma com um tom asseverativo e crível que foi uma semana antes da morte do coronel. Estes artigos narram o sequestro do cadáver e alguns pormenores do que o Coronel Moori chamou de “Operação ocultamento”. Segundo Hutcheon,

Os romances pós-modernos levantam, em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas que merecem um estudo mais detalhado: questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a História. (HUTCHEON, 1991, p. 156).

No percurso do romance, o narrador também usa nomes de personagens reais e os coloca atuando como se ele tivesse a oportunidade de compartilhar a vida com eles. Por exemplo, o narrador conta que, em 1958, reuniu-se com Amélia Biagoni e Augusto Roa Bastos para ler poemas; ou que Alcaraz foi o responsável pela criação das bananas com as quais María Duval se converteu na réplica argentina de Judy Garland; ou ainda, que no salão de Alcaraz, que estava decorado com cartazes de Hollywood, avistavam-se as vitrinas das lojas Harrods e os cafés onde os estudantes de letras posavam de Sartre ou Simone de Beauvoir. Esses são pequenos exemplos da interação entre ficção e História e entre histórias que recolhem outras histórias, outros espaços e outros tempos. Segundo Hutcheon (1991, 157), a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto.

No intuito de encurtar a distância entre dois acontecimentos, o narrador nos fala que para motivar a memória do personagem Alcaraz, o cabeleireiro que cuidou de Evitalhe mostrou fotos em que Alcaraz armava um elmo de bobs na cabeça de Zully Moreno ou aplicava fixadores em Paulina Singerman, ou achatava, sob uma redinha, as madeixas das gêmeas Legrand. Também coloca a conversa que Evita tivera com ele, na qual ela lhe pede que a penteie como Bette Davis, mas o cabeleireiro Alcaraz toma a decisão de penteá-la como Olivia de Havilland, protagonista do filme *"E o vento levou"*.

O narrador também afirma que ao passar na frente do hotel Jousten, junto ao cabeleireiro Alcaraz, ele o convidou a tomar uma xícara de chocolate quente e dentro das galerias do restaurante, havia umas grandes espreguiçadeiras em que Alfonsina Storni e Leopoldo Lugones se deitaram pouco antes de decidirem se suicidar. Além disso, o narrador aponta que dona Juana, mãe de Evita, sentia saudades e outros sentimentos estranhos, dentre eles, o nó na

garganta que o narrador compara com os raptos de histeria de Bette Davis e a vida sem amor de Norma Shearer.

Já no capítulo seis, o narrador conta que Evita mente sobre a data de seu nascimento, endereço e a cidade onde nascera, a fim de poder se casar com o general Perón, pois ainda era muito jovem e necessitava da permissão de seus pais. O narrador aponta que, vinte anos depois, alguém – ele não nos diz quem – a denunciou; porém, ele informa que, em 1974, o biógrafo Enrique Pavón Pereyra declarou informações verdadeiras sobre Evita em sua obra *Perón o homem do destino*.

Segundo o narrador, outros historiadores se conformaram em reescrever a ata de nascimento e não discutiram a sua falsidade, ou seja, aqueles que deveriam trabalhar de forma rigorosa com os dados, transmitiram a informação falsa como se fosse verdadeira. Segundo Bernardo (2010, p. 23), as conexões que estabelecemos entre as coisas e os fenômenos é que eles existem como ficções. Tais ficções são indubitavelmente necessárias, mas ainda assim não deixam de ser ficções: construções mentais que preenchem os buracos da realidade, assim como preenchemos os buracos de um sonho quando o contamos para alguém e como completamos as lacunas de um romance quando o lemos. O senso do real como o senso de verdade só pode ser questionado a partir de todos esses fatos,

A verdade é “uma multiplicidade incessante de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em síntese, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente elevadas, transpostas, ornamentadas, e que, após um longo uso, parecem a um povo firmes, regulares e constrangedoras”. As verdades são, ele continua, “ilusões cuja origem está esquecida, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível” (NIETZSCHE apud BERNARDO, 2010, p. 16).

Em seguida, o narrador aponta que o major Cifuentes, por causar desordens na rua, é detido, e, aproveitando suas duas semanas na cadeia, escreve um panfleto contra Evita que se intitulou *El Kamasutra Pampeano*. O narrador, depois, ao conversar com o próprio Cifuentes, afirma a ele que seu escrito parecia com o conto de Borges, “*La muerte y La brújula*”.

No capítulo sete, o narrador afirma que no inventário realizado na Confederação Geral do Trabalho, no dia 24 de novembro de 1955, logo após da morte de Evita, foram encontradas umas folhas escritas, muito bem organizadas. Segundo o romance, essas folhas foram reunidas por Néstor Perlongher, no ano de 1989, que as incluiu na segunda parte do poema “*El cadáver de la Nación*”, poema dedicado a Evita. No capítulo oito, o narrador retorna ao assunto e conta como abriram um processo contra Perlongher, por causa de seu poema. Tomás Eloy chama esse poema de “*escritura sacrílega*”, porém comenta que aqueles que o processavam estavam

enganados, pois, não entenderam que a intenção do poema era escrever “Evita” e assim a salvar de sua enfermidade e perdurar a sua imagem no chamado “cadáver da nação”. Segundo o narrador o propósito da escrita foi:

*Vestir a Evita con una escritura sagrada. Lean el relato de la resurrección en el Evangelio según Juan: la intención paródica de Evita viva salta entonces a la luz. En el cuento, nadie la reconoce al principio, nadie quiere creer que Ella sea Ella. Lo mismo le pasa a Jesús en Juan, XX 14, cuando se le aparece a María Magdalena por primera 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 mano: “Acerca tus dedos, mételos en mi costado” (Juan, XX 27).<sup>108</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 201).*

Nesse mesmo capítulo, o narrador descreve como Evita e o coronel Perón se conheceram em um evento organizado a favor das vítimas do terremoto de San Juan, que ocorrera em 15 de janeiro de 1944. O narrador diz ter tido a oportunidade de assistir a esse momento nos Arquivos Nacionais de Washington, nos noticiários filmados naquela noite. Comparando os vários registros, ele alega que os noticiários franceses e holandeses eram muito parecidos. Porém, no noticiário de Bombaim, Evita aparece muito à vontade, vestindo uma saia rosada, uma blusa clara, enfeitada com uma rosa de pano e uma capelina etérea, mas no noticiário de São Paulo, Evita parece ser outra, não sorri, parece contrariada com a situação e a saia e a blusa que leva parecem um vestido desarrumado.

Segundo Hutcheon (1991, 156), os intertextos paródicos são literários e históricos. Estão intercalados ao longo dos romances. Esses intertextos são usados para criar muitas referências para o leitor e dar uma dimensão ficcional dos fatos. No romance de Tomás Eloy Martínez, o narrador continua afirmando que nos anos em que Cortázar escreveu *El examen*, Evita era vista como a Líder espiritual do país. Com saúde e dentes afiados, ela gerava um pavor sagrado; era uma mulher que saía da escuridão para se instalar nos palácios do governo e das leis; era uma mulher diferente, como, segundo o narrador, a define, o “*libro negro de la segunda tirania*”

---

<sup>108</sup> Tradução: Vestir Evita com uma escritura sagrada. A intenção paródica de *Evita viva* salta aos olhos. No conto de início ninguém a reconhece, ninguém quer acreditar que Ela é Ela. O mesmo acontece com Jesus em João, XX, 14, quando Ele aparece pela primeira vez aos olhos de Maria Madalena. Ao policial que quer levá-la presa, Evita oferece provas, sinais, assim como Jesus faz com Tomé, o Gêmeo. Evita chupa a verruga, Cristo pede que o apalpem: “estende tua mão e toca meu costado” (João, XX, 27). (MARTÍNEZ; 1997, p. 174).

publicado em 1958: “*Carecía de instrucción pero no de intuición política; era vehemente, dominadora y espectacular*”<sup>109</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 198).

Em seguida, o narrador continua afirmando que os melhores relatos dos anos cinquenta foram os relacionados com a paródia da morte de Evita, pois os escritores precisavam esquecê-la. No conto “*Ella*”, escrito por Juan Carlos Onetti, que o narrador afirma ter escrito em 1953 e publicado quarenta anos depois, o contista tingiu o cadáver de verde e o fez desaparecer sob um verde sinistro: “Agora esperavam que a podridão crescesse, que alguma mosca verde, apesar da estação, descesse para descansar nos lábios abertos. Sua testa ia ficando verde.” (MARTÍNEZ, 1995p. 172). Esses vários exemplos parecem demonstrar a tese de Waugh,

*Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other worlds, the lowest common denomination of Metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinction between “creation” and “criticism” and merges them into the concepts of “interpretation” and “deconstruction.”*<sup>110</sup> (WAUGH, 1984, p. 6).

Ato contínuo, o narrador segue retomando exemplos, como o de Borges no conto “*Simulacro*” onde, com um objetivo incerto, ele denegria o enterro de Evita. No conto, Eva é novamente um corpo morto transformado em boneca num cenário de miséria. Segundo o narrador de *Santa Evita*:

*El propósito de Borges era poner en evidencia la barbarie del duelo y la falsificación del dolor a través de una representación excesiva: Eva es una muñeca muerta en una caja de cartón, que se venera en todos los arrabales. Lo que le sale, sin embargo es, sin que él lo quiera –porque no siempre la literatura es voluntaria–, un homenaje a la inmensidad de Evita: en “El*

---

<sup>109</sup> Tradução: Carecia de instrução, mas não de intuição política; era veemente, dominadora e espetacular. (MARTÍNEZ, 1997, p. 171).

<sup>110</sup> Tradução: os romances metaficcionalis tendem a ser construídos sobre o princípio de uma oposição fundamental e sustentados na construção de uma ilusão ficcional (como norealismo tradicional) e a imposição nua da ilusão. Em outros mundos, o menor denominação comum da metaficção é simultaneamente para criar uma ficção e para fazer uma declaração sobre a criação do que é a ficção. Os dois processos são mantidos juntos em uma tensão formal, que se rompe: a distinção entre "criação" e "crítica" e os funde em conceitos de "interpretação" e "desconstrução".

*simulacro”, Evita es la imagen de Dios mujer, la Dios de todas las mujeres, la Hombre de todos los dioses.*<sup>111</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 199).

Consecutivamente, o narrador afirma que a Evita descrita como a messalina desenfreada do escritor Martínez Estrada não tinha nada a ver com ela nem com a “puta de arrabalde”, difamada pelo escritor Borges.

O narrador conclui o capítulo afirmando que a ópera de Tim Rice e o musical de Andrew Lloyd Webber sintetizaram o mito que representava Evita. Assim, a obra terminou se transformando no artigo “*Cantabile de Seleções do Reader’s Digest*”, Martínez aponta que:

*Evita nunca se hubiera imaginado reencarnada en Janice Brown ni en la voz rapada de Sinead O’Connor. No se hubiera pensando a sí misma en los carteles remotos de un país donde Ella es un personaje de ópera. Le habría halagado, sin embargo, ver su nombre escrito con lentejuelas en las marquesinas de un teatro de New Brunswick, aunque sea en uno que desde 1990 está a punto de ser demolido y transformado en plaza de estacionamiento.*<sup>112</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 205).

No capítulo nove, o narrador nos conta que José Nemesio Astorga, o Chino, tinha em seu poder oito latas de um filme. Três delas eram edições do jornal argentino “*Sucesos Argentinos*”. Assistiram à projeção de uma delas, intitulada “La pródiga”, cujas estrelas eram Juan José Míguez e Eva Duarte, e, assim, o narrador mostra a distância que havia entre a Eva Duarte do filme e a posterior Evita Perón, a quem todos conheciam.

*Aquella era una matrona hierática, de pelo oscuro e intensos ojos negros, que vestía siempre de luto, con altas mantillas bordadas. En los confines de lo que la matrona llamaba “mi cortijo” estaban construyendo una represa. Un incesante río de aldeanos se inclinaba a su paso, besándole los anillos y llamándola “madrecita de los pobres”. La mujer retribuía tanta veneración regalando joyas, frazadas, husos para hilar, tropillas de ganado. Declamaba con voz ronca frases imposibles como: “Dadme una flecha y la clavaré en el corazón del universo”, o: “Perdonad a los arzobispos, Dios y señor mío, porque no saben lo que hacen”. Tanto por el tema como por el lenguaje, La*

---

<sup>111</sup> Tradução: O propósito de Borges nesse conto era pôr em evidência a barbárie de luto e a falsidade da dor, valendo-se de uma representação excessiva. Eva é uma boneca morta em uma caixa de papelão, venerada em todos os subúrbios. O resultado, entre tanto, sem que ele o queira – pois nem sempre a literatura é voluntária -, é uma homenagem à imensidão de Evita. Em “O simulacro”, Evita é a imagem de Deus mulher, a Deus de todas as mulheres, a Homem de todos os deuses. (MARTÍNEZ, 1997, p. 172).

<sup>112</sup> Tradução: Evita nunca teria se imaginado reencarnada em Janice Brown nem na voz rapada de Sinead O’Connor. Não teria pensado em si mesma nos cartazes remotos de um país onde é personagem de ópera. Mas teria ficado lisonjeada, sim, de ver seu nome escrito com lentejoulas na fachada de um teatro de New Brunswick, mesmo sendo um que, desde 1990, está prestes a ser demolido para dar lugar a um estacionamento. (MARTÍNEZ, 1997, p. 177).

*pródiga era una película filmada en otro siglo, antes de la invención del cine.*<sup>113</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 215).

Desta maneira, o narrador mostra as várias faces e fases que tivera Evita, pelas quais ela passou até chegar a ser a Primeira dama da nação. Estas diferentes faces que dela mostra o romance são uma mistura da realidade e a ficção e o narrador usa a intertextualidade (neste caso, a de um filme) para tentar convencer os leitores da sua própria versão da vida de Evita.

Depois, o narrador expressa que os únicos que conheceram a vida íntima de Evita foram os jornalistas Roberto Vacca e Otelo Borroni, que escreveram o livro intitulado *La vida de Eva Perón. Tomo 1*. Ele nos diz que nas últimas folhas deste livro, encontram-se cenas vividas com Arancibia e versões de boatos. Em ambas cenas, os jornalistas, mesmo sem confirmar a veracidade das versões, as narram e as apresentam ao público.

No capítulo doze o narrador confronta as diferentes versões intertextuais que foram oferecidas por algumas testemunhas e personagens do romance. É o caso, por exemplo, da confrontação entre o testemunho de Moori e o de Cifuentes. Segundo Cifuentes, Moori tinha copiado a cifra de criptograma para guardar os segredos de Evita do livro *Mi mensaje*, livro escrito pela mesma Eva Duarte, segundo o narrador, um livreto de 96 páginas publicado por “*Ediciones del Mundo*” com prefácio de Fermín Chávez. Desse modo, o texto tenta legitimar uma e outra vez, a sua história, que o narrador-autor confronta com outras versões dessa mesma história.

As personagens nunca constituem uma descrição microcós mica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências no desenvolvimento histórico (não importa qual o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos) uma o mais figuras da História do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extra textual as generalizações e aos julgamentos do texto (que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extra textual, das fontes dessa legitimação) a conclusão nunca reafirma,

---

<sup>113</sup> Tradução: Aquela era uma matrona hierática, de cabelo escuro e intensos olhos negros, vestida sempre de luto com grandes mantilhas bordadas. Nos confins daquilo que a matrona chamava de “minha herdade” estavam construindo uma represa. Um incessante rio de aldeões inclina-se à sua passagem, beijando seus anéis e chamando-a de “mãezinha dos pobres”. A mulher retribuía toda essa veneração distribuindo jóias, cobertores, rocas, pequenos rebanhos. Declamava com voz rouca frases impossíveis como: “Dai-me uma flecha e a cravarei no coração do universo” ou: “Perdoai os arcebispos, Deus e Senhor meu, porque não sabem o que fazem”. Tanto pelo tema como pela linguagem, *La pródiga* era um filme rodado em outro século, antes do advento do cinema. (MARTÍNEZ, 1997, p. 184).

mas contesta, a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral. (HUTCHEON, 1991, p. 159).

Já no final desse mesmo capítulo, o narrador afirma que depois de muito tempo, ninguém publicava nada sobre o caso de Evita, tentando criar ódio nos seus seguidores, provando que ela tinha contas nos bancos suíços, ou que ela tinha comprado joias com dinheiro do Estado, ou que ela era agente nazista. Porém, nada disto foi comprovado e, segundo o narrador, toda essa informação iria ser publicada no livro *El libro negro de la segunda tirania*. Este livro contém mais de quatrocentas páginas e somente duas delas estão dedicadas a Evita, e a única acusação que fazem a ela é a de que ela não escreveu o livro *La razón de mi vida* (2008).

Todas estas referências intertextuais servem para que os leitores fiquem ainda mais confusos, pois ele está misturando informação verdadeira com informação falsa. Além disso, o narrador, com essa estratégia literária, está convidando o leitor a criar sua própria versão dos fatos, mesmo que cada um dos personagens tenha a sua própria versão.

#### 4.6 Os diferentes enterros dos corpos de Evita

Já mencionamos que a personagem de Pedro Ara confeccionou três réplicas do corpo embalsamado de Evita, como estratégia para despistar o inimigo da localização exata do original. Ele imaginava que, se seus inimigos peronistas chegassem ao poder, eles também iriam tomar o corpo embalsamado de Evita que representava todo o país, e o poder e que o corpo seria visto como um troféu para a oposição.

A primeira personagem que vê os corpos idênticos é dona Juana, a própria mãe de Evita. Ela, ao vê-los, fica surpresa porque nem ela mesma pode identificar qual é o corpo verdadeiro de sua filha; mas diz que escutou um deles respirar e, assim, o corpo embalsamado de Evita começa a demonstrar funções próprias de um corpo vivo, começa a ter vida.

Nesse primeiro instante, dona Juana vê um corpo em uma tina, “[...] *con las intimidades al descubierto.*”<sup>114</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 52). Na Evita de Martínez, as partes íntimas têm a função especial de atrair os homens e é uma estratégia sexual que cumpre sua função através desse olhar de desejo. Outro ponto de atração do corpo de Evita é o cheiro, “*Del peinado com el rodete intacto se desprendia el único olor humano de todo el cuerpo, como si aún fuera un*

---

<sup>114</sup> Tradução: [...] com as intimidades à mostra. (MARTÍNEZ, 1997, p. 46).

*árbol lleno de pensamientos.*”<sup>115</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 52). Um cheiro bom também é um fator atraente para os homens e desperta seus desejos. Segundo Thomas (1989, p. 108), todos os processos de embalsamamento, incluindo o embalsamamento moderno, são destinados a prevenir a putrefação além de usar produtos que perfumam agradavelmente o corpo.

O narrador continua falando e aponta como forma de vaticínio que: “*Del cuello para abajo Evita no era la misma, parecía que esa parte del cuerpo se preparase para un largo viaje del que no pensaba regresar*”.<sup>116</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 52).

Outro elemento de atração, segundo dona Juana, eram os lábios de Eva, que permaneceram tal como em vida após o embalsamamento. No romance, “*Doña Juana había besado sus labios carnosos, que siempre parecían a punto de volver a la vida.*”<sup>117</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 53). Dona Juana quer salvar sua filha de uma situação de vulnerabilidade, mas ela também é frágil, sem poder, e as forças que Evita tem que enfrentar são poderosas.

Em seguida, o doutor Ara mostra a dona Juana uma “gêmea” de Evita “[...] *tan idéntica que ni Ella misma hubiera sido capaz de parirla.*”<sup>118</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 54) e uma terceira Evita vestida de branco, com ar de santidade, estendida numa poltrona. A mesma mãe não conseguiu distinguir o corpo verdadeiro dos falsos, como dissemos. A história das cópias reflete o espírito do próprio romance, cujas intrincadas versões da vida da protagonista confundem e despistam o leitor.

Cada corpo tem um destino e o destino final de cada um deles é ser enterrado. Assim, surge a proposta do primeiro enterro falso, que não se concretiza até o final do romance, no ano de 1971. Segundo a narrativa, Ara pediu a dona Juana para pegar uma cópia e enterrá-la no cemitério da Recoleta, como estratégia para enganar o inimigo; depois, ele encaminharia uma cópia para o Vaticano e outra para o General Perón; a verdadeira Evita seria enterrada pelo doutor Ara e sua mãe sem que ninguém soubesse de nada, proposta esta que não foi aceita pela mãe.

Um segundo intento para enterrar Evita ocorre quando o Coronel Moori reúne um grupo de militares, de patentes diversas, o auxiliar direito, major Eduardo Arancibia, “O louco”; o

---

<sup>115</sup> Tradução: O cabelo, com seu coque intacto, emanava o único cheiro humano de todo o corpo, como se ainda fosse um árvore cheia de pensamentos. (MARTÍNEZ, 1997, p. 46).

<sup>116</sup> Tradução: Mas do pescoço para baixo Evita não era a mesma: era como se aquela parte do corpo se preparasse para uma longa viagem da qual não pensava voltar. (MARTÍNEZ, 1997, p. 46).

<sup>117</sup> Tradução: Dona Juana tinha besado seus lábios carnosos, que sempre pareciam a ponto de voltar à vida. (MARTÍNEZ, 1997, p. 47).

<sup>118</sup> Tradução: Tão idêntica que nem ela mesma teria sido capaz de pari-la. (MARTÍNEZ, 1997, p. 47).

terceiro em hierarquia, Milton Galarza, antigo capitão de artilharia; e o último na hierarquia, o primeiro tenente Adolfo Fesquet. Com este grupo, o Coronel Moori pensava realizar a “operação ocultamento” do corpo de Evita, acreditando haver se cercado dos militares mais qualificados para tal, no entanto, conforme pontua o narrador:

*Con esas fichas, el Coronel creía tener al fin un cuadro claro de las fuerzas con que contaba, pero no resultó así. Un hombre, como usted sabe, nunca es igual a sí mismo: se mezcla con los tiempos, con los espacios, con los humores del día, y esos azares lo dibujan de nuevo. Un hombre es lo que es, y también es lo que está por ser.*<sup>119</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 150).

Segundo Déchaux (1998, p. 141), os elementos característicos de um ritual funerário são: Primeiro: Um espaço cênico, ou seja, um decorado que contém objetos e símbolos imobiliários, já seja porque tem um valor emblemático ou porque comprem uma função sagrada. Segundo: uma estrutura temporal, porque o rito se desenvolve seguindo uma associação de etapas ou seqüências muito bem distribuídas de ações e de palavras. Terceiro: certo número de atores jogando um rol específico, no rito há distintos agentes entre humanos e divinos. Estes últimos investidos de um poder que os põe em relação com a divindade.

No romance, todas as pessoas que tinham contato com o corpo iriam sofrer da maldição própria do corpo, assim, num gesto de indício que vai ocorrer, o narrador dá pistas das mudanças na vida destes militares.

Enterrar o corpo verdadeiro e as cópias é um grande desafio para os militares, o corpo embalsamado exige uma atenção especial. Evita não é uma morta comum, é uma morta que ainda nesse estado continua representando grande parte do país, Evita ainda não descansa em paz. Assim, o Coronel explica as linhas gerais do plano para enterrar os quatro corpos: precisam de quatro ataúdes idênticos, os corpos serão enterrados entre a uma e as três da manhã seguinte, a hora ajudaria a despistar os inimigos; o Coronel pensava que quanto mais pistas os inimigos tiveram que seguir, mais fácil seria apagá-las e quanto mais sigilosos forem os movimentos, mais trabalho teriam os adversários para decifrá-los.

O Coronel organiza a operação tendo sempre em mente as possíveis forças contrárias: a inteligência, as ações encobertas, a lei das probabilidades, o acaso. Ele reduz o risco a dois ou três por cento, sabe que o fator mais vulnerável é a mesma tropa de apoio. Imagina que cada

---

<sup>119</sup> Tradução: Com essas fichas, o Coronel pensava contar por fim com um panorama completo das forças de que dispunha, mas não foi bem assim. Um homem, como o senhor sabe, nunca é igual a si próprio: sempre se mistura com os tempos, com os espaços, com os humores do dia, e esses acasos o desenham de novo. Um homem é o que é, mas também o que está para ser. (MARTÍNEZ, 1997, p. 130).

um dos militares precisará de um caminhão de transporte, um suboficial e quatro soldados, que iriam de batalhões diferentes, e não deveriam se conhecer; os caminhões seriam fechados e não teriam janelas: ninguém sabe de onde vem nem para onde vai.

A estratégia organizada pelo Coronel tenta a destruição da memória, especialmente dos soldados, já que depois de terminada a operação eles iam ter baixa, para evitar a reconstrução dos fatos e apagar as testemunhas, tornando, segundo o Coronel, impossível voltar a reunir os mesmos soldados.

O Coronel organiza a operação com o desenho de um tridente, ato premonitório do que iria acontecer. Desse modo, o primeiro corpo seria enterrado por Arancibia no cemitério “La Chacarita”; o segundo, por Galarza no cemitério de “Flores” e o terceiro o enterraria Fesquet na igreja de “Olivos”, para despistar os inimigos o coronel autoriza trocar o nome dela pelo nome de María M de Maestro. O Coronel recomenda ainda que, antes do enterro correspondente, os militares deveriam garantir que o local estivesse vazio e que eles mesmos deveriam dirigir os caminhões. Já o corpo verdadeiro seria levado pelo coronel e não seria enterrado, ficaria no palácio de Obras Sanitárias.

Essa organização tão minuciosa por parte do Coronel, representante, no romance, das oligarquias, põe a descoberto o perigo e ameaça que Evita representa para essa classe. Um malogro, para o coronel Moori, significaria não apenas uma falha pessoal, mas o fracasso de toda a nação. Evita, corpo embalsamado, é mais poderosa do que era quando estava viva, pois agora representa todo um país ou a oposição e a pessoa que é capaz, ainda, de motivar as massas. Neste sentido, as oligarquias, através do Coronel e seus planos mirabolantes, reforçam e aumentam esse poder, muito mais do que se tivessem lhe dado uma sepultura cristã, aos olhos de todo o povo.

Segundo Arancibia o melhor era enterrar o corpo com outro nome em outro local, até que desaparecesse da memória do povo; já para Galarza, o melhor era jogá-la de um avião, no meio do rio ou botá-lo em um saco de cal, numa vala comum.

O Coronel é a personagem que vai decidir sobre o destino do corpo de Evita. Nesse universo é o homem quem manda na mulher, é um meio machista, embora, Evita corpo embalsamado, vá mudar essa lógica, reafirmando o poder que emana de sua figura, mesmo morta.

Como expressão de poder e premonição do que irá acontecer com o corpo de Evita, no mesmo momento em que estavam terminando o plano de ocultamento, chega um envelope fechado e o Coronel fica preocupado por desconhecer o remetente, já que ninguém pode dizer-lhe com certeza quem o enviou. Era uma mensagem do “Comando da Vingança”, em que

exigem que deixem o corpo de Eva Perón em paz, onde ele está. O Coronel não obedece, e indica as pautas para enterrar os corpos. “O louco” Arancibia, contrariando as ordens do Coronel, para o caminhão e abre a cabine, dá dez minutos de descanso aos soldados e pede que se afastem. O major fica com Armani, o suboficial que estava com ele, tira a tampa da caixa, despe a figura e começa a vê-la, com suas muitas pintas e seu púbis exposto.

Nesse sentido, Evita é um corpo nu para a admiração dos seus inimigos. Assim que vê o corpo, o major Arancibia começa a sentir uma atração necrofílica por ele e lança uma mirada mórbida, insinuante e desejosa. Mesmo sem que o Coronel perceba seu erro, Arancibia vai enterrar o corpo verdadeiro de Evita. O coronel perfeccionista se enganou e antes de enterrar o corpo, o major Arancibia vê as marcas que identificam o corpo verdadeiro do falso. Mesmo assim, o major fica desinteressado e o enterra com o nome de “Maria de Magaldi”.

*Arancibia recorrió el cuerpo con la yema de los dedos: los muslos, el ombligo algo salido, el arco sobre los labios. Era un cuerpo suave, demasiado tibio para estar muerto. Entre los dedos llevaba un rosario. Le habían cercenado una punta de la oreja izquierda y parte del dedo medio, en la mano derecha.*<sup>120</sup>  
(MARTÍNEZ, 1995, p. 171).

Quando Galarza ia caminho do cemitério, um dos pneus de seu caminhão estoura, o veículo perde a direção e sobe na calçada, ficando inclinado, como pedindo desculpas, assim os militares que estavam dentro do caminhão morreram. Ainda assim, o corpo que ele levava é enterrado no local acordado como um NN, um indigente ou um cadáver não identificado.

Para o Coronel o objetivo resulta mais difícil já que, estando a caminho do lugar de sepultamento, ele vê um incêndio e poucos quarteirões depois, as chamas erguem sua crista e espalham-se pelo céu. O incêndio tinha coberto o prédio de Obras Sanitárias e ele pensa que tudo é uma mentira, mas não é. Esta tentativa de enterro, segundo as palavras do próprio Coronel, é um fracasso.

Quando o Coronel percebe que não vai conseguir enterrar o corpo, ele pede ajuda ao comando da Marinha, mas lá não é escutado. Quando ele vê o corpo, ele se dá conta de seu engano. O corpo verdadeiro exalava cheiro e as cópias não. Finalmente, ele decide deixar o corpo dentro do caminhão, dia e noite, em frente ao prédio da Inteligência, mas quando chega ao local, na calçada onde pensava deixar o caminhão, ardia uma fileira de velas finas e alguém

---

<sup>120</sup> Tradução: Arancibia percorreu o corpo com a ponta dos dedos: as coxas, o umbigo um pouco saltado, o arco sobre os lábios, Era um corpo suave, morno demais para estar morto. Levava um rosário entre os dedos. Tinham cortado a ponta de sua orelha esquerda e parte do dedo meio da Mão direita. (MARTÍNEZ, 1997, p. 148).

tinha espalhado margaridas, glicínias e amores-perfeitos. Nesse momento, o Coronel se preocupa ainda mais, pois conclui que o inimigo é pior do que ele pensava e adivinhava até mesmo seu pensamento.

O narrador afirma que estando no caminhão, o Coronel olhanovamente para o corpo: “[...] *levantó el lóbulo sano de la oreja y examinó la herida estrellada con que la había marcado. Allí seguía, indeleble. “Sólo El podía verla.”*”<sup>121</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 211). Se somente o Coronel podia ver as marcas, é um indicio de que ele pode estar imaginado as marcas do corpo verdadeiro. De fato, como dissemos, as marcas estão na sua imaginação. O Coronel tem apenas uma cópia do corpo, porém a loucura que se apossa dele o faz vere imaginar as amputações feitas no corpo verdadeiro de Evita.

A segunda tentativa de enterrar o corpo verdadeiro ocorreu quando o capitão Galarza recebe a ordem direta do governo oligarca para dar a ele uma sepultura cristã, no cemitério de Monte Grande. Mas por causa da “maldição” que recaía nas pessoas que ficavam perto do corpo, o caminhão onde ele era transportado capotou e trinta e três pontos atravessaram a face esquerda de Galarza, justamente a mesma quantidade de anos que tinha Evita no momento de sua morte, além de sofrer várias peripécias misteriosas na sua vida pessoal:

*Ninguno de los destinos con los que había soñado se cumplieron: no había ascendido a mayor, estaba obligado a retirarse del ejército, los fantasmas de los tobas y macabíes a los que había matado en Clorinda le atormentaban las noches. Había odiado a Perón aun antes de que fuera Perón; había conspirado para matarlo un vergonzoso día de 1946. Ahora, ya no pensaba en él—. Sólo odiaba a Persona, que había tejido la red de su desgracia.*<sup>122</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 327).

Logo após, produto da mesma maldição própria dos que ficaram perto do corpo, o major Arancibia, acaba apodrecendo na prisão de Magdalena por causa da morte de sua esposa. Não pode receber visitas de quem quer que seja. O Louco, para evitar a maldição, prefere adiantar-se, mesmo assim, é atormentado por uma secura na garganta, suor e a sensação de que a realidade escapulia e ele não conseguia segui-la. O Coronel termina também louco e sozinho.

---

<sup>121</sup> Tradução: [...] ergueu o lóbulo ileso e examinou a ferida estrelada com que a marcara. Continuava ali, intacta. Só ele podia vê-la. (MARTÍNEZ, 1997, p. 182).

<sup>122</sup> Tradução: Nenhum daqueles destinos com que ele tanto sonhara se tinha cumprido: não fora promovido a major, era obrigado a deixar o Exército, os fantasmas dos índios que assassinara em Clorinda vinham atormentar suas noites. Tinha odiado Perón antes mesmo de ele ser Perón; tinha conspirado para matá-lo em um vergonhoso dia de 1946. Agora, não pensava mais nele. Todo seu ódio era para Pessoa, que havia tecido a rede de sua desgraça. (MARTÍNEZ, 1997, p. 281).

Nesse sentido, vemos que os homens que têm a missão de enterrar os corpos ficam dementes e que o corpo embalsamado continua ganhando a luta contra seus inimigos.

Em uma outra tentativa por ocultar o cadáver de Evita na narrativa, os soldados retiram os corpos verdadeiros e falsos de Evita do país. Desse modo, Galarza deve embarcar no navio “*Conte Biancanamo*” com o cadáver, e fingir ser “Giorgio de Magistris” o viúvo de “Maria Maggi”, nome falso que colocaram para o corpo da falsa Evita. Ele deve levar o corpo rumo a Milão, onde será enterrado no cemitério *Monumental* com a lenda: “*Maria Maggi de Magistris 1911 – 1941. Giorgio a sua sposa caríssima.*”<sup>123</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 339).

Na noite seguinte, com a falsa defunta que foi recuperada dias antes, o tenente Fesquet partiria no navio “*Cap Frio*” rumo a Hamburgo e fingiria ser Enno Köppen. O corpo estava numa caixa de pinho tosco que dizia “*Equipamentos de rádio. LV2 La voz de La Libertad*”, e coberto de fios, microfones e rolos de fitas. De algum modo, é como se Evita tivesse sofrido várias mortes, ainda que ela saía vencedora de todas, mostrando o poder e a vitória frente a seus inimigos.

*Pensó, al subir por la planchada, que Evita había pasado por varias muertes en los últimos dieciséis meses, y a todas esas muertes había sobrevivido: al embalsamamiento, a los secuestros, al cine donde había sido una muñeca, al amor y a las injurias del Coronel, a los insensatos delirios de Arancibia en el attillo de Saavedra. Pensó que Ella moría casi a diario, como Cristo en el sacrificio de las misas. Pero no pensaba repetírselo a nadie. Todas las sinrazones de la fe, creía, habían servido sólo para empeorar el mundo.*<sup>124</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 327).

Na sequência da história de *Santa Evita*, depois que o Coronel deixou a prisão, ele vai à procura do corpo de Evita na Europa, um corpo transportado no navio *Cap Frio*. O coronel aguarda que o navio chegue ao porto em Hamburgo. Esse corpo seria enterrado em Bonn. Ele aluga uma ambulância com um banco dobrável com o propósito de poder sentar-se a contemplar o caixão durante todo o trajeto, e, assim, Evita continua sendo um objeto para a admiração da mirada de seus inimigos. Nesse momento, o Coronel começa chamar Evita de Pessoa, porque, na progressão da loucura dele, Evita está viva em sua mente.

---

<sup>123</sup> Tradução: Maria Maggi de Magistris 1911 – 1941. Giorgio a sua sposa caríssima. (MARTÍNEZ, 1997, p. 292).

<sup>124</sup> Tradução: Pensou, enquanto subia pela prancha, que Evita passara por várias mortes nos últimos dezesseis meses, e que tinha sobrevivido a todas elas: ao embalsamamento, aos seqüestros, ao cinema onde foi uma boneca, ao amor e as injúrias do Coronel, aos insensatos delírios de Arancibia no sótão de Saavedra. Pensou que ela morria quase diariamente, como Cristo no sacrifício das missas. Mas não pensava dizer isso a ninguém, Todas as sem razões da fé, acreditava ele, só tinham servido para piorar o mundo. (MARTÍNEZ, 1997, p. 286-287).

*En las fichas la llamaba a veces Persona, a veces Difunta, a veces ED o EM, abreviando Eva Duarte y Esa Mujer. Cada vez era más Persona y menos Difunta: él lo sentía en su sangre, que se enfermaba y cambiaba, y en otros como el mayor Arancibia y el teniente primero Fesquet, que ya no eran los mismos.<sup>125</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 257).*

Quando o navio chega na Alemanha, Fesquet perde o corpo, que é pego pelo Comando da Vingança. Segundo o Coronel, ele é levado num carro Opel azul, com cruzeiros brancos na porta. O militar vai à procura desse carro e o localiza frente ao hotel Keller, na rua Herbertstrasse que, segundo os historiadores, é uma rua de prostituição, localizada no bairro Sankt Pauli em Hamburgo. A passagem para mulheres que não exercem essa profissão e para crianças é proibida nessa rua onde as mulheres se exibem em vitrinas. Moori, cuja loucura atinge extremos imprevistos, acredita ver Evita numa dessas vitrinas, confundindo o suposto corpo verdadeiro da primeira dama com o uma boneca:

*Delante de las vidrieras últimas ya no había curiosos. En una, las mujeres tejían batas y esarpines de recién nacido, con los pechos al aire. En la de enfrente, una valquiria con cuello de toro danzaba sin entusiasmo, mientras otra mujer rubia, vestida con una larga túnica blanca, se dejaba llevar por el tiempo. Ambas tenían los ojos cerrados y, bajo la luz ultravioleta, parecían espectros. El Coronel se detuvo en seco. – ¡Es Ella! – dijo, con voz ahogada. No era fácil reconocerla en aquel acuario corrompido, ajeno.<sup>126</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 352).*

Acreditando ter o corpo verdadeiro consigo, o Coronel pega do navio o corpo falso e vai com ele para Bonn, transportando-o numa ambulância, mas ele para duas vezes para contemplá-lo. A Evita de Martínez é um corpo embalsamado admirado pelo Coronel, é um corpo que serve para ser olhado e ele deseja sê-lo, ele atrai o inimigo e o inimigo, o Coronel, olha.

Apesar de o Coronel pensar muito nos locais mais seguros para deixar o corpo, Evita sempre se sobrepõe às decisões dele, pois, misteriosamente, sempre aparecem flores e velas

---

<sup>125</sup> Tradução: Nas fichas ele às vezes a chamava de Pessoa, às vezes de Falecida, às vezes ED ou EM, abreviando Eva Duarte e Essa Mulher. Era cada vez mais Pessoa e menos Falecida: ele podia senti-lo em seu próprio sangue, que estava mudando e adoecendo, e nos outros, como o major Arancibia e o tenente Fesquet, que já não eram os mesmos. (MARTÍNEZ, 1997, p. 220).

<sup>126</sup> Tradução: Diante das últimas vitrines não havia mais curiosos. Em uma delas, as mulheres tricotavam batas e sapatinhos de recém-nascidos, com pescoço de touro dançava sem entusiasmo, enquanto outra mulher loira, vestida com uma longa túnica branca, se deixava levar pelo tempo. Ambas estavam de olhos fechados e, sob a luz negra, pareciam espectros. O Coronel estacou: - É Ela! – disse, com a voz sufocada. Não era fácil reconhecê-la naquele aquário corrupto, alheio. (MARTÍNEZ, 1997, p. 303).

acesas perto do caixão. O Coronel fica preocupado e pensativo com essa ação, se sente encerrado em seu espaço e não encontra uma explicação lógica perante esses eventos.

Ainda nessa peregrinação com um corpo falso que ele considera verdadeiro, o Coronel está no caminho a Bonn e é parado por uma patrulha policial que lhe pergunta para onde ele vai. Ele responde que transporta uma compatriota morta; os policiais dão uma olhada dentro da ambulância e o polícia percebe que não é uma morta, mas sim, uma boneca de cera. O olhar desse personagem nos dá, pois, a verdade sobre o conteúdo do caixão do Coronel, porém, ele leva a boneca de cera para enterrá-la no jardim de seu avô, acreditando ter o corpo verdadeiro. Segundo o romance, o Coronel morre sem saber que não tinha enterrado a Evita verdadeira, mas uma das copias. Desse modo, parece sublinhar o destino trágico de todos os personagens que tiveram contato com o corpo morto de Eva Perón.

*No te voy a dejar sola. Voy a enterrarte en el jardín de mi abuela. Ella y el viejo te van a cuidar. Los dos son buenos muertos. Cuando yo era chico, me dijeron: Volvé si te hacemos falta, Karle. Y ahora me hacen falta. Orna, Opapa. Persona va a quedarse con ustedes. Es educada, tranquila. Se las arregla sola. Fíjense cómo engañó a los de la patrulla. Te transformaste, Mariposa. Escondiste las alas y te volviste crisálida. Te borraste el perfume de la muerte. No permitiste que te vieran la cicatriz estrellada.<sup>127</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 361).*

No capítulo final, o narrador parece dar fim a este mistério do corpo, mas sem fechar completamente as hipóteses e as dúvidas que ele mesmo lançou ao longo de sua história. Assim, ele descreve como, depois de uma ligação misteriosa, ele, narrador-personagem, se reúne com o Coronel Tulio Ricardo Corominas para falar acerca do assunto. O Coronel afirma que o corpo verdadeiro foi enterrado pelo capitão Galarza em Milão, e que, desde aquele dia, lá permaneceu até ser recuperado por Jorge Rojas Silveira em 1971, com o propósito de devolvê-lo ao General Perón em Madri. As três copias falsas foram enterradas, com nomes falsos, em Roterdã, Bruxelas e Roma. Segundo o romance, agora o corpo de Evita, está onde devia estar sempre, no cemitério de La Recoleta, sob três chapas de aço de dez centímetros de espessura. No entanto, segundo o narrador do romance:

---

<sup>127</sup> Tradução: Não vou deixá-la sozinha. Vou enterrá-la no jardim de minha avó. Ela e o velho vão tomar conta do seu. Os dois são bons mortos. Quando eu era pequeno, eles me disseram: volte quando precisar da gente, Karle. E agora eu preciso deles. Oma, Opapa. Pessoa vai ficar com vocês. Ela é educada, tranqüila. Sabe se virar sozinha. Vejam só como ela enganou os guardas. Você se transformou, Borboleta. Escondeu as asas e tornou-se crisálida. Apagou seu perfume da morte. Não deixou que eles vissem a cicatriz estrelada. (MARTÍNEZ, 1997, p. 309-310).

*–No siempre va a estar ahí –dije–. Tiene la eternidad para decidir qué quiere. Tal vez se ha convertido en una ninfa que está tejiendo su capullo. Tal vez volverá un día y será millones.*<sup>128</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 390).

Desta maneira, Martínez nos mostra, passo a passo, o poder do corpo sem vida de Evita. A história mais significativa desse poder é a do Coronel, que vai transformando seu sentimento de ódio em amor pelo corpo embalsamado. Em um primeiro momento, o Coronel não aceita que o corpo embalsamado tenha poder, mesmo que por causa do incêndio casual no local onde ele tinha pensado deixar o corpo, seus planos perfeccionistas vão por água abaixo. Ele mesmo aceita que a operação “Ocultamento” não foi tão fácil, mas mesmo asseverando que o acaso não existe, parece ser o acaso que impede o Coronel de deixar o corpo no local pensado, ou algo pior, a ação voluntária desse corpo contra seus inimigos de sempre.

---

<sup>128</sup> Tradução: - Nem sempre vai estar ali – disse eu. – Tem a eternidade pela frente para decidir o que quer. Talvez tenha se transformado em uma ninfa que está fiando seu casulo. Talvez um dia Ela volte e seja milhões. (MARTÍNEZ, 1997, p. 334).

## 5. REPRESENTAÇÃO DO CORPO

Neste capítulo, vamos analisar algumas das representações dos corpos verdadeiros e falsos de Evita, visando resolver a questão sobre o corpo embalsamado agir como se estivesse vivo e continuar lutando contra seus inimigos. Como vimos anteriormente, o corpo, mesmo embalsamado, desperta desejos necrofílicos, nos homens que se aproximavam dele. Nesse sentido, autores como Picazio (1998) nos ajudam a determinar o porquê deste desejo tabu.

Também neste capítulo, analisamos a relação do corpo verdadeiro com alguns personagens do romance, buscando mostrar as diferentes construções de aproximação desse corpo. Em seguida, nos debruçamos sobre a representação do corpo embalsamado; autores como Mandressi (2009) nos ajudam a determinar o significado de embalsamar, tendo em conta os propósitos para fazê-lo.

Para finalizar a discussão, trabalhamos o corpo como relíquia santa, levando em conta o significado que o povo argentino estende ao corpo de Evita. Dessa maneira, pensamos no corpo como objeto de ritualização e na relíquia santa presente em algumas casas do povo argentino. Nesse momento, recorreremos a autores como Bauzá (2007) que, com sua pesquisa sobre as formas de ritualização, elucida um dos objetos aqui estudados.

### 5.1 O corpo de Evita embalsamado

No momento da morte de Evita Perón, seu corpo é requerido pelo General Perón para entregá-lo ao Doutor Pedro Ara, reconhecido profissional nas artes de embalsamamento, para que o médico realizasse esse trabalho. Vencendo muitas dificuldades, ele embalsama o corpo que agora é sua obra mestra. Assim, o corpo de Evita depois de morta ficou tão perfeito como quando estava viva.

*El embalsamador abrió la arteria femoral en la entropierna, bajo el arco de Falopio, y entró a la vez en el ombligo en busca de los limos volcánicos que amenazaban el estómago. Sin esperar a que la sangre drenara por completo, inyectó un torrente de formaldeído, mientras el bisturí se abría paso entre los intersticios de los músculos, rumbo a las vísceras; al dar con ellas las envolvía con hilos de parafina y cubría las heridas con tapones de yeso.*<sup>129</sup>  
(MARTÍNEZ, 1995, p. 31).

---

<sup>129</sup> Tradução: O embalsamador abriu a artéria femoral na virilha, sob o arco de Falópio, ao mesmo tempo em que entrava pelo umbigo em busca da lama vulcânica que ameaçava o estomago. Sem esperar que o sangue drenasse por completo, injetou uma torrente de formaldeído, enquanto o bisturi ai abrindo passagem pelos interstícios dos músculos, a caminho das vísceras; quando atingia, as embrulhava em fios de parafina e cobria as feridas com tampões de gesso. (MARTÍNEZ, 1997, p. 28).

Segundo Reverte (1999), o doutor Pedro Ara se negou a comunicar a fórmula do embalsamamento de Evita. Somente se sabe que seu procedimento se baseou numa das técnicas mais utilizadas em Histologia para a preparação dos tecidos para seu estudo microscópico, técnica que se tem usado várias vezes desde que os doutores e professores Julian Sanz e José Luis Arteta começaram estudos no laboratório de histopatología.

Em *Santa Evita*, ao embalsamar o corpo, o doutor Ara tinha duas coisas em mente: ficar eternizado como *expert* naquela arte e deixar por escrito como realizara a “melhor tarefa da sua vida”:

*El arte del embalsamador se parece al del biógrafo: los dos tratan de inmovilizar una vida o un cuerpo en la pose con que debe recordarlos la eternidad. El caso Eva Perón, relato que Ara completó poco antes de morir, une las dos empresas en un solo movimiento omnipotente: el biógrafo es a la vez el embalsamador y la biografía es también una autobiografía de su arte funerario. Eso se ve en cada línea del texto: Ara reconstruye el cuerpo de Evita sólo para poder narrar cómo lo ha hecho.*<sup>130</sup> (MARTÍNEZ, 1996, p. 157).

Para Mandressi (2009), a dissecação apresenta a vantagem de ser mais apta a permitir uma ação metódica. Trata-se de um aspecto que convém sublinhar: dissecar cadáveres implica no projeto de ir deliberadamente ao encontro das realidades corporais que se pretende discernir pelos sentidos, intervindo nelas num quadro bem organizado. O procedimento com o corpo segue essas pautas apontadas por Mandressi e desse modo, podemos explicar passo a passo os procedimentos realizados.

Primeiro desidratam o cadáver com álcoois de diversa graduação progressiva, injeção e imersão; seguidamente, dão banhos progressivos com Benzol para eliminar o álcool até deixar o cadáver transparente: injeção e imersão; logo aplicam solução de benzol, parafina ou clorofórmio; parafina por embeberão, usando várias parafinas misturadas; finalmente, parafinizaram o total do corpo de modo progressivo e quente. Depois de todo este procedimento, o cadáver fica elástico e os braços movíveis, algo surpreendente.

Ao embalsamar o corpo de Evita, o Dr. Ara eterniza Evita no tempo para que ela consiga ser recordada como uma imagem viva, imobiliza sua vida no seu corpo, para poder contar a sua façanha.

---

<sup>130</sup> Tradução: A arte do embalsamador se parece com a do biógrafo: os dois tentam imobilizar uma vida ou um corpo na pose em que deverá ser lembrado pela eternidade. El caso Eva Perón, relato que Ara concluiu pouco antes de morrer, une as duas empresas em um só movimento onipotente: o biógrafo é ao mesmo tempo o embalsamador, e a biografia é também uma autobiografia de sua arte funerária. Isso salta aos olhos em cada linha do texto: Ara reconstrói o corpo de Evita só para narrar como o fez. (MARTÍNEZ, 1997, p. 136).

Segundo Thomas (1989, p. 222), no processo de conservação, a substituição do cadáver por um corpo implica a crença na sobrevivência, em vez de uma imortalidade de essência espiritual pela reencarnação no corpo intacto.

Assim, o doutor Ara teria a missão de salvar o que Deus está tirando da vida, o doutor acredita que é Deus e começa o procedimento de embalsamamento com o propósito de lutar contra Deus, de evitar a decomposição do corpo. Seu prêmio, como dissemos, é a fama no campo da conservação dos corpos:

*“–Fama. Usted mismo explicó en la Academia de Medicina que dar sensación de vida a un cuerpo muerto era como descubrir la piedra filosofal.”*<sup>131</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 32).

Para conseguir vencer Deus, ele tem que suspender o corpo de Evita no tempo, com o propósito de que ela continue vivendo em seu mundo e continue simbolizando os valores de luta para o seu povo. Por muito tempo, Evita nenhum homem, desde que conheceu o general Perón até a sua morte, controlara Evita, no entanto, nesse processo, ela é completamente controlada pelo doutor Ara. *“Soy, aunque Eva no quiera, su Miguel Angel, su hacedor, el responsable de su vida eterna.”*<sup>132</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 157).

Depois do embalsamamento, alguns oficiais sugeriram queimar o corpo de Evita e logo jogar suas cinzas ao rio; outros desejavam atirá-lo ao mar. Porém, Pedro Ara informa os oficiais do exército que o corpo era indestrutível e não poderia ser incinerado nem afundado nas águas: *“Finis coronat opus. El cadáver de Eva Perón es ya absoluta y definitivamente incorruptible.”*<sup>133</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 31). Assim, Evita não vai se corromper. Ela sempre vai permanecer jovem sem se importar com o passo dos anos, pois seu tempo ficou paralisado.

Dessa maneira, no primeiro capítulo do romance, o leitor já percebe o problema que começa a representar o corpo embalsamado de Evita para as oligarquias. O corpo de Evita divide o país ainda mais do que quando ela era viva. Seu corpo morto vai adquirindo um poder ainda maior.

---

<sup>131</sup> Tradução: “- fama. O senhor mesmo explicou na Academia de Medicina que dar sensação de vida a um corpo morto era como descobrir a pedra filosofal.”(MARTÍNEZ, 1997, p. 29).

<sup>132</sup> Tradução: Eu sou, mesmo que Eva não queira, seu Michelangelo, seu fazedor, o responsável por sua vida eterna. (MARTÍNEZ, 1997, p. 136).

<sup>133</sup> Tradução: “Finis Coronat opus. O cadáver de Evita já é absoluta e definitivamente incorruptível.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 28).

*“–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. En cualquier tugúrio aparecen fotos de Ella.”*<sup>134</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 25).

Como mencionamos, a narrativa defende que os pobres da Argentina acreditavam mais no poder de sua salvadora após sua morte, imaginando que, daquele modo, poderia ajudá-los melhor, dado seu trânsito nas esferas superiores e a possibilidade de falar com Deus. Para os oligarcas, essa postura representava uma ameaça ainda maior, pois se o corpo embalsamado ficasse nas mãos dos pobres, eles se apegariam a ele e a seu poder e continuariam a lutar pelo propósito maior de Evita, que era o de “acabar com a oligarquia argentina”.

*–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 parecen una. Vaya a saber cómo el cuerpo muerto e inútil de Eva Duarte se ha ido confundiendo con el país.*<sup>135</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 34).

Ao embalsamar o corpo de Evita, Perón desejava que o corpo dela fosse um símbolo a ser lembrado pelas gerações futuras, especialmente aquelas que ingressavam no Partido Peronista. Ele também desejava preservar o que Eva representava para as classes mais carentes. As oligarquias começam a tremer, pois a posse do corpo significa, na história de Martínez (1997, p. 31), a posse do poder: *“Pero al embalsamarlo, usted movió la historia de lugar. Dejó a 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.”*<sup>136</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 34).

Segundo Vigarello (2009), um rei tem dois corpos: o corpo natural, que se compõe de membros como os de qualquer ser humano, sujeito às paixões e à morte. Outro, um corpo político, cujos membros são os súditos. Nesse sentido, ele e seus súditos formam o corpo-nação e ele está incorporado aos membros como os membros a ele. Ele é a cabeça, os súditos, os membros. Ele detém sozinho o poder de governá-los. Este corpo não está sujeito nem às paixões nem à morte, como o corpo físico.

---

<sup>134</sup> Tradução: – Morta – disse –, essa mulher é ainda mais perigosa do que quando estava viva. O tirano sabia muito bem o que estava fazendo quando a deixou aqui, para nos infernizar a vida. Em qualquer buraco aparecem as fotos dela. (MARTÍNEZ, 1997, p. 22).

<sup>135</sup> Tradução: - O senhor sabe muito bem o que está em jogo – disse o Coronel, levantando-se por sua vez. – Não é o cadáver dessa mulher, mas o destino da Argentina. Ou as duas coisas, que para tanta gente parecem uma só. Sabe-se lá como o corpo morto e inútil de Eva Duarte se foi confundindo com o país. (MARTÍNEZ, 1997, p. 31).

<sup>136</sup> Tradução: Mas ao embalsamá-lo o senhor tirou a história de lugar. Pós a história aí dentro. Quem tiver a mulher, terá o país em suas mãos, entende? O governo não pode permitir que um corpo assim fique à deriva. (MARTÍNEZ, 1997, p. 31).

Nesse processo que visa a eternidade do corpo, e segundo o romance, o corpo embalsamado de Evita representa a vida *post mortem*, a imortalidade que todo herói procura e deseja ter. Por um lado, ele representa a descida ao mundo dos mortos; por outro, a ascensão espiritual do corpo, suspendendo o tempo e fixando a imagem do corpo como símbolo eterno da vida.

Nessa viagem do corpo embalsamado de Evita, Martínez destaca as diferentes aventuras que sofrem os militares que se apoderam dele para impedir que o ele fosse pego pelos defensores de Eva Perón e do peronismo: “*Siempre había existido el temor de que algún fanático se apoderara de Evita. El triunfo del golpe militar daba también alas a los que deseaban verla cremada o profanada*<sup>137</sup>.” (MARTÍNEZ, 1995, p. 26).

Segundo Bauzá (2007), toda insistência é colocada na vontade de figurar o imutável, de dar uma vertente física ao que nada muda: o corpo inteiramente desprovido de infância, de velhice e de todas as outras fraquezas e defeitos naturais aos quais está exposto o corpo natural. O corpo embalsamado de Evita se insere nessa linha atemporal.

Deste modo, a Evita de Martínez representa a importância dos corpos dos antigos reis. Os dois corpos de Eva Perón, um corpo vivo e outro embalsamado, transfiguram o pensamento da sociedade mais necessitada e impõem uma imagem física do Estado ideal.

Em *Santa Evita*, a presença de Evita após sua morte encarna claramente uma mística coletiva: a certeza de que sobreviveram sua impetuosidade inteiramente particular e suas virtudes básicas de igualdade e justiça (identificadas como uma arma de poder político e de força). “*Ante el prodigio del cuerpo flotando en el aire puro, los visitantes caían de rodillas y se levantaban mareados*”<sup>138</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 27).

O corpo embalsamado oferece um poder com uma dupla legitimidade aos olhos das classes menos favorecidas da Argentina, tornando-se doravante completo, pois possui a virtude superior que supera o poder terreal e entra no poder do além.

A Evita de Martínez, só com sua presença física apaziguava todas as greves feitas contra o partido peronista, consolidando pactos anteriores e restabelecendo a ordem e a obediência do povo. Porém, com o corpo embalsamado, esses poderes são ainda maiores. Quando *Santa Evita*

---

<sup>137</sup> Tradução: Sempre havia pairado o temor de que algum fanático se apoderasse de Evita. A vitória do golpe militar também dava asas aos desejos de aqueles que queriam vê-la cremada ou profanada. (MARTÍNEZ, 1997, p. 24).

<sup>138</sup> Tradução: Diante do prodígio do corpo pairando em pleno ar, os visitantes caíam de joelhos e levantavam-se atônitos. (MARTÍNEZ, 1997, p. 24).

morre, a sociedade começa a acreditar na sua ressurreição. Ela voltaria convertida numa santa, que faria da Argentina um país mais justo, e apagara a pobreza de uma vez por todas.

Segundo Küng (1983, p. 136), a vida eterna é algo que só pode ser aceite sob uma relação de confiança, com base na própria realidade naturalmente. Sob um motivo justificado para a confiança e, portanto, inteiramente razoável! - muito semelhante ao amor - Esta confiança esperançosa tem motivos razoáveis atrativos.

Mas, por outra parte, O narrador, no romance, utiliza-se da voz do vice-presidente que sucedeu a Perón, após o Golpe de Estado, através de narração em primeira pessoa, para expressar sua posição, preocupação nervosismo e o misticismo dos mais necessitados:

*–En cualquier momento habrá un motín en las fábricas –explicó un general obeso–. 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. 139 (MARTÍNEZ, 1995, p. 25).*

Podemos apontar que por trás do corpo embalsamado de Evita, a narrativa enfatiza a grande significação e o apoio que, em determinado momento, lhe prestaram três personagens dessa história. O primeiro deles é o general Perón, como seu primeiro guardião. Ele representa uma proteção máxima e integral à Evita enquanto viva. O segundo protetor são os pobres e sindicatos da Argentina. Eles são seus guardiães sociais e representam a lealdade para com a sua salvadora. Sem eles, Evita não teria conseguido nada no campo político. O Coronel Moori Koenig, responsável nomeado pelo mesmo vice-presidente para cuidar de seu corpo é o terceiro guardião, representante das oligarquias e de seus opositores políticos.

Assim, o caráter extraordinário de Evita converte-se numa esperança divina para os pobres e uma ameaça para as oligarquias, pois, “agora ela tem poderes divinos para ajudar aos mais necessitados”, isso explica porque o corpo embalsamado de Evita representa uma linha divisória entre os pobres e os ricos, entre a ordem e a desordem social, entre a justiça e a injustiça, entre o humano e o divino.

Segundo Nocke (1984, p. 32), a esperança que se expressa nas promessas e se evoca mediante elas, estão baseadas na fé e na fidelidade em Deus e em suas possibilidades sempre maiores.

---

<sup>139</sup> Tradução: - A qualquer hora vai haver um motim nas fábricas – explicou um general obeso. – Sabemos que os líderes querem entrar na CGT e pegar a mulher. Querem levá-la de cidade em cidade. Vão pôr o corpo na proa de um navio cheio de flores e descer o rio Paraná para sublevar as cidades ribeirinhas. (MARTÍNEZ. 1997, p. 22).

No livro, a promessa de Evita de não deixar os pobres sozinhos vai tomando novos sentidos. Com a queda de Perón e após a morte de sua seguidora, as massas se apresentam esperando o regresso vitorioso de sua salvadora, que viria do além para ajudá-los. Ela prometeu e como o caos político era uma realidade, as crenças em Evita refletiam essa confusão: “*Creen que puede resucitar el día menos pensado y convertir a la Argentina en una dictadura de mendigos*”<sup>140</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 25).

Segundo Mielietinski (1987), os heróis culturais são concebidos geralmente como um pai universal. Eles representam a divindade que assume a função de estruturar as forças desordenadas, de organizar o espaço natural, de estabelecer e de introduzir as regras e ritos na comunidade.

Em *Santa Evita*, a protagonista, ao ser embalsamada, alcança a transfiguração de seu corpo e atinge muitas das funções dos heróis apontadas por Mielietinski. O corpo é agora a representação do poder:

O cadáver de Evita não suportava mais ser nômade, ele agia contra todos os que desejavam mudá-la de um lugar a outro, era um corpo que não aceitava com resignação qualquer crueldade, parecia sublevar-se quando alguém desejava movê-lo. Segundo o romance, no ano de 1974, quando o corpo foi retirado do túmulo em Madri e levado para Buenos Aires, em quanto era transportado num caminhão para o aeroporto de Barajas, dois policiais civis discutiam por uma dívida de jogo. Ambos dispararam suas armas, o caminhão bateu e pegou fogo. Desta maneira, os policiais morreram no ato, porém, misteriosamente, o caixão onde era transportada Evita não sofreu nada, nem mesmo um arranhão.

Na sequência desses acontecimentos misteriosos, o narrador afirma que em outubro de 1976, quando o cadáver foi enviado para o cemitério de La Recoleta, Evita ia numa ambulância e o motorista dela sofreu uma parada cardíaca. Os dois soldados que acompanham o corpo morrem por causa do acidente, ao rasgar suas jugulares com as baionetas que carregavam para proteger o corpo. Evita ficou intata, novamente, e para o narrador, trata-se de eventos próprios da maldição do corpo.

Porém, esse mesmo corpo amaldiçoado é o corpo que permite, no romance, a criação real da comunicação espiritual desejada pelo povo que é mais forte que o desejo de esquecimento que defendem as oligarquias: “*En aquellos mismos días, ante la certeza de que Evita subiría al cielo en cualquier momento, miles de personas hicieron los más exagerados*

---

<sup>140</sup> Tradução: Acreditam que mais dia, menos dia ela vai ressuscitar para fazer da Argentina uma ditadura de mendigos. (MARTÍNEZ, 1997, p. 23).

*sacrificios para que, cuando a Ella le tocara rendir cuentas a Dios, mencionara sus nombres en la conversación*<sup>141</sup>.” (MARTÍNEZ, 1995, p. 71).

O corpo embalsamado de Evita, que se deixa olhar, admirar ou idolatrar, controla as ações dos seus seguidores, e muda os planos dos militares que, desejosos de fazê-la desaparecer, veem-se diante de três cópias idênticas de seu corpo embalsamado. Além disso, sua aparência de viva, de alguém que apenas dorme, confere-lhe onipresença, pois habita o espaço dos mortos como se estivesse viva, o que a torna eternamente presente. Por outras palavras, embalsamada, Evita vence a batalha natural dos heróis para transcender a morte. Nessa nova condição ela extrapola o tempo ordinário e se vincula a uma atemporalidade na qual é possível viver em estado de plenitude:

*Apartó la sábana que cubría la cara de la difunta y encendió una linterna. Bajo el haz de luz, Evita era puro perfil, una imagen plana, partida en dos, como la luna. –Quién iba a decir. –El capitán se alisó de nuevo el pelo, deslumbrado. –Mire a esta yegua que nos jodió la vida. Qué mansa parece. La yegua. Está igualita. –Así como la ve ahora va a quedar para siempre – dijo el Coronel, con voz ronca, excitada–. Nada la afecta: el agua, la cal viva, los años, los terremotos. Nada. Si le pasara un tren por encima, seguiría tal cual.*<sup>142</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p, 181).

## 5.2 A construção de um corpo de desejo sexual

O corpo embalsamado de Evita, de acordo com o romance, é objeto de apreciações de diferentes tipos, a maioria delas, apreciações de apaixonados que se encantavam diante dele. O romance descreve trechos ressaltando a fisionomia e a beleza de Evita morta, características primordiais de seu corpo embalsamado. Esta beleza é descrita como esplendorosa: um corpo morto com uma atitude nobre, feminina, um corpo bonito, com traços estéticos muito marcados que em alguns homens ainda produzia desejo sexual: o corpo embalsamado de Evita tinha um busto pequeno, mas muito bem formado, as costas bem desenhadas, as mãos largas, cumpridas e femininas, braços delicados, magrinhos e estéticos, perfeitamente proporcionais; a configuração de seu rosto era impecavelmente bela, fronte alta, branca e com uma espécie de

---

<sup>141</sup> Tradução: Por aqueles mesmos dias, face à certeza de que Evita subiria aos céus de um momento para outro, milhares de pessoas fizeram os mais exagerados sacrifícios para que, quando fosse chegada a hora de Ela prestar contas a Deus, não se esquecesse de mencionar seus nomes na conversa. (MARTÍNEZ, 1997, p. 61).

<sup>142</sup> Tradução: Retirou o lençol que cobria o rosto da Falecida e acendeu uma lanterna. Sob o feixe de luz, Evita era puro perfil, uma imagem plana, partida ao meio, como a lua. – quem diria. – O capitão tornou a alisar os cabelos, deslumbrado. – Olhe só para essa égua que fodeu com a vida da gente. Como parece mansa. A égua. Está igualzinha. – E vai ficar para sempre tal como o senhor a está vendo agora – disse o Coronel, com voz rouca, excitada. – Nada mais a atinge: a água, a cal viva, os anos, os terremotos. Nada. Se passasse um trem por cima dela, continuaria tal e qual. (MARTÍNEZ, 1997, p, 157).

pele de criança, boca delicada, bem delineada e sensual, bem cheirosa. Delicadeza e perfeição são as características primordiais que tornamos homens apaixonados por esse corpo.

Em *Santa Evita*, o corpo morto é um corpo de desejo. Ela está fixa em seu caixão, mas a sensualidade de seu corpo faz com que os homens, se apaixonem ao primeiro olhar e, em alguns casos, o corpo se converte num intenso objeto de desejo sexual para as personagens. Nesse sentido, o corpo embalsamado continua sendo uma deidade, mesmo para seus inimigos, pois se converte num objeto sexual e num objeto para apreciar, que, graças a seu estado de impotência, o homem pode manejar com total satisfação, ao mesmo tempo em que são, também, controlados por ele. Segundo Hall (2005), em termos freudianos, as teorias de nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formados com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funcionam de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da lógica da Razão. Isto questiona o conceito do sujeito cognoscitivo e racional, provido de uma identidade fixa e unificada. Para começar a fazer a análise do corpo de desejo sexual, vamos considerar alguns trechos do romance com significados sexualmente explícitos, em que palavras e imagens são misturadas para formar um todo dedicado à atração que emanava da “Salvadora dos Pobres”, através de seu corpo embalsamado. Colocada nesse contexto, é difícil interpretar as imagens de Evita e seu corpo embalsamado simplesmente como representação de uma vítima, uma escrava sexual ou objeto transformado em fetiche.

O primeiro dos personagens do romance que se apaixona pelo corpo foi o encarregado de embalsamá-la, o doutor Pedro Ara. Ele construiu, no segundo andar do prédio da CGT, um laboratório baixo, com as mais estritas precauções de seguridade, a fim de começar o trabalho de embalsamamento de Evita Perón, trinta e cinco minutos após a morte dela. O doutor Ara se converte em um artista com o trabalho de conservação do corpo e fica apaixonado pelo resultado de seu trabalho. Ao começar seu trabalho, o doutor Pedro Ara consignava todo o processo de conservação no seu diário, até três anos depois, no dia em que, segundo o romance, os militares pegaram o corpo. Nesse diário, podemos ver o primeiro indício de que o doutor começa a se sentir apaixonado pelo corpo de Evita:

*El relato del embalsamador era entusiasta. Aseguraba que luego de las inyecciones y de los fijadores, la piel de Evita se había tornado tensa y joven, como a los veinte años. Por las arterias fluía una corriente de formaldehído,*

*parafina y cloruro de zinc. Todo el cuerpo exhalaba un suave aroma de almendras y lavanda.*<sup>143</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 25).

Portanto, o romance defende um processo detalhado para conservar o corpo de maneira efetiva, sempre pensando em seu cuidado. Para isso, ele usava membros do corpo diplomático como testemunhas, caso os militares tentassem destruí-lo. Segundo o narrador, Ara é um homem sensato, que carece de imaginação e é religioso. Progressivamente, Evita vai se convertendo na sua segunda obra mestra, pois sua primeira obra foi uma *Cordobesa* de dezoito anos.

Sete semanas antes da morte de Evita Perón, o general Perón marca um encontro com o “conservador de corpos”, alcunha que o doutor preferia à de “embalsamador”, para lhe instruir a deixar o corpo de Evita como se ela estivesse viva. Segundo o narrador, Ara visitou Evita no hospital uns dias antes dela morrer, enquanto ela dormia pelos efeitos dos sedativos, para poder avaliar sua futura obra.

Evita acaba de morrer e Ara, depois de embalsamá-la vê uma Evita magra, angulosa, com as costas e o ventre queimados pela torpeza das radiações. Mesmo assim, ele tem relações sexuais com esse corpo. Ara é o primeiro estuprador, mas também o primeiro que sofre do desejo irresistível desse corpo proposto por Martínez em seu romance. Por essarazão, o coronel Moori encara ao embalsamador.

*“El gallego está enamorado del cadáver”, dice. El gallego, sin duda, ha de ser usted. “Lo manosea, le acaricia las tetas. Un soldado lo ha sorprendido metiéndole las manos en las entrepiernas”. Me imagino que eso no es cierto. –El embalsamador cerró los ojos. – ¿O es cierto? Dígamelo. Estamos enconfianza.*<sup>144</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 33).

O doutor não somente aceita sua perversão, mas a justifica, num ato de irreverência. Como se fosse uma ação normal, ele confessa ao coronel Moori que faz tempo que está estuprando o cadáver. Tal confissão demonstra que o doutor Ara também está fora da realidade da vida e das normas que a regem: *“No tengo por qué negarlo. Durante dos años y medio, el*

---

<sup>143</sup> Tradução: O relato do embalsamador era entusiasmado. Garantia que, depois das injeções e dos fixadores, a pele de Evita ficara tensa e jovem, como aos vinte anos. Pelas artérias fluía uma corrente de formaldeído, parafina e cloreto de zinco. Todo o corpo exalava um suave aroma de amêndoas e lavanda. (MARTÍNEZ, 1997, p. 23).

<sup>144</sup> Tradução: “O galego está apaixonado pelo cadáver”, diz aqui. O galego, sem dúvida, deve ser o senhor. “Ele o bolina, apalpa seus peitos. Um soldado o surpreendeu enfiando as mãos no meio de suas pernas. “Imagino que isso não seja verdade. – O embalsamador fechou os olhos. – Ou é verdade? Não se preocupe: tudo ficará entre nós. (MARTÍNEZ, 1997, p. 29).

*cuerpo que yo dejaba lozano por la noche se despertaba marchito en las mañanas. Advertí que para devolverle la belleza había que enderezarle las entrañas* <sup>145</sup>.” (MARTÍNEZ, 1995, p. 33).

Erich Fromm (1961), entendeu a necrofilia não como uma expressão do instinto sexual derivada da morte, mas como o resultado de uma vida sem estar realmente vivo. Para ele necrofilia é o oposto de biofilia, ela é junto com a fixação simbiótica e o narcisismo, uma das três maiores males da humanidade. De acordo com Fromm(1953), a falta de amor na sociedade ocidental leva à necrofilia. O necrófilo vive mecanicamente, transforma os sentimentos, processos e pensamentos em coisas. Tende a querer controlar a vida, para ter certeza de maneira previsível. Fromm (1961) afirma que, para o necrófilo, a única certeza na vida é a morte, ele anseia a morte, a adora.

Assim, de alguma maneira, o poder sexual emanado do corpo embalsamado de Evita não pode ser analisado unidirecionalmente, como simples imagens sexuais isoladas, mas como um corpo morto que inspira desejo sexual para alguns atores sociais. Ela, ainda morta, conserva uma atração física e é um símbolo sexual de poder.

O doutor Ara trabalha no corpo por três anos, tempo no qual foi se apaixonando por ele, convertendo-se no primeiro personagem em cair na armadilha misteriosa de um corpo que atrai e leva para o ato abominável: *“La imagen era tan dominante, tan inolvidable, que el sentido común de las personas terminaba por moverse de lugar. Qué sucedía no se sabe. Les cambiaba la forma del mundo. El embalsamador, por ejemplo, ya no vivía sino para ella.”*<sup>146</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 27).

Porém, é importante ressaltar que, perdido com o que está acontecendo, o doutor Ara não se apaixona só pelo corpo de uma mulher morta, mas também, e talvez principalmente, se apaixona pela sua própria “obra de arte”, pelo resultado estético que conseguiu através de sua “arte”. Este feitiço é mostrado como um fato que supera os limites de uma relação afetiva e mesmo os limites da sua ação profissional já que o doutor acaba por não querer devolver o corpo. Ele quer, de fato, cuidar dele como se cuida do ser amado. O homem equilibrado parece ter perdido todo equilíbrio e a demência parece ter substituído a razão. Assim, o doutor Ara sabe que os militares desejam raptar o corpo de Evita e, em um ato de caridade, lealdade e proteção para com o corpo verdadeiro, constrói em cera, três cópias do corpo com o propósito

---

<sup>145</sup> Tradução: - Não tenho por que negá-lo. Durante dois anos e meio, o corpo, que eu deixava viçoso à noite, acordava murcho pela manhã. Notei que para devolver-lhe a beleza devia apumar-lhe as entranhas. (MARTÍNEZ, 1997, p. 30).

<sup>146</sup> Tradução: A imagem era tão avassaladora, tão inesquecível, que o senso comum das pessoas acabava deslocado. Ninguém sabia dizer o que ocorria. Aquilo lhes alterava a forma do mundo. O embalsamador, por exemplo, já não vivia senão para ela. (MARTÍNEZ, 1997, p. 24-25).

de enganá-los. Deste modo, o narrador usa a estratégia das cópias dos corpos para sustentar a verossimilhança das histórias no romance e abrir essa história para outras histórias.

*Cuando el gobierno de su yerno empezó a desbarrancarse, pedí que me hicieran estas copias, por precaución. Si Perón cae, me dije, Evita será el primer trofeo que van a buscar los vencedores. Trabajé día y noche con un escultor, descartando una figura tras otra.*<sup>147</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 54).

Segundo os historiadores, esse momento do romance refere-se a um período da realidade referente em que o general Perón não estava na Argentina, portanto, a ideia dos três corpos só pode ser do doutor Ara, conforme o romance. Perón vai embora por questões políticas, deixando o corpo embalsamado da esposa. O doutor Ara vai se convertendo no responsável direto. Como tal, ele cumpre o papel de amante, de protetor e de guardião.

O processo da multiplicação dos corpos, recurso plenamente ficcional, simboliza a multiplicidade de histórias que giram em torno da veracidade dos fatos ocorridos com o corpo verdadeiro de Evita, depois que os militares o pegaram. Depois de morrer por causa de um câncer de útero, ela volta a povoar as mentes dos argentinos, não somente como um corpo, mas, como quatro.

Segundo a proposta de Bronfen (2001), o corpo se converte em objeto de arte para as pessoas que amam a arte do embalsamamento; em objeto na visão das pessoas que gostam de admirar o corpo feminino e em objeto de desejo, para os personagens que acabam tendo relações de necrofilia com ele.

O cadáver proposto por Martínez atrai os homens como um desejo sexual obsessivo, ainda muitos anos depois de realizado o trabalho de conservação. Para Bronfen (2001), o corpo da mulher, em nossa sociedade falocêntrica, está construído para que os outros o vejam, de tal maneira que o homem se converte no observador da mulher e essa, no objeto olhado, apreciado tal qual um objeto de arte. Desse modo, ele acaba por exercer um poder de atração para o observador. Isto é muito mais perturbador quando o corpo em questão está morto.

Embora o embalsamador tenha o objetivo de devolver a vida a Evita, ele, obviamente, não consegue seu propósito. Porém, esse corpo de Evita, mesmo morto, ainda representa algo vivopara a nação Argentina. O perigo desse corpo é justamente esse poder e por causa disso, o governo da época está interessado em vigiá-lo: *“Ahora es un cuerpo demasiado grande, más*

---

<sup>147</sup> Tradução: - Quando o governo de seu genro começou a desmoronar, encomendei estas cópias, por precaução. Se Perón cair, pensei, Evita será o primeiro troféu que os vencedores virão procurar. (MARTÍNEZ, 1997, p. 48).

*grande que el país. Está demasiado lleno de cosas. Todos le hemos ido metiendo algo adentro: la mierda, el odio, las ganas de matarlo de nuevo.*<sup>148</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 154).

O doutor Ara não consegue lutar contra os militares, que desejam apropriar-se do corpo e do seu poder e, três anos após a morte da primeira dama, é obrigado a entregá-lo. Essa mudança de rumo e de “dono” do corpo vai ser essencial para que ele siga exercitando seu poder de irresistível sedução sobre outros guardiães. O doutor Ara se sente traído, não pelos militares, mas por Evita, como se ela o tivesse abandonado. Evita, ao passar para outros domínios, começa outras histórias de amor e ódio com outros homens, os militares.

O segundo personagem que se apaixona pelo corpo embalsamado de Evita é o Coronel Moori Koenig, encarregado pelo governo de pegar o corpo para escondê-lo do povo. A paixão do coronel nasce logo que ele observa as fotos de Eva embalsamada mostradas pelo criador, o doutor Ara: *“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.”*<sup>149</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 25).

Na presença do corpo, a sensação se confirma e Moori pensa, contemplando-o, que a cabeça de Eva Perón se mantinha, como sempre, linda e perversa. Quando ele deixa o corpo atrás da tela do cinema Rialto, ele sofre diante do cenário onde teria de abandoná-lo. Nesse momento, o leitor observa como Moori abre o caixão e limpa, com seu lenço, uma tênue pinta de poeira na ponta do nariz. São alguns dos indícios do poder estético que o corpo possui, mas também da ternura do Coronel, já apaixonado, perante seu objeto do desejo.

Segundo Paz (1950, p.32), num mundo feito à imagem dos homens, a mulher é só um reflexo da vontade e desejo masculinos. Passiva, ela se converte em deusa amada, ser que encarna os elementos estáveis e antigos do universo: a terra, mãe e virgem; ativa, é sempre função, meio, canal. A feminidade nunca é um fim em se mesmo, como o é a masculinidade. A feminilidade passiva, inerte e morta de Evita leva essa proposta até os limites.

De todos os personagens do romance, o coronel Moori é aquele que passa o maior tempo com o corpo de Evita, e como consequência desse “convívio”, ele também cai na “armadilha” da sedução que esse corpo representa. Nesse sentido, podemos dizer que o coronel acaba representando agora o que o General Perón representava em vida de Evita. Cabe afirmar que a relação entre Moori e o corpo é uma relação de “casamento”.

---

<sup>148</sup> Tradução: agora é um corpo grande demais, maior do que o país. Está muito cheio de coisas. Todos nós fomos enfiando alguma coisa nele: a merda, o ódio, a vontade de matá-lo de novo. (MARTÍNEZ, 1997, p. 133).

<sup>149</sup> Tradução: O Coronel não conseguiu afastar os olhos das fotos que retratavam uma criatura etérea e marfinizada, com uma beleza que fazia esquecer todas as outras graças do universo. (MARTÍNEZ, 1997, p. 23).

O romance propõe a união entre os inimigos Evita e Moori de modo progressivo. Assim, no primeiro capítulo do romance, o coronel aparece como inimigo de Evita. Ele é um membro da oligarquia e ela, sua oponente. Logo no começo do romance, Evita é retratada como uma dama, uma mãe, uma opositora e como uma santa, mas, em contraste, o coronel Moori representa os valores contrários: “*Era, en esa época, un hombre minucioso, maniático. Hablar con él era una experiencia amarga: usted se quedaba con una pésima opinión de sus semejantes. Imagínese entonces cuántos escrúpulos ponía en elegir a sus asistentes.*”<sup>150</sup> (Martínez, 1997, p. 148).

Porém, o desejo transforma essa relação antagônica, pois assim que vê o corpo de Evita pela primeira vez, o Coronel é vítima do desejo que dele emanava. Em nossa opinião, o olhar de alguns personagens cumpre uma função primordial para o desenvolvimento do enredo, já que é através deles que Evita passa a ser um corpo de desejo sexual. O olhar cumpre a função de admirar, qualificar e desejar o corpo de embalsamado de Evita.

O olhar do coronel vai desnudando o corpo de Eva para o leitor, profanando-o, sem conseguir controlar os desejos que lhe desperta,

*Se detuvo junto a las axilas. Vio los tules recortados del vello, la meseta de los pezones adolescentes, los pechos planos y redondos: pechitos yermos, a medio hacer. Un cuerpo. ¿Qué es un cuerpo?, diría después el Coronel. ¿Puede llamarse cuerpo un cuerpo muerto de mujer? ¿Podía ese cuerpo ser llamado cuerpo? Las nalgas. El raro clítoris oblongo. No. Qué tentación el clítoris. No; debía refrenar La curiosidad. 151 (MARTÍNEZ, 1995, p. 56).*

O corpo está nu, privado de todo e incapaz de reagir, entregue unicamente ao olhar e à apreciação de todos. Imediatamente o coronel reprime suas emoções, mas esta é a primeira vitória de Evita na luta entre eles, este é o começo da loucura do coronel, assim o coronel começa a gostar de Evita e do corpo embalsamado, eliminando os conflitos anteriores, ao menos aparentemente. Para eliminar o desconforto da paixão frente ao corpo morto, Moori, o major Arancibia e o tenente Fesquet vão ressuscitando esse corpo, progressivamente: “*Cada vez era más Persona y menos Difunta: él lo sentía en su sangre, que se enfermaba y cambiaba, y en*

---

<sup>150</sup> Tradução: Moori Koenig era, nessa época, um homem minucioso, obsessivo. Falar com ele era uma experiência amarga: saía-se sempre com uma péssima idéia dos semelhantes. Imagine então com que critério ele escolhia seus auxiliares. (MARTÍNEZ, 1997, p. 127-128).

<sup>151</sup> Tradução: Deteve-se junto às axilas. Viu os tules recortados do pêlo, a chapada dos mamilos adolescentes, os peitos planos e redondos: peitinhos ermos, ainda por formar. Um corpo. O que é um corpo?, diria mais tarde o Coronel. Pode-se chamar de corpo morto de mulher? Podia aquele corpo ser chamado de corpo? As nádegas. O estranho clitórís oblongo. Não. Que tentação o clitórís. Não; tinha que refrear as curiosidade. (MARTÍNEZ, 1997, p.116).

*otros como el mayor Arancibia y el teniente primero Fesquet, que ya no eran los mismos.*”<sup>152</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 257).

O amor, então se torna possível, ao menos de um dos lados. O Coronel não consegue mais evitar a atração que o corpo exerce sobre si e, na sua tentativa de trazê-lo à vida, lhe inventa nomes, torna-o sua única obsessão.

A atração física que Evita exerce sobre o coronel é uma transformação lenta que Martínez desenvolve no romance. Primeiro, Moori odeia e rechaça Evita; depois, um homem apaixonado que se converte, gradativamente, em alcoólatra, e, finalmente, em louco.

*Cifuentes me contó años después que nada le había impresionado tanto a Galarza como el áspero olor a orina de borracho. “Sintió unas ganas terribles de vomitar” me dijo, “pero no se animó”*.<sup>153</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 279).

O processo de transformação se dá essencialmente, no embate entre o poder dos personagens. Moori rejeita Evita e lhe confere os piores adjetivos a ela e a tudo o que ela representa, mas progressivamente, ele muda a sua percepção, se apaixona e faz dela, a sua amante.

Do mesmo modo que as competências do doutor Ara foram postas ao serviço do corpo, as competências do militar, o Coronel Moori, também vão estar determinadas por esse corpo. Sua atração pela estratégia militar, sua capacidade de criar senhas para guardar os segredos das missões, sua precisão e a ordem pessoais vão servir para proteger o cadáver dos defensores de Evita: *“Era difícil que, aun leyéndolas, alguien pudiera descifrar lo que decían. Las había escrito con una clave simple, casi primitiva, pero si no se conocía la frase que permitía el acceso, el sentido se evaporaba.”*<sup>154</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 286).

É um tipo de homem que não aceita o fracasso, é perfeccionista, obstinado e feito para comandar os homens, mas não Evita, que acaba por levá-lo à obsessão e à loucura. Essa loucura vai se construindo no romance a partir do momento em que Moori se apaixona pelo corpo. Um personagem como o coronel, que é mostrado no romance como um homem forte, rude que não tem sentimentos, quando expressa sofrimento e cuida do corpo de Evita, está mostrando um

---

<sup>152</sup> Tradução: Era cada vez mais Pessoa e menos Falecida: ele podia senti-lo em seu próprio sangue, que estava mudando e adoecendo, e nos outros, como o major Arancibia e o tenente Fesquet, que já não eram os mesmos. (MARTÍNEZ, 1997, p. 220).

<sup>153</sup> Tradução: Cifuentes contou-me, anos mais tarde, que nada impressionara Galarza tanto quanto o fedor áspero de urina de bêbado. “Sintiu uma terrível vontade de vomitar”, disse, “mas conteve-se”. (MARTÍNEZ, 1997, p. 239).

<sup>154</sup> Tradução: mesmo que as pegassem, seria muito difícil alguém conseguir decifrar o que diziam. Ela as escrevera utilizando uma cifra simples, quase primitiva, mas para quem desconhecesse a frase de acesso, o sentido delas se evapora. (MARTÍNEZ, 1997, p. 245).

tipo de preocupação comum ao homem apaixonado. Assim, quando deixam o corpo de Evita no sótão da casa de Eduardo Arancibia, pensando que era um local seguro para ela, o coronel, no momento em que se afasta dela, imediatamente começa a sentir sua falta, sentimento natural dos amantes.

*El Coronel llevaba meses atormentándose por haber dejado marchar a Evita. Nada tenía sentido sin Ella. Cuando bebía (y cada noche desolada bebía más), se daba cuenta de que era una estupidez seguir llevándola de un lado a otro. ¿Por qué tenía que entregarla a gente desconocida para que la cuidara? ¿Por qué no le permitían hacerlo a él, que la iba a defender mejor que nadie? Lo mantenían lejos de su cuerpo, como si se tratara de una novia virgen.155 (MARTÍNEZ, 1995, p. 255).*

A loucura vai se formando no romance na medida em que o Coronel deixa de considerar o cadáver como um corpo morto e passa a dialogar com esse corpo, como ele conversaria com uma esposa ou uma amante ingrata.

*– Sos una mierda –le dijo el Coronel–. Por qué te fuiste tanto tiempo. Sentía amargura: un sollozo inoportuno le trepaba por la garganta y no sabía cómo detenerlo. –¿Te vas a quedar, Evita? –le preguntó–. ¿Vas a obedecerme? El brillo azul de las profundidades de Persona parpadeó, o él creyó que parpadeaba. –¿Por qué no me querés? –le dijo–. Qué te hice. Me paso la vida cuidándote. Ella no contestó. Parecía radiante, triunfal. Al Coronel se le cayó una lágrima y al mismo tiempo lo alcanzó una ráfaga de odio.156 (MARTÍNEZ, 1995, p. 279).*

Em um ato de loucura compartilhado com ferocidade e crueldade, o Coronel tentando mostrar sua superioridade frente ao corpo da mulher, o ameaça. Sádico, espera resposta de sua amante, que se mantém inerte; esquecido de que se trata de um corpo sem vida, passa a xingá-lo, procurando humilhar Evita.

*– Vas a aprender, yegua –le dijo–, aunque sea a la fuerza. Salió al pasillo. – ¡Galarza, Fesquet! –llamó. –Mírenla –dijo el Coronel–. Yegua de mierda. No*

---

<sup>155</sup> Tradução: Durante meses o coronel se atormentou por ter deixado Evita partir. Nada fazia sentido sem Ela. Quando bebia (e cada noite de solidão ele bebia mais), percebia que era uma estupidez continuar a levá-la de um lugar para o outro. Por que tinha de entregá-la a pessoas desconhecidas para que cuidassem dela? Por que não a deixavam com ele, que iria defendê-la melhor do que ninguém? Eles a mantinham longe de seu corpo como de uma noiva virgem. (MARTÍNEZ, 1997, p. 219).

<sup>156</sup> Tradução: - Você é uma merda – disse o Coronel. – Por que ficou tanto tempo longe? Sentia amargura: um soluço inoportuno trepava por sua garganta e ele não sabia como detê-lo. . Você vai ficar, Evita – perguntou. – vai me obedecer? O brilho azul das profundezas de Pessoa cintilou, ou ele achou que cintilava. – Por que você não me ama? – disse. – O que foi que eu fiz? Passo minha vida cuidando de você. Ela não respondeu. Parecia radiante, triunfal. O Coronel deixou escapar uma lágrima ao mesmo tempo em que sentia o golpe de uma rajada de ódio. (MARTÍNEZ, 1997, p. 239)

*se deja domar. El Coronel se quedó mirándolos sin entender. Alzó el mentón cuadrado y ordenó: – Méenla. Como los oficiales seguían inmóviles, repitió la orden, sílaba por sílaba: –Vamos, qué esperan. Pónganse en fila. Méenla.*<sup>157</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 279-280).

O coronel perde todo o equilíbrio. Esse ato demonstra o nível maior de sua loucura porque, impotente, ele deseja mostrar que detém o controle sobre Evita e deseja que ela, como todos os militares, o obedeça. As armas de que ele dispõe para o castigo, armas de homem e de militar, são apresentadas perante esse delírio de poder do Coronel. Ele decide degradar o corpo por esse ato de desobediência, e o faz utilizando o pênis.

Os amantes brigaram e passam uns quarenta dias, de separação. A obsessão e a saudade são os sentimentos constantes do Coronel. Depois, o corpo de Evita passa a morar numa ambulância que ficou parada na frente da casa do mesmo coronel, e da janela de sua casa, ele pode espionar a ambulância, para evitar que alguém se aproxime do corpo. Nesse período, ele recebe constantes ligações, ameaçando-o para que devolva o corpo. Numa dessas ameaças, explode um cartucho de dinamite perto de sua casa, quebrando janelas e outros objetos e ferindo o rosto da sua filha mais velha. O corpo parece ser responsável, novamente, por essas ações misteriosas que acabam criando feridas no Coronel, nas suas posses, na sua família. Moori parece consciente desse poder, mas não resiste ao seu sentimento: “*Persona le había hecho más daño que nadie, y sin embargo la extrañaba. No dejaba de pensar en ella. De sólo recordarla sentía ahogos, espasmos en el pecho.*”<sup>158</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 275).

Meses depois, o coronel é retirado de serviço militar, pois o caixão onde ficava o corpo de Evita aparece com umas marcas, os militares deduzem que o autor é o Coronel e eles o acusam de traição à pátria. Ele é preso e levado a uma região desértica, bem longe da capital. Este fato afeta psicologicamente o coronel, não porque o corpo o fez perder absolutamente tudo o que tinha, mas porque ele não consegue estar longe desse corpo: “*Para el Coronel, La ausencia de Evita era como la ausencia de Dios. El peso de una soledad tan absoluta lo trastornó para siempre.*”<sup>159</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 305).

---

<sup>157</sup> Tradução: - Você vai aprender, sua égua – disse -, mesmo que seja à força. Saiu ao corredor; Galarza! Fesquet! – chamou. [...] – Olhem só para ela – disse o Coronel. – Égua de merda. Não se deixa domar. [...] O Coronel ficou olhando para eles sem entender. Ergueu o queixo quadrado e ordenou: - Mijem em cima dela. Como os oficiais continuavam imóveis, repetiu a ordem, sílaba por sílaba: - Vamos lá, o que vocês estão esperando? Façam fila. Mijem em cima dela. (MARTÍNEZ, 1997, p. 239-240).

<sup>158</sup> Tradução: Pessoa lhe causara mais mal do que ninguém, e no entanto sentia sua falta. Não parava de pensar nela. Só de lembrá-la, ele se sufocava, tinha espasmos no peito. (MARTÍNEZ, 1997, p. 236).

<sup>159</sup> Tradução: Para o coronel, a ausência de Evita era como a ausência de Deus. O peso de uma solidão tão absoluta o transformou para sempre. (MARTÍNEZ, 1997, p. 262).

Na prisão, em vez de elaborar estratégias para refazer sua vida a partir dos acontecimentos que destruíram a sua carreira, Moori imagina planos para recuperar o corpo de Evita, “*El Coronel, en las interminables viglias junto al cuerpo, se había dejado llevar por una pasión necrofílica.*”<sup>160</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 304).

Tempos depois, o coronel sai da prisão, por ordens do vice-presidente, que o chama para se apresentar no Comando Principal de Buenos Aires, e ele, sabendo que Evita fora levada para fora do país, viaja até a Europa para tentar recuperar o corpo. Sendo amigo de Galarza, encarregado de levar o corpo num navio, comunica-se com ele para saber o ponto de encontro, em que vai atracar o navio, e a que horas. Ansioso, o coronel aguarda a chegada do corpo durante nove horas e trinta minutos, como um amante apaixonado. Nesse momento, uma paz profunda o invade, pois ele pensa que ficará com Evita para sempre, que nada os separará, que vai voltar a vê-la e poderá possuí-la fisicamente, de novo.

A loucura pelo corpo de Evita chega a extremos doentios na narrativa de Martínez quando em Hamburgo, o coronel se confunde e acaba pegando uma boneca de sexo num mostruário de uma loja. Nesse trecho, porém, também vemos que para o coronel, o corpo de Evita é apenas um objeto de seu desejo sexual. O corpo de Evita passa a ser um corpo que está exposto à venda, numa loja que vende bonecas eróticas. Ele não enxerga Evita, mas o que sua loucura o faz enxergar, uma Evita maltratada em lugar de uma boneca feita para o sexo,

*En la autopista, se detuvo dos veces a contemplarla: era su conquista, su victoria, pero quién sabe si no estaba rescatándola ya demasiado tarde, pobrecita, mi santa, querida mía, te han descuidado tanto que te han despellejado casi toda la luz, has perdido el perfume, qué haría sin vos, mi bienaventurada, mi argentina.161* (MARTÍNEZ, 1995, p. 354).

Esse corpo que não fala controla a mente dos homens. Sem agir, é um corpo que tem poder. Agora o Coronel se sente completo de novo. O corpo o guia e sua vida tem sentido. O coronel mudou e o Capitão da marinha Rearte percebe essas mudanças, mas Moori não se dá conta de suas transformações. Ele também não percebe que esse corpo vai ganhando a sua luta contra o mesmo Moori, passo a passo.

---

<sup>160</sup> Tradução: O coronel, em suas infundáveis viglias junto ao corpo, se deixara levar por uma paixão necrófila. (MARTÍNEZ, 1997, p. 261).

<sup>161</sup> Tradução: Parou duas vezes na rodovia para contemplá-la: era sua conquista, sua vitória, mas quem sabe já a estivesse resgatando tarde demais, coitadinha, minha querida, tão maltratada que arrancaram quase toda sua luz, seu perfume, o que seria de mim sem você, minha bem-aventurada, minha argentina. (MARTÍNEZ, 1997, p. 305).

Cada vez mais apaixonado, o coronel caminha para a sua loucura definitiva. Ele sente-se o novo marido de Eva e dessa posição, ele sente ciúmes do general Perón, porque ele não pode compreender o que fazia Evita amar loucamente um velho. O coronel, cego de ciúmes, pensa que Evita devia ser cega, órfã ou desamparada para lambar com tanta sede a única mão que a acariciou sem rebaixá-la.

Concluindo seu trajeto insano, Moori acredita que Evita foi enterrada na lua pelos americanos. Assim, termina o percurso do coronel com uma Evita longe e perdida para sempre. O coronel perde sua família, sua memória, sua patente, sua honra, e pior ainda, Evita. “*Moori, al final, dejó de ser el Coronel: era su enfermedad, sus vicios, sus tormentos.*”<sup>162</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 377). A relação entre o corpo embalsamado de Evita e o coronel Moori chega a extremos quase grotescos com este final vitorioso do corpo morto contra a oligarquia militar argentina.

O terceiro personagem que se apaixona pelo corpo de Evita e perde a luta contra as forças do corpo embalsamado de Evita é o major de infantaria Eduardo Arancibia, apelidado de “El Loco”, que também termina internado num hospital, por causa da loucura. Como companheiro do coronel Moori e como membro das forças armadas, se espera que ele também sinta ódio, aborrecimento e considere Evita como sua inimiga principal, mas quando ele leva o corpo para o cemitério da Chacarita, como dissemos, num ataque de loucura, ele abre o caixão e cai no feitiço do corpo.

*–Prepárese, porque ésta es Eva –dijo en voz baja. El sargento no respondió. A la luz de las linternas, el Loco desvistió a la figura y le puso la mortaja bajo la cabeza, sin despeinarle el rodete. Tenía lunares y un vello oscuro, ralo, en el pubis. Le sorprendió que, con un pelo tan dorado, el vello fuera oscuro. – Era teñida –dijo–. Se teñía. –Murió hace tres años –dijo el sargento–. Esta no es Ella. Se parece mucho, pero no es Ella. Arancibia recorrió el cuerpo con la yema de los dedos: los muslos, el ombligo algo salido, el arco sobre los labios. Era un cuerpo suave, demasiado tibio para estar muerto. Entre los dedos llevaba un rosario.*<sup>163</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 171).

---

<sup>162</sup> Tradução: “No final, Moori deixou de ser o Coronel: era só sua doença, seus vícios, seus tormentos. (MARTÍNEZ, 1997, p. 324).

<sup>163</sup> Tradução: –Prepare-se, porque esta aqui é a Eva –disse em voz baixa. O sargento não respondeu. À luz das lanternas, o Louco despiu a figura e colocou a morthaja sob sua cabeça, sem desmanchar o coque. Tinha muitas pintas e um pelo escuro, ralo, no púbis. Estranhou que alguém de cabelo tão dourado tivesse o pêlo escuro. – Era tingida – disse –. Ela tingia o cabelo. –Morreu faz três anos – disse o sargento –. Esta aqui não é Ela. É muito parecida, mas não é Ela. Arancibia percorreu o corpo com a ponta dos dedos: as coxas, o umbigo um pouco saltado, o arco sobre os lábios. Era um corpo suave, morno para estar morto. Levava um rosário entre os dedos. (MARTÍNEZ, 1997, p. 148).

O major Arancibia olha para o corpo de Evita, e, o olhar excita a sua mente. Arancibia converte-se no novo observador e senhor do corpo. Ele se apropria do cadáver e começa a se considerar dono dele, com autoridade para estuprá-lo, e o melhor espaço para lograr seu intento é o próprio sótão da sua casa.

Elena, a esposa do militar, estranha a caixa no sótão, mas Eduardo responde que se trata de objetos de seu trabalho. “*Arancibia parecía muy ansioso y Elena, con su sexto sentido de mujer, malició que algo raro sucedía.*”<sup>164</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 265). Elena tem um papel importante na loucura de seu marido, causada pelo corpo embalsamado de Evita. Ela está grávida, e pede maior atenção por parte de seu esposo, mas ele não pode ajudar por causa de seu trabalho e por causa da caixa enigmática que fica no sótão. Desse modo, ela percebe que:

*[l]as actitudes de Eduardo se fueron volviendo más y más extrañas a medida que pasaban las semanas. Permanecía muchas horas en la bohardilla, encerrado con llave, y cuando veía a Elena ni siquiera le preguntaba por su salud.*<sup>165</sup> (Martínez, 1995, p. 266).

Elena não vê outra opção senão ficar em sua casa com o esposo, seguindo as recomendações de sua mãe que lhe repete suas obrigações de mulher casada. A caixa enigmática está afetando o matrimônio de Arancibia e o casal está em perigo. Com o tempo, o corpo de Evita começa a ter grande influência sobre o major e a loucura se faz mais e mais presente. Isso aparece até no interesse repentino que ele manifesta pela egiptologia, por causa da influência do corpo embalsamado de Evita: “*Llenó la casa de tratados sobre las momias del Museo Británico y empezó a levantarse en medio de la noche para subrayar fragmentos de un Libro de Muertos.*”<sup>166</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 267).

Nesse trecho, a Evita de Martínez é apresentada como uma múmia de Egito que possui os poderes misteriosos do além.

Elena percebe a mudança de personalidade de seu marido, e ela se mostra preocupada pelo fato de que ele, ao chegar em casa, se interesse mais pela caixa e pelos livros de egiptologia, que por ela, mesmo sabendo que está grávida. Ela sabe que a razão da mudança do esposo tem a ver com a caixa que está no sótão, por isso ela toma a decisão, junto com a sua irmã, de descobrir seu conteúdo, apesar da proibição do marido.

---

<sup>164</sup> Tradução: Arancibia parecia muito ansioso, e Elena, com seu sexto sentido feminino, desconfiou que algo estranho estava acontecendo. MARTÍNEZ, 1997, p. 227).

<sup>165</sup> Tradução: As atitudes de Eduardo foram tornando-se mais e mais estranhas a cada semana. Passava muitas horas no sótão, trancando a chave, e quando via Elena nem sequer lhe perguntava sobre sua saúde. Ela também estava mudada. (MARTÍNEZ, 1997, p. 228).

<sup>166</sup> Tradução: Encheu a casa de tratados sobre múmias do museu Britânico e começou a se levantar no meio da noite para sublinhar fragmentos do livro dos mortos. (MARTÍNEZ, 1997, p. 228-229).

*La hermana dedujo de inmediato que la clave del secreto se encontraba en la bohardilla y se ofreció a subir con ella para ver de qué se trataba [...] Margot: “A lo mejor anda con otra mujer”, [...] “A lo mejor esconde ahí cartas de amor o quién sabe qué otras infamias”*<sup>167</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 267-268).

As insinuações da irmã de Elena, ainda que lhe causem grande dor, provocam e apressam nela o desejo de conhecer a verdade dos fatos. Em certa medida, a irmã tem razão, porque Evita é a “outra mulher” que está controlando e mudando a personalidade de Arancibia. Há, de algum modo, um triângulo amoroso na casa do militar.

Finalmente, Elena decide descobrir o segredo de seu esposo e os acontecimentos estranhos em seu sótão: Na sexta-feira, 6 de julho de 1956, quando Eduardo Arancibia devia cumprir um plantão de doze horas no serviço, Elena tinha a noite toda para entrar no sótão e saber o que estava acontecendo lá. Ela procura pela cópia das chaves desse quarto e entra nele. O esposo retorna à casa e, pensando tratar-se de um ladrão que vem a pegar o corpo, dispara contra uma sombra que está caminhando no sótão e acaba por matar a própria esposa: “*Los vecinos creyeron oír una discusión, gritos y dos disparos.*”<sup>168</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 270). Pode-se argumentar, a partir desses depoimentos, que a morte não foi acidental, mas um assassinato consciente. O relato do militar seria, pois, apenas um modo de se safar de possíveis punições.

Depois desse acontecimento, Margot, a irmã de Elena, entra no sótão e reconhece o corpo de Evita, que estava na caixa, nu, serena, deitada de olhos fechados. Ela também percebe que seu cunhado Eduardo, agora arrependido de ter matado a esposa, tinha relações sexuais com o cadáver: “*Al lado de la caja había un banco de madera que sólo podía servir para velar a la muerta. Había también manchas horribles, no sé qué, porquerías, Dios me perdone, Eduardo había estado con el cadáver todas esas semanas.*”<sup>169</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 271).

Segundo Picazio (1998, p. 76), a violação extrema da necrofilia é a violação de túmulos ou necrotérios para ter relações sexuais com cadáveres.

---

<sup>167</sup> Tradução: A irmã deduziu de imediato que a chave do segredo se encontrava no sótão e se ofereceu para subir com ela a fim de ver do que se tratava. [...] Margot: “Talvez ele ande com outra mulher”, [...] “Talvez ele esconde ali cartas de amor ou sabe-se lá que outras infâmias. (MARTÍNEZ, 1997, p. 229).

<sup>168</sup> Tradução: Os vizinhos pensaram ter ouvido uma discussão, gritos e dois tiros. Mas no corpo. (MARTÍNEZ, 1997, p. 231).

<sup>169</sup> Tradução: Ao lado da caixa havia um banco de madeira que só podia servir para velar a morta. Também havia umas manchas horríveis, não sei do quê, porcaria, Deus me perdoe, Eduardo tinha estado com o cadáver todas aquelas semanas. (MARTÍNEZ, 1997, p. 232).

Arancibia, que perde a esposa, o futuro filho e tudo que tinha conquistado por causa de um corpo, parece um menino triste e confuso, que não distingue mais entre as lembranças da esposa e as do corpo de Evita.

*Eduardo sollozaba. Al verme con el vestido de su esposa, palideció. “Elena”, balbuceó. Y después dijo: “Elita”. Me le acerqué: “Eva, Evena”, repitió, como si me llamara. Sus ojos estaban fijos en ninguna parte, el ser se le había ido. Repitió esa letanía toda la noche: “Evena, Evita”.<sup>170</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 267-268).*

Segundo Bronfen (2001), o corpo da mulher torna-se um ícone, em vez de um fetiche para o homem. Para o major Arancibia, o corpo de Evita é um objeto de satisfação sexual; para os peronistas, é símbolo de luta e, para os militares, objeto de poder que deve desaparecer. Dessa maneira, a Evita embalsamada de Martínez está viva na mente tanto de seus seguidores, quanto na de seus inimigos.

Desta maneira, as relações sexuais com cadáveres são geralmente consideradas socialmente inaceitáveis; presume-se que a pessoa não teria consentido o ato quando ela estava viva. Praticamente todas as sociedades humanas consideram esse ato como uma simbólica falta de respeito, além de doença mental.

### **5.3 A relação de Evita com outros personagens**

O corpo de Evita não se limita a despertar desejo sexual. Uma primeira relação que podemos introduzir fora dessa lógica, é a relação com os militares de modo geral. O narrador afirma que eles pegam o corpo de Evita com o desejo de fazê-lo desaparecer. Eles querem apagar o original e suas cópias, já que esse corpo, para eles e para as oligarquias, representava um símbolo da luta armada peronista. Os militares acreditam que destruir o corpo representa a caída do governo de Perón:

*No es el cadáver de esa mujer sino el destino de la Argentina. O las dos cosas, que a tanta gente le parecen 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 a la historia dentro. Quién tenga a la mujer, tiene al país en un puño,*

---

<sup>170</sup> Tradução: Eduardo soluçava. Ao me ver com o vestido de sua esposa, empalideceu. “Elena”, balbuciou. E depois disse: “Elita”, Eu me aproximei dele: “Eva, Evena”, repetiu, como se me chamasse. Seus olhos estavam cravados em lugar nenhum, seu ser não estava lá. Repetiu essa ladainha a noite inteira. “Evena, Elita”. (MARTÍNEZ, 1997, p. 233).

*¿se da cuenta? El gobierno no puede permitir que un cuerpo así ande a la deriva.*<sup>171</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 34).

Os militares, pois, parecem ter medo de que o corpo de Evita seja usado pelos jovens peronistas como um símbolo para que o General Perón volte a seu país como presidente: “*Todos los jóvenes peronistas soñaban con encontrar el cuerpo y cubrirse de gloria.*”<sup>172</sup> (MARTÍNEZ, 1995 p. 302). Ficam claros, na narrativa, os motivos que levam os militares a temer um possível roubo do corpo pelo grupo opositor e a decisão primeira de fazer o corpo desaparecer.

O grupo dos militares está perdendo terreno, enquanto Evita, sua rival, está triunfando sem fazer nada. Porém, embora a decisão mais fácil seja destruir o cadáver e queimar as cópias, essas não são alternativas pensáveis para o governo, por razões religiosas,

*Todo cuerpo cristiano debe ser enterrado en un cementerio cristiano, le había dicho. Aunque esa mujer ha vivido una vida impura, murió confesada y en gracia de Dios. Lo mejor, entonces, sería cubrirla con cemento fresco y fondearla en un lugar secreto del río, como deseaba el vice-presidente.*<sup>173</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 26).

O corpo de Evita se converte num obstáculo para o objetivo das oligarquias de se apoderar do país que Perón tinha deixado. A posse do corpo pelos militares representa, no romance, o desejo daquela classe de matar novamente Eva Perón, como se o poder a emanar do seu corpo atestasse que ela ainda vivia.

A relação do corpo embalsamado com os homossexuais, no romance, também é digna de menção. Esse corpo os atrai, embora, segundo o narrador, eles nunca o tivessem visto, sequer às cópias. Apesar disso, eles são atraídos pelo mito de seu poder, eles a adoram e sentem inveja de sua beleza: “*Quienes mejor han extendido la yunta histórica de amor y muerte son los homosexuales. Todos se imaginan fornicando locamente con Evita. La chupan, la resucitan, la*

---

<sup>171</sup> Tradução: – O senhor sabe muito bem o que está em jogo – disse o Coronel, levantando-se por sua vez. – Não é o cadáver dessa mulher, mas o destino da Argentina. Ou as duas coisas, que para tanta gente parecem uma só. Sabe-se lá como o corpo morto e inútil de Eva Duarte se foi confundindo com o país. Não para pessoas como o senhor ou como eu. Mas para os miseráveis, para os ignorantes, para os que estão fora da história. Esses são capazes de se deixar matar por causa do cadáver. Se tivesse apodrecido, isso logo passaria. Mas ao embalsamá-la o senhor tirou a história de lugar. Pôs a história aí dentro. Quem tiver a mulher, terá o país em suas mãos, entende? O governo não pode permitir que um corpo assim fique à deriva. (MARTÍNEZ, 1997, p. 31).

<sup>172</sup> Tradução: O maior sonho de todo jovem peronista era encontrar o corpo e cobrir-se de glória. (MARTÍNEZ, 1997, p. 259).

<sup>173</sup> Tradução: todo corpo cristão deve ser enterrado num cemitério cristão, dissera. Embora essa mulher tivesse vivido uma vida impura, morreu confessa e na graça de Deus. O melhor, então, seria cobri-la com cimento e fundeá-la num lugar secreto do rio, como queria o vice-presidente. (MARTÍNEZ, 1997, p. 23-24).

*entierran, se la entierran, la idolatran. Son Ella, Ella hasta la extenuación.*”<sup>174</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 199).

Martínez entrevista Copi, um homossexual e dramaturgo argentino, que exilou-se na França, onde escreveu e lançou uma burlesca peça de teatro intitulada “*Eva Perón*”. Essa peça busca mostrar as possíveis lembranças de Evita no momento de sua morte, mas acaba por focalizar a atração que o próprio Copi sente por Evita: “*La quería, por supuesto. A la comedia – ¿o drama?–Eva Perón se le derrama la compasión por los respuntes del vestido; ningún espectador puede dudar de que para Copi la obra fue un paciente y no encubierto trabajo de identificación: Evita c’est moi.*”<sup>175</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 200).

Copi se identifica com Evita porque se vê refletido nela; além disso, deseja ser tudo o que ela foi e fez. Ele deseja a atenção e veneração que todos nutriam por ela: “*En la obra, Ella ofrece su amor como puede o como sabe. Entrega el cuerpo para que lo devoren. ‘Soy la Cristo del peronismo erótico, le hizo decir Copi. ‘Cójame como quieran’*”<sup>176</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 200).

Martínez (1995) sempre deseja mostrar o lado santo de Evita, mas, nesse trecho, o tema da santidade de Evita começa a ser questionado. Para Copi e para muitos gays, Evita não é uma santa, mas a Senhora do Peronismo Erótico e isso pode mudar a visão do leitor. Evita passa de santa mãe a deusa mulher e ela exerce tanto poder que o título de santa ficou pequeno para ela. Por isso, o narrador a chama de “Cristo do peronismo”. Ele a coloca ao nível de Deus, um andar acima da santidade.

Da perspectiva desses homossexuais criados por Martínez, o corpo embalsamado de Evita converte-se numa santa relíquia, num objeto de veneração e de culto religioso. Comumente, não se cataloga um objeto religioso como erótico, mas, na Evita de Martínez, ressalta-se o poder assombroso que o erótico exerce ao lado do religioso.

O narrador entrevista também o escritor homossexual Néstor Perlongher acerca da influência de Eva Perón em suas obras. Nelas, ele diz desejar ser Evita, a procurá-la por todos os espaços inesperados, entre o mundo do sexo e da morte:

---

<sup>174</sup> Tradução: Os que melhor entenderam a junta histórica de amor e morte foram os homossexuais. Todos se imaginam fornicando loucamente com Evita. Eles a chupam, a ressuscitam, a enterram, enterram fundo nela, a idolatram. São Ela, Ela até a exaustão. (MARTÍNEZ, 1997, p. 172).

<sup>175</sup> Tradução: Ele a amava, está na cara. A comédia – ou drama? – *Eva Perón* transbordava de compaixão pelos babados de seu vestido; nenhum espectador pode duvidar que para Copi a obra foi um paciente e escancarado trabalho de identificação: Evita c’est moi. (MARTÍNEZ, 1997, p. 173).

<sup>176</sup> Tradução: Na peça ela oferece seu amor como pode ou como sabe. Entrega o corpo para que o devorem. “Sou a Cristo do peronismo erótico”, Copi a fez dizer. “Vocês me comam como quiserem.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 173).

*Perlongher quiere desesperadamente ser Evita, la busca entre los pliegues del sexo y de la muerte y, cuando la encuentra, lo que ve en Ella es el cuerpo de un alma, o lo que llamaría Leibniz “el cuerpo de una mónada... Perlongher la entiende mejor que nadie. Habla el mismo lenguaje de la tolería, de la humillación y del abismo. No se atreve a tocar su vida y, por eso, toca su muerte: manosea el cadáver, lo enjoya, lo maquilla, le depila el bozo, le deshace el rodete. Contemplándola desde abajo, la endiosa. Y como toda Diosa es libre, la desenfrena. En el “El cadáver de la nación, y en los otros dos o tres poemas con que Perlongher la merodea, Ella no habla: las que hablan son las alhajas del cuerpo muerto.”<sup>177</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 200-201).*

Perlongher ama Evita do mesmo jeito que Copi, mas Perlongher tem um respeito maior para com ela, por isso, a sublimação da primeira dama por sua obra alcança outro nível. Agora ela é uma deusa da qual ele fica longe porque sabe que não pode ser ela.

Esse componente sexual do corpo de Evita parece ser compartilhado tanto pelos personagens que tiveram contato com ele, quanto pelos homossexuais e pelos heterossexuais. Porém, para o narrador do romance há diferenças entre o desejo dos heterossexuais, que querem o corpo de Evita até a necrofilia e o dos homossexuais, que desejam projetar-se em sua figura sem, no entanto, resvalarem para a loucura.

A terceira relação que vamos analisar é a que existe entre o corpo e o narrador-personagem e autor do romance. Esse narrador sabe, supostamente, tudo o que aconteceu com esse corpo, devido à pesquisa que fez sobre o seu desaparecimento. Além de relatar, segundo ele textualmente, as entrevistas realizadas com as pessoas que conheceram Evita, o narrador vai explicando ao narratário o que aconteceu em sua busca de informação para construir a história do romance, refletindo e dando seu ponto de vista sobre essa história.

O narrador não quer se distanciar da ação e possui muita informação coletada sobre o caso que diz não saber como usar ou filtrar para o leitor. Finalmente ele decide dar a informação para que o mesmo leitor construa sua história. Essa mesma decisão é a que o amarra a Evita, essa mesma motivação de saber a verdade e de saber mais sobre os fatos acontecidos com o corpo, a procura de informação em diversos lugares é o que faz com que ele também acabe sendo atraído por esse corpo.

---

<sup>177</sup> Tradução: Perlongher quer desesperadamente ser Evita. Ele a procura nas pregas do sexo e da morte e, quando a encontra, o que vê nela é o corpo de uma alma, ou o que Leibniz chamaria de “o corpo de uma nômada” Perlongher a entende melhor do que ninguém. Fala a mesma linguagem dos toldos, da humilhação e do abismo. Ele não se atreve a tocar sua vida e, por isso, toca sua morte: ele apalpa o cadáver, o cobre de jóias, o maquia, depila seu buço, desmancha seu coque. Ao contemplá-lo de abaixo, a endeusa. E como toda Deusa é livre, ele a desenfria. Em “El cadáver de La nación” e nos outros dois ou três poemas com que Perlongher a rodeia, ela não fala: falam as jóias de seu corpo morto. (MARTÍNEZ, 1997, p. 174).

Desde o começo do romance, o narrador questiona-se sobre qual seria a estratégia e forma narrativa mais adequada para realizar seu romance, pois com tanta informação, não sabe como filtrar tantos dados, e não sabe o que é verdade e o que é mentira; desse modo, ele mistura tudo e proporciona seu ponto de vista em alguns momentos do romance.

A Evita viva, e a Evita morta e embalsamada são faces da mesma pessoa, todas elas complicadas na sua forma de atuar, e o narrador percebe isto. A pesar de nunca ter visto os diferentes corpos, Evita parece agarrá-lo: “*Lo que a mí me seducía, en cambio, eran sus márgenes, su oscuridad, lo que había en Evita de indecible.*”<sup>178</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 64).

O narrador apresenta uma Evita que quer ficar longe dele, que não se deixa capturar por ele. Porém, ele diz que já começou a gostar dela. Essa voz usa a metáfora dos pássaros para suspender o tempo e para realizar a análise entre Evita e as aves. Eva, ao contrário, é Ave, e esse pássaro, é o corpo restaurado de Evita, que suspende o tempo cronológico. A motivação para escrever o romance é que: “[...] *el texto es una búsqueda de lo invisible, o la quietud de lo que vuela*”<sup>179</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 65). Nessa procura pela verdade de Evita junto com a suspensão do tempo de seu corpo, o narrador-personagem e autor começa a ser afetado pela sua narrativa, pela história, por Evita.

Quando conta como ele escreve sua história, o narrador-autor acredita que Evita é uma mulher brava que foge dele. A tensão do romance consiste em que Evita tenta se acercar a todos e, aos poucos, ela o consegue. Ela os captura, lhes dá carinho e depois os ataca gravemente quando caem na sua emboscada. Essa seria a mesma estratégia que ela usa com o narrador-personagem e autor do livro.

*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 escritura de mi narración. Pero apenas daba vuelta la página, Evita se me perdía de vista, y yo me quedaba asíendo 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.*<sup>180</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 62-63).

---

<sup>178</sup> Tradução: A mim, ao contrário, o que me seduzia eram suas margens, sua escuridão, o que Evita tinha de indizível. (MARTÍNEZ, 1997, p. 55).

<sup>179</sup> Tradução: [...] O texto é uma busca do invisível, ou a quietude do que voa. (MARTÍNEZ, 1997, p. 56).

<sup>180</sup> Tradução: Quando tentei narrar Evita percebi que, ao me aproximar dela, me afastava de mim. Sabia o que desejava contar e qual seria a estrutura da narração. Mas nem bem virava a página, perdia Evita de vista e ficava Tateando o ar. Ou então, quando a tinha comigo, em mim, meus pensamentos se retiravam e me deixavam vazio. Às vezes não sabia se Ela estava viva ou morta, se sua beleza navegava para a frente ou para trás. (MARTÍNEZ, 1997, p. 54).

Evita engana mesmo o narrador do romance. Pode não ser verdade que seja tão difícil contar a história de Eva Perón, ou que contar a história de Evita seja um grande desafio, mas o narrador não se apresenta como um narrador onisciente porque, como o leitor, ele também está aprendendo e descobrindo Evita enquanto está narrando, mesmo quando se mostra perdido na complexidade de aspectos da personalidade de sua protagonista. Usando a metáfora das borboletas com asas que não batem na mesma direção, o narrador afirma que ele também está capturado nessa história que vai se construindo na medida em que ele a escreve: “*No había que preguntarse cómo uno vuela o para qué vuela, sino ponerse simplemente a volar.*”<sup>181</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 78). Assim, o romance se apresenta como uma viagem emocionante tanto para o leitor quanto para o narrador.

O narrador vai se aprofundando nas peripécias da história e Evita ele vai se sentindo atraído por ela e fica confuso: quem procura quem? “*¿Yo busco a Evita o Evita me busca a mí?*”<sup>182</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 203). O fato de quem é o focalizador deste romance é essencial, mas como o autor-narrador não acha uma resposta, ele continua na sua pesquisa, que é o seu romance.

*Así voy avanzando, día tras día, por el frágil filo entre lo mítico y lo verdadero, deslizándome entre las luces de lo que no fue y las oscuridades de lo que pudo haber sido. Me pierdo en esos pliegues, y Ella siempre me encuentra. Ella no cesa de existir, de existirme: hace de su existencia una exageración.*<sup>183</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 204).

De fato, o narrador se sente atraído pela Evita que vai descobrindo dentro de seu romance, assim como o doutor Ara se sentiu atraído por sua obra. Portanto, Evita, morta ou viva, parece seguir manipulando o narrador e o mantém preso a ela. A estratégia de empurrar de maneira constante o narrador para que saiba mais sobre ela está funcionando.

Ao final do romance, o narrador está completamente atraído por Evita e, como todos os homens enganados pelo corpo, cai em sua armadilha. Confuso, acaba por negar o que tinha escrito. Afirma que nunca houve cópias do cadáver; que o coronel Moori ficou louco por causa do álcool e não por causa de seu feitiço. Ele está completamente perdido, é mais uma vítima da

---

<sup>181</sup> Tradução: Não devia me perguntar como se voa ou para quê, mas simplesmente começar a voar. (MARTÍNEZ, 1997, p. 67).

<sup>182</sup> Tradução: Eu estou atrás de Evita ou é Evita quem está atrás de mim? (MARTÍNEZ, 1997, p. 176).

<sup>183</sup> Tradução: E assim vou avançando, dia após dia, pelo frágil fio entre o mítico e o verdadeiro, deslizando entre as luzes do que não foi e as sombras do que poderia ter sido. Vou perdendo-me nesses meandros e Ela sempre me encontra. Ela não cessa de existir; de existir-me: faz de sua existência um exagero. (MARTÍNEZ, 1997, p. 177).

maldição e sabe que dali em diante, terá que reescrever o romance, várias vezes: *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 qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez.*<sup>184</sup> (Martínez, 1995, p. 391).

#### 5.4 O corpo de Evita, uma relíquia santa e erótica

O ritual construído no romance após a morte de Evita tem a ver com a posição dos seus seguidores. Eles submetem com humildade o corpo dela ao ritual: em caso de cura ou uma vez feito o milagre, eles cumprirão as promessas feitas. *“Las Iglesias rebosaban de promesantes que ofrendaban canjear sus vidas por la de Evita o bien suplicaban a las cortes celestiales que La recibieran con honores de reina.”*<sup>185</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 71).

Assim, o milagre aparece como a sucessão de três estados do corpo: o primeiro é a fase preliminar, caracterizada por um tempo de desespero e de sofrimento, sem nenhuma possibilidade de solução neste mundo; o segundo, um estado de crise cujos sintomas variam segundo o lugar, o intercessor, o carisma e a psicologia dos mais necessitados para com sua salvadora e, finalmente, depois da prova, suportada com a ajuda de sua salvadora Evita, o milagre que anuncia seu renascimento, o corpo santo que continua ajudando seus seguidores: *“Era frecuente que las personas simples trataran de llamar la atención de Evita para alcanzar así alguna forma de eternidad. “Estar en el pensamiento de la Señora”, dijo una enferma de polio, “es como tocar a Dios con las manos” ¿Qué más necesita una?”*<sup>186</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 67).

No romance, as esperanças dos milagres feitos por Santa Evita aparecem como um recurso dos mais necessitados, dos fracos de corpo e de espírito, numa sociedade governada por oligarcas. É graças à crença nos milagres que os operários, os trabalhadores e os sindicalistas têm a possibilidade de se salvarem. Um milagre é a esperança do além quando tudo parece perdido, e os milagres de Evita são apresentados no romance como uma manifestação de uma

---

<sup>184</sup> Tradução: Desde então, tenho remado com as palavras, levando Santa Evita em meu barco, de uma praia a outra do cego mundo. Não sei em que ponto do relato estou. Acho que no meio. Continuo, há muito tempo, no meio. Agora tenho que escrever outra vez. (MARTÍNEZ, 1997, p. 335).

<sup>185</sup> Tradução: “As igrejas transbordavam de promesantes que ofereciam suas vidas pela de Evita, ou então suplicavam as cortes celestiais que a recebessem com honras de rainha”. (MARTÍNEZ, 1997, p. 62).

<sup>186</sup> Tradução: Era comum as pessoas simples tentarem chamar a atenção de Evita, para assim alcançar alguma forma de eternidade. “Estar no pensamento da Senhora”, disse uma doente de pólio, “é como tocar Deus com as mãos. O que mais a gente precisa?” (MARTÍNEZ, 1997, p. 58).

justiça imanente, que coloca um pouco de ordem num mundo desordenado. Evita se converte na heroína que vem ajudar, desde o além, os mais carentes.

Quando morre, o povo passa a acreditar que continua a viver no além. O espírito dela teria sido constringido a abandonar o mundo das realidades materiais para aceder a um plano transcendente. O ritual do povo confirma simplesmente, à sua maneira, que a visão da morte de Evita mudou. Ele espera por sua ressurreição e o primeiro a vaticinar essa ressurreição é o Coronel Moori: “*Quién sabe, reflexionó el Coronel. Vaya a saber qué ocultos poderes tienen esos químicos. Tal vez al contacto con el agua entren en efervescencia, y la mujer aparezca flotando, más vigorosa que nunca.*”<sup>187</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 26).

Segundo Küng (1983, p. 136), a ressurreição é um ato de fé, **que estaria** melhor expressada pelo termo de confiança ou esperança. Isso significa que essa fé não tem necessariamente que ser levantada por pregação bíblica, mas basicamente também está disponível para os não-cristãos. Assim, o povo, como forma de ritualização para com o corpo de Evita, começa a realizar diferentes sacrifícios, entre eles, lotando as igrejas com promesseiros que ofereciam suas vidas pela de Evita; batendo recordes de vôo em planador; caminhando com sacos de milho nas costas; marchando a cavalo; saltando de pára-quedas; correndo sobre brasas e espinhos; fazendo expedições de charrete ou de bicicleta; ou fazendo como o taxista Pedro Caldas, que fez os trezentos quilômetros entre Buenos Aires e Rosário correndo de costas sobre um tambor de óleo: “*La fe en la resurrección funda y promueve el realismo histórico de una esperanza práctica, que se mueve entre los dos mayores escollos que amenazan la verdadera eficacia de todo compromiso contra el mal: la utopía y la desesperación.*”<sup>188</sup> (QUEIRUGA, 2005, p. 128)

Os atos de ritualização presentes no romance são hiperbólicos, pois parece que todo o povo está paralisado pela morte de sua salvadora, obcecado por esse acontecimento, como neste trecho, em que parece que uma voz do além está lembrando a todos a chegada de sua santa ao mundo dos mortos:

*Caminaron por un campo desconocido y fértil, entre sembrados de frutillas, alamedas y acequias. Les sorprendió que, al entrar en la población, nadie saliera a recibirlos. Las campanas de la iglesia tañían a duelo y por los altoparlantes colgados de los postes de luz oyeron una voz sepulcral que*

---

<sup>187</sup> Tradução: Quem sabe, refletiu o Coronel. Sabe-se lá que ocultos poderes têm essas substâncias. Tal vez em contato com a água entrem em efervescência, e a mulher apareça boiando, mais forte de que nunca. (MARTÍNEZ, 1997, p. 24).

<sup>188</sup> Tradução nossa: A fé na ressurreição funda e promove o realismo histórico de uma esperança prática, que se move entre os dois maiores perigos que ameaçam a eficácia real de qualquer compromisso com o mal: utopia e desespero.

*repetía sin apagarse: “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. “Anoche, a las veinte y veinticinco”.*<sup>189</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p.74).

Continuando com fatos extraordinários e hiperbólicos, o romance diz que nos meses que se seguiram à morte de Evita, o prédio onde ela ficou nas suas últimas horas sempre estava cheio de flores; todas as noites às 20h25minh, hora da morte da santa, as luzes das janelas se acendiam e se apagavam intermitentemente e o povo acreditava que alguma coisa negativa ia acontecer, mas ninguém sabia que.

A grandeza do rito parece estar à altura do tamanho dos sacrifícios realizados pelo povo. Para comprovar isto, o romance apresenta casos individuais, como o da costureira Irma Ceballos que bordou um pai-nosso com sedas de oito por oito milímetros, trinta e três cores diferentes e o enviou ao papa Pio XII junto com a ameaça de retirar sua obediência católica, caso o Sagrado Coração de Jesus não devolvesse a saúde de sua amada santa. “O rito é uma organização de símbolos que escondem e mostram o que é misterioso e inexplicável”. (DÉCHAUX, 1998, p. 141)

Segundo Blair (2005, p. 123), nas formas de ritualização a sociedade expressa sua imagem sobre ela mesma e constrói através desses ritos os referentes de sentido e significações com relação à morte, mas também da vida. Os ritos são uma forma privilegiada universalmente entendida.

Outros casos de ritualização vistos no romance são os das primas de Evita que a viram levitando, a um metro ou metro e meio do chão, rodeada por uma aureola:

*Vimos su cutis de porcelana”, me dijo la del bocio; le vimos los dedos largos como de pianista, la aureola luminosa alrededor del pelo”»... La interrumpí: “Evita no tiene ninguna aureola», dije. “A mí no me podés vender ese boleto». “Sí tiene”, porfió la de nariz más grande. “Todos se la vimos. 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.”*<sup>190</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 118).

---

<sup>189</sup> Tradução: Caminharam por um campo desconhecido e fértil, entre hortas de morangos, alamedas e canais. Surpreenderam-se com o fato de que, ao entrar no povoado, ninguém viera recebê-los. Os sinos das igrejas dobravam em funeral e, pelos alto-falantes pregados nos postes de luz, ouviram uma voz sepulcral que repetia sem cessar: “Ontem, às vinte e cinco, a senhora Eva Perón entrou na imortalidade. Que Deus tenha piedade de sua alma e do povo argentino. Ontem, às vinte e cinco”. (MARTÍNEZ, 1997, p. 64).

<sup>190</sup> Tradução: “Vimos sua pele de porcelana”, disse a do bócio; “vimos seus dedos longos de pianista, a auréola luminosa em volta do cabelo”... Eu a interrompi: “evita não tem nenhuma auréola”, disse. “Comigo essa não cola.” “Tem sim”, teimou a nariguda. “Todo mundo viu. No fim, na hora de se despedir, também vimos como ela levitava sobre o palco, um metro, um metro e meio, sei lá quanto, foi subindo no ar e a auréola apareceu direitinho, só sendo cega para não ver.” (MARTÍNEZ, 1997, p. 102-103).

Os fiéis de Evita pretendem estabelecer uma verdadeira comunicação com sua salvadora, um contato autêntico com a esperança de que ela se tornará presente e sempre estará viva. Nesse caso, trata-se de acreditar em forças que dependem do invisível, que não pertencem ao espaço nem ao tempo em que vivemos. Evocar a ausência na presença não só visa evocar o espírito, mas sua força sagrada. Assim, o povo começa uma série de atos para que o nome de Eva Perón seja ouvido na corte celestial.

Nessas circunstâncias que o romance propõe, é natural que, após prender o coronel Moori, o governo tema a reação do povo se esse soubesse das profanações feitas ao corpo de Evita. Ele teme as revoltas e as manifestações sociais. E, novamente, o poder desse corpo não faz senão crescer.

*Después del bochornoso arresto de Moori Koenig, el destino de Evita había tenido al gobierno militar sobre ascuas. Si alguien publicaba el relato de las profanaciones, advertieron los asesores, el país podía arder. Era preciso enterrar cuanto antes ese cuerpo de pólvora.191 (MARTÍNEZ, 1995, p. 325).*

No mesmo processo de mitificação de Evita, e após a queda de Perón, o romance apresenta os seguidores de Evita se encaminhando para o prédio da CGT, lugar onde eles acreditavam que estava a relíquia santa. Eles levam flores e começam a rezar o rosário, em especial aos domingos e, aos poucos, essa tradição vai se fortalecendo.

*El cuerpo muerto lejos de ser una nada, en tanto que objeto socio-cultural, deviene el soporte positivo de un culto que sirve a los vivientes. Por la vía de los ritos y de las creencias, las prácticas funerarias tienden, en efecto, a conjurar y a reparar el desorden que la instrucción de la muerte ha provocado. Ellas constituyen, de alguna manera, una tentativa desesperada de paliar la muerte, de sobrepasarla, en suma, de negarla. 192 (THOMAS, 1985, p. 117).*

Como toda santidade, Evita não aparece só onde seu corpo está. Após a sua morte, seus seguidores começaram a vê-la em diferentes lugares como no céu, nas casas, nos rios ou nas ruas. Assim, a morta que sobe aos céus à luz do dia manifesta sua presença constante aos olhos

---

<sup>191</sup> Tradução: Depois da constrangedora prisão de Moori Koenig, o destino de Evita deixou o governo militar pisando em brasas. Se alguém publicasse o relato das profanações, advertiram os assessores, o país poderia pegar fogo. Era preciso enterrar o quanto antes aquele corpo de pólvora. (MARTÍNEZ, 1997, p. 280).

<sup>192</sup> Tradução nossa: O corpo morto longe de ser um *nada*, enquanto objeto sócio-cultural torna-se um apoio positivo de um culto que serve a os vivos. Pela via dos ritos e das crenças, as práticas funerárias tendem, de fato, a conjurar e para reparar a bagunça que a instrução da morte causou. Elas são, de alguma forma, uma tentativa desesperada de aliviar a morte, além de negá-la. (Thomas, 1985, p. 117).

dos vivos, uma presença que, ao mesmo tempo, é sinal de ausência desse mundo dos vivos, convertendo-se, de alguma maneira, numa heroína e numa santa.

Para o professor Bauzá (2007), não existe uma explicação que nos esclareça a natureza e a origem dos heróis. Somente podemos saber que o herói sempre está num estado de mediação entre o divino e o humano, entre a ordem e a desordem, entre o civilizado e o selvagem, entre o justo e o injusto, entre a equidade e a desigualdade, entre a justiça e a injustiça.

Ver Evita depois de morta pressupõe uma qualidade particular e uma consagração popular. Essa visão representa um rito de iniciação, a contemplação da Salvadora, e se manifesta quando se desvenda uma realidade misteriosa. O visível assume o sentido de uma revelação, preciosa e santificada, de um invisível que constitui na pessoa sua realidade fundamental.

Os rituais perante o corpo morto de Evita incluem a construção de altares e até procissões. A relíquia que Martínez propõe é feita para ser mostrada nas ruas e para ser escondida nos altares das casas de seus crentes: *“Las flores silvestres y las velas encendidas son, para el culto popular, ofrendas inseparables de los retratos de Evita, que se veneran como si fuesen santos o vírgenes milagrosas. Y con la misma unción, ni más ni menos.”*<sup>193</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 194).

A Evita morta, ao aparecer nos diferentes lugares, revela-se como não sendo deste mundo; o duplo de Evita ou a Evita múltipla está associado à psique, é uma forma que vem do além, quando ela se torna visível aos olhos dos vivos em diferentes tempos e lugares: *“En los pueblos perdidos de Tucumán, recuerdo, mucha gente creía que era una emisaria de Dios. 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.”*<sup>194</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 67).

A aparição de Eva, em sua própria aparência, porém, é essa imagem que se opõe, pelo seu caráter insólito, aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. As aparições revelam-se como não pertencentes a este mundo, mas a um mundo inacessível. O fato de esse corpo pertencer ao mundo material e ao mundo do além se torna necessariamente ambíguo: *“Ella*

---

<sup>193</sup> Tradução: As flores silvestres e as velas acesas são, para o culto popular, oferendas inseparáveis dos retratos de Evita, que são venerados como as imagens de santos ou virgens milagrosas. E com a mesma devoção, nem mais nem menos. (MARTÍNEZ, 1997, p. 168).

<sup>194</sup> Tradução: Eu me lembro que nos povoados perdidos de Tucumán muita gente acreditava que era uma emissária de Deus. Também ouvi dizer que na pampa e nos vilarejos do litoral patagônico os camponeses costumavam ver seu rosto desenhado no céu. (MARTÍNEZ, 1997, p. 58).

*volverá y será millones, escribían en los muros de Buenos Aires. Evita resucita. Vendrá la muerte y tendrá sus ojos.*”<sup>195</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 302).

Sem dúvida, a transformação do corpo vivo, leve, animado e quente para um cadáver embalsamado rígido, mudo e gélido permite apreender as relações simbólicas de vida. A morte aparece como petrificação dos vivos e opondo os termos vida e morte, encontra-se uma relação que demarca cada uma em seus domínios.

Evita precisa da ritualização para expressar sua força e ação divina. Na sua posição imóvel e fixa demonstra a ação do Deus animado, “*Temían que muriera, porque com su último suspiro podía acabarse el mundo.*”<sup>196</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 67). A ritualização de Evita, corpo glorioso, visa agrupar os mais necessitados num grupo social que garanta a permanência e conservação da imagem dela, agora como uma Santa, “[...] *Evita merecía más: únicamente la virgen María la superaba en virtudes.*”<sup>197</sup> (MARTÍNEZ, 1995, p. 66.).

Uma dentre tantas maneiras propostas para ritualizar o corpo embalsamado de Evita é, por exemplo, a que lançou o *Jornal Democracia*, de Buenos Aires. Nele apareceu, no dia 14 de fevereiro de 1954, uma paródia da Ave Maria, dedicada a Evita Perón. Alguns pesquisadores afirmam que esta foi uma tentativa de substituir a Igreja Católica por uma igreja Peronista:

*Ave María Eva, llena eres de gracia; toda las personas están contigo. Bendita entre los niños, entre hombres y mujeres, y bendito es el fruto de tu conocimiento, "La razón de mi vida." Santa María Eva, madre del Partido Justicialista, ruega por nosotros los trabajadores ahora, mucho más en el momento de nuestras reclamaciones. Que así sea.*<sup>198</sup> (*Diario Democracia*, febrero 14 de 1954).

Segundo Déchaux (1998, p. 141), os atos rituais têm um efeito catártico por serem expressão libertadora de angústias, além de ser modos de resolução de dramas e conflitos.

O narrador do romance apresenta um culto ritualizado para Evita de diferentes maneiras. Assim, no ano de 1953, parece ter existido um almanaque onde aparecia a imagem de Evita

---

<sup>195</sup> Tradução: “*Ela voltará e será milhões, escreviam nos muros de Buenos Aires. Evita ressuscita. Chegará a morte e terá teus olhos*” (MARTÍNEZ, 1997, p. 260).

<sup>196</sup> Tradução: “*Temiam que morresse, pois com seu último suspiro o mundo poderia acabar*” (MARTÍNEZ, 1997, p. 58).

<sup>197</sup> Tradução: “*Evita merecia mais: unicamente a Virgem Maria a superava em virtudes*” (MARTÍNEZ, 1997, p. 57).

<sup>198</sup> Tradução nossa: *Ave Maria Eva, que estás cheia de graça; todas as pessoas que estão com você. Bendita és tu entre as crianças, entre homens e mulheres, e bendito é o fruto do teu saber, "O motivo da minha vida." Santa Maria Eva, mãe do Partido Justicialista, rogai por nós, trabalhadores agora, muito mais na hora de nossas reivindicações. Que assim seja. (Jornal Democracia, fevereiro 14 de 1954).*

como uma “Santa Eva Mártir”; além disso, o romance diz que há uma fotografia onde Evita aparece com “aureola da Virgem Maria”; afirma também que uma reconhecida atriz rezou pela rádio a nova oração anteriormente citada; que o jornalista Alejandro Magnet falou que a mesma oração foi impressa num selo de Evita e que, em pouco tempo, se comemoraria o culto da Santa Evita como a “Patrona da Santa Igreja Argentina”.

De acordo com esse processo coletivo de mitificação, o romance anuncia que o corpo ritualizado de Eva Perón conferia a quem a possuísse certa exclusividade de poderes, pois se apropriar da imagem ritualizada consagra e simboliza o elo que une a pessoa com a divindade. Segundo Vernant (1988), o símbolo não representa Deus, não procura instruir acerca de sua natureza, ele exprime a força divina enquanto manejado e utilizado por certos indivíduos, como instrumento de prestígio social, de meio de apreensão e de ação sobre outrem. Esse será justamente o papel essencial de esse corpo sagrado de Evita.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta pesquisa e analisando as diferentes construções literárias que o romance *Santa Evita* propõe, esperamos ter avançado em direção ao objetivo planejado. Na parte I, intitulada “O corpo” tentamos introduzir alguns dos conceitos e diferentes formas de conceber o corpo através da História, modos diferentes de representação que apareceram, de um modo ou outro, em diferentes momentos de nosso trabalho.

Já as questões: De que forma ocorre a construção do corpo vivo, visto desde a imagem que ele tinha desde criança até ser a primeira dama da república; a forma como se expressava em público e quais eram as características psicológicas de Evita viva foram analisadas posteriormente. Ao longo dessa pesquisa pudemos constatar, por um lado, que a vida da Evita de Martínez passa por uma grande mudança, graças às suas qualidades inatas.

Segundo Martínez (2010), a ficção e a História escrevem-se para corrigir o porvir. As fronteiras que havia entre elas hoje são translúcidas. O gelo dos dados históricos se derrete com o sol da narração histórico-ficcional. A História, em geral, é um pêndulo fatal, oscilando entre o branco e o preto, que não deixa lugar para os tons cinzas. Mas os cinzas existem, escondidos pelos ciúmes da História. As verdades podem ser outras quando vistas por outros olhos.

Martínez (2010) usa o peronismo como estratégia temática para construir ficção literária. O peronismo tem a ver com a forma como nos contaram a História da Argentina. O passado e o público sempre se entrelaçaram de uma forma difusa e profusa na História. Se os arquivos foram construídos por minorias letradas e os poderes ditatoriais, e se a História é uma série de exemplos que escamoteiam a verdade, como negará o romance histórico na sua versão da História? Nossa realidade por si só é romanesca! Ela precisa ser narrada por elementos mais flexíveis e complexos. Os documentos são percebidos como autênticos ou falsos, dependendo do imaginário do país e do momento histórico em que são examinados. Temos que ver a História como cultura, não só como realidade.

Assim, o romance *Santa Evita* aborda aspectos específicos da História argentina, misturando a realidade e a ficção num só texto, num só gênero. Isso tudo com o intuito de demonstrar como Martínez, constrói não somente uma Evita, mas várias, baseadas nas diferentes testemunhas ouvidas por ele. Assim, cada uma delas possui sua própria versão dos fatos e, dessa maneira, o narrador não se limita a escrever os possíveis fatos verdadeiros, mas, sim, todas as concepções de realidade recolhidas a través de sua pesquisa.

O romance, dentro dessa proposta, percebe-se como o desejo do narrador de tirar o conforto do leitor. Ele defende a estratégia de romper como os modelos pré-existentes, de

recolher uma infinidade de informações coletadas por um narrador-pesquisador que é também personagem e escritor que também é atingido pela maldição própria dos personagens que ficaram perto do corpo da protagonista do romance. Porém a sua maldição é voltar escrever o romance, uma maldição cíclica.

Pesquisamos igualmente o uso de diferentes estratégias literárias para a construção do corpo, tais como a utilização de diferentes tipos de memória, ou de numerosas testemunhas envolvidas nos fatos como forma para reconstruir fatos como o desaparecimento do corpo de Evita. Além disso, analisamos o uso das formas ficcionais e metaficcionais para cumprir certos propósitos.

Fazendo uma breve retrospectiva, vemos que o corpo embalsamado de Evita no romance de Tomás Eloy Martínez, exerce um poder erótico sobre os homens e é um corpo que os domina quando eles o querem dominar. Evita entra na mente desses homens, manipula-os e os faz acreditar que ela está viva. De fato, o estado de Evita, viva ou morta, sempre cria dúvidas na mente dos homens.

Para indagar o poder desse corpo morto, propusemos analisar o significado desse corpo para algumas pessoas do povo e seu importante processo de embalsamento, central para examinar na obra de Martínez o caráter eterno, incorruptível e erótico, mas também sagrado desse corpo.

Um dos poderes desse corpo embalsamado está no fato de que ele é capaz de influenciar e manipular sexualmente os homens. Tudo isto graças ao trabalho de reconstrução que realizou o doutor Pedro Ara. A Evita de Martínez se converte num eterno objeto sexual, ele é estupro e acaba prendendo o próprio doutor Ara, porque ele, ao manter-se em constante contato com o corpo, acaba se apaixonando por ele. A loucura, a morte, o assassinato, a perda de todos os bens e dos entes queridos. Esses são alguns dos perigos que parecem emanar do corpo de Evita.

Esse poder é tão presente no romance que acaba por atingir o narrador-autor e personagem de *Santa Evita*. Para dominar o narrador e a narração, o corpo se apresenta com o mesmo poder com que dominou seus inimigos, aqueles que tentaram exercer poder sobre ele.

Apesar das diferentes óticas e construções do corpo embalsamado, Martínez nos mostra que o corpo de Evita se converte num objeto de desejo sexual para o olhar dos homens, isto é, o corpo de Evita se transforma numa relíquia erótica, num objeto de desejo sexual que manipula alguns homens. Esse corpo não tem consideração pelos homens que manipula assim como esses homens não tem consideração por um corpo morto que utilizam para satisfazer seus desejos, mediante o ato de estupro e necrofilia.

Ato que desde todo ponto de vista não é aceitado e é visto como uma depravação do homem e mais, desde os personagens que são vistos, por um lado, Moori, como representante das oligarquias, não dá um bom exemplo a seguir nas questões morais. O doutor Ara que a fabrica com seu gosto, Evita embalsamada é atrativa sexualmente porque na mente dele, ele a desejava construir assim.

Por outro lado, o fetiche sexual de uns é a relíquia santa e erótica de outros. Para seus inimigos, um corpo de desejo sexual; para alguns militares, um corpo diabólico que os leva a um alto nível de loucura.

Deste modo, a função de Evita é atrair homens, ela está fisicamente morta e não pode se mover, mas, assim mesmo, enlouquece os homens. Em seu leito de morte com um corpo bem conservado, Evita continua vivendo e enganando os homens, ninguém pode se salvar da sua maldição.

O romance mostra que a mulher pode ter poder e expressar-se neste mundo falocêntrico, porém, na narrativa, é através de seu corpo que isso é possível. O corpo de Evita nunca vai deixar de atrair os homens pelo resto da eternidade, essa é sua natureza, portanto, o romance serve para eternizar e sublimar a vida de Evita. Evita, mesmo morta, continua sendo uma mulher muito poderosa e atraente para os homens. O coronel enlouqueceu por causa do corpo embalsamado de Evita. Ela, estando morta, luta contra os homens vivos que desejam dominá-la, mas, surpreendentemente, Evita ganha o combate. Ela, que para os militares era uma mulher comum, que não deveria estar no campo da política, campo exclusivo dos homens, mostra todo seu poder com o qual controla todas as situações apresentadas.

Os militares temem que ela chegue à presidência, porque acreditam que ela passará a mandar neles. Eles sabem que Evita é uma mulher com um poder ainda maior do que o dos militares e para compreender como Evita controla os homens, partimos da teoria de que na cultura ocidental o corpo feminino é visto como algo para se admirar.

Ao morrer Evita, Perón tem duas opções ou deixar o corpo apodrecer para enterrá-lo três metros abaixo do solo ou deixar que o corpo permaneça como está na memória das pessoas e fique num tempo estático através do tempo. Ao conservar o corpo, o fator tempo fica suspenso, o processo de apodrecimento fica apagado e nasce a imagem eterna no tempo. Os inimigos desejam fazer o objeto desaparecer, mas o corpo os domina. Assim, Evita converte-se em relíquia eterna para o coronel Moori e o major Arancibia.

Evita embalsamada proporciona resultados positivos, embora ela esteja morta, seu aspecto embalsamado nega a verdade, ela parece que está dormindo e aproveita a confusão mental dos observadores para continuar atraindo-os em sua morte. Ela fica viva na mente dos

seus seguidores, Ela está no espaço dos mortos com condições de viva. Assim, permanece eternamente presente.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Tempo e história. In \_\_\_\_\_. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008. p. 109-128.
- AILLON GÓMEZ, Tania. **O lugar da mulher.** Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Nueva Sociedad, 1995.
- ARA, Pedro. **Diario del embalsamador de Eva Perón.** (Novembro, 1974) Disponível em: <<http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/25471/3/THI~N2~P50-65.pdf>> Acesso em: 17 maio 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance.** Tradução do russo: Aurora Fornoni Bernadini, São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** 8ª edição, São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. A Precessão dos Simulacros. In: \_\_\_\_\_. **Simulacros e simulação.** Lisboa: Relógio d'Água, 1981.
- BARNES, John. **La Vida Legendaria de una Mujer; la más Amada, la más Odiada, que todo el Mundo Conoce como Evita.** Madrid: Hechos reales, 1979.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. **El Mito Del héroe. Morfología y Semántica de la Figura Heroica.** Tercera reimpresión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BENNETT, Richard. **Carne e Pedra. O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental.** Tradução de Marcos Aarão Reis. 2da Edição, Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- BEZERRA DE MENESES, Adélia. **Do Poder da Palavra. Ensaio de Literatura e Psicanálise.** São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- BERNARDO, Gustavo. **O Livro da Metaficção.** Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BLAIR, Elsa. **Muertes Violentas. La Teatralización del Exceso.** Instituto de Estudios Regionales INER. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005.
- BOSI, Alfredo. A Escrita do Testemunho em Memórias do Cárcere. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v.9, n.23, p.309 – 322, 1995.
- BRONFEN, Elisabeth. **Consequências Feministas, Teoria para o Novo Século.** Editado por Elisabeth Bronfen e Misha Kavka. New York: Columbia University Press. 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** São Paulo: Bertrand Brasil, 1989.
- CABRAL, Plínio. **A Nova Lei de Direitos Autorais.** Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

CASTORIADIS, C. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Tradução de Guy Reynaud. 5ta Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CORBIN, Alain. Courtine, Jean-Jaques. Vigarello Georges. **História do Corpo**. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Revisão da tradução Ephraim Ferreira Alves. 3ra Edição, Rio de Janeiro: Editora Vozes, , 2009.

CHAVES, Wilson Camilo. **A Determinação Do Sujeito em Lacan: Da Reintrodução A Subversão Do Sujeito**. São Carlos: Edufscar, 2005.

CHNAIDERMAN, Miriam. Esfarelando Tempos não Ensimesmados. **Revista de Estudos em Teoria Psicanalítica**. Rio de Janeiro, v.6, n.2, July/Dec. 2003.

CRESPO, Jorge. **A História do Corpo. Memória e Sociedade**. Lisboa: Difusão Editorial. 1990.

DAMONTE TABORDA, Raúl Natalio “Copi”. **Eva Perón**, 1970.

DÉCHAUX, Jean-Hugues. Michel Hanus e Frédéric Jésus. ¿Comment les familles entourent leurs morts? *Esprit*, No 247, Paris, nov, 1998. In: BLAIR, Elsa. **Muertes Violentas. La Teatralización del Exceso**. Tercera parte. Instituto de Estudios Regionales INER. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005.

DE OLIVEIRA LOPEZ, Fernando. O Dialogismo Bakhtiniano no Romance Santa Evita. **Revista de Estudos Literários Terra Roxa e outras Terras**. V. 5, p. 33-49, 2005.

DOUGLAS, Mary. **Natural Symbols, Explorations in Cosmology**. New York: Pantheon Books, 1973.

DUBY, Georges. **A Emergência do Indivíduo. In a história da Vida Privada**. Vol. II. São Paulo: Companhia Das Letras, 1990.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia. **Eva Perón, La Biografía**. 1ra Edición, Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1995.

FAGUNDES TELLES, Lygia. A Prosa do Imaginário. Em **Revista Brasileira de Literatura Cult**, São Paulo, Ano II No 23, p. 37-42, 2008.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e Mudança Social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FOUCAULT, Michele. **Microfísica do Poder**. Organizado e traduzido por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **El Discurso del Poder**. Presentación y selección Oscar Terán. México: Folios Ediciones, 1983.

FROMM, Erich. **Psicanálise da Sociedade Contemporânea**. Tradução de L. A. Bahia e Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

GALLAGHER, Catherine. Ficção, In: MORETTI, Franco. (org.) **O romance 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GALLIMARD, Jeunesse. **A Imagem**. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

GÉLIS, José. História do corpo. In COURBIN, Alain, Jean-Jaques Courtine, Vigarello Georges. **História do Corpo**. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Revisão da tradução Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 3ra Edição, 2009. p. 234-267.

GILLMAN, John. Restoration of Mummified Tissues. **American Journal of Physical Anthropology. The Official Journal of the American Association of Physical Anthropologist**. United States, V. 18, Issue 3, January-March. p. 363-369, 1934.

GIVONE, Sergio. Dizer as emoções. A Construção de Interioridade no Romance Moderno. In Moretti Franco (Org.) **O romance 1: A cultura do Romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GODIO, Julio. **La Caída de Perón** (de junio a septiembre de 1955), vol. 1. Biblioteca política argentina No. 114, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

GONZÁLEZ URREGO, Alejandro. **En busca de las pistas sicoanalíticas de los sueños de Evita en La novela Santa Evita de Tomás Eloy Martínez**. Publicado na revista Alere. Universidade do Estado de Mato Grosso: Brasil, Volume 6. Página 191- 212. ISSN 2176-1841 versão digital e versão impressa ISBN 1984-0055.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou, São Paulo: Centauro, 2006.

HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna: uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural. Uma Mudança Sobre as Origens da Mudança Cultural**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editores, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-19.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo História, Teoria, Ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. **Passados Presentes. Da Sedução pela Memória à Análise de nós Mesmos**. Tradução de Sergio Alcides. Seleção de Heloisa Buarque de Hollanda. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAGGAR, Alison M e Bordo, Susan R. **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Vol. 1. Editora Rosa dos Tempos, 1988.

JAMES, Henry. **A Arte da Ficção**. Seleção e apresentação Antonio Paulo Graça; Trad. Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.

KÜNG, Hans. **¿Vida Eterna? Respuesta al gran interrogante de la vida humana**. Tradução de J. M. Bravo Naval. Madrid: Editorial Cristiandad, 1983.

LACAN, Jacques. **Outros Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LÄMMERT, E. “História é um Esboço”: a Nova Autenticidade Narrativa na Historiografia e no Romance. Trad. Marcus Vinícius Mazzari. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v.9, n.23, p. 289-308, 1995.

LÉGER, Pierre. **La muerte y el más allá**. Tradução de Alejandro Viñas. Madrid: Editorial CCS, 2009.

LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. 6ª edição, São Paulo: Summus Editorial, 1982.

LE GOFF, James. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: SP Editora da UNICAMP, 1990.

LÉVI, Strauss. **Mito e significado**. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Editorial Eudeba, 2000.

MANDRESSI, Rafael. Dissecções e Anatomia. In CORBIN, Alain. **História do Corpo**. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 3ra Edição, n.6, 2009. p. 411-431.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **Santa Evita**. Buenos Aires: Biblioteca Del Sur - Planeta, 1995.

\_\_\_\_\_. **Santa Evita**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Companhia Das Letras, 2da Edição, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Ficcionalista da História**. (Fev, 2010) Entrevistador: Ariel, Palacios. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/ariel-palacios/tomas-eloy-martinez-o-ficcionalista-da-his/>> Acesso em 20 julho 2014.

MICHELET, Jules. **A Feiticeira**. 2da Edição, Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1992.

MIELIETINSKI, Eleazar. M. **A Poética do Mito**. Tradução de Paulo Bezzerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

NASCIO, Juan David. **Meu Corpo e suas Imagens**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

NEYRET, Juan Pablo. Novela Significa Licencia para Mentir. (2002) **Espéculo. Jornal dos Estudos literários**. 2002. Disponível em: <[https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/t\\_ely.html](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/t_ely.html)> Acesso em: 23 julho 2015.

NOCKE, Franz-Josef. **Escatología. Biblioteca de Teología. Panorama Actual del Pensamiento Cristiano.** Barcelona: Editorial Herder, 1984.

PATLAGEAN, E. A História do Imaginário. In: LE GOFF, James. **A História Nova.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 291 – 318.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão.** México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1950.

PERÓN, Eva. **Discurso de Evita en el Día del Trabajador.** (Maio, 1952) Argentina. Disponível em: <[http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/ascenso\\_y\\_auge\\_del\\_peronismo/discurso\\_1ro\\_de\\_mayo\\_52\\_evita.php/](http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/ascenso_y_auge_del_peronismo/discurso_1ro_de_mayo_52_evita.php/)> Acesso em: 30 mar 2013.

\_\_\_\_\_. **La Razón de mi Vida.** Eva Perón fuente. Septiembre de 1951. E-books por eBooks. Brasil: Ediciones Peuser, 2008.

PERLONGHER, Néstor. **Evita Vive e Outras Prosas.** São Paulo: Editora Iluminaras, 2001.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres.** Tradução de Ângela M. S. Corrêa; São Paulo: Editora Contexto, 2008.

PICAZIO, Claudio. **Sexo Secreto. Temas Polêmicos da Sexualidade.** Com a colaboração de Eduardo Bittencourt, Rogelio Brugnera e Alexandre R. Araujo. São Paulo: Summus, 1998.

PIGNA, Felipe. **Los Mitos de la Historia Argentina.** Buenos Aires: Planeta, 2005.

POSSE, Abel. **La Pasión Según Eva.** Buenos Aires: Editorial Emece, 1994.

QUEIRUGA, Andrés Torres. **Esperanza a pesar del Mal. La Resurrección como Horizonte.** 2da Edição. Santander: Editorial Sal Terrae, 2005.

REVERTE COMA, José M. **Antropología Forense.** Madrid: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado. 1999.

RICOEUR, Paul, **A Memória, a História o Esquecimento.** Campinas: SP, Editora UNICAMP, 1998.

\_\_\_\_\_. **Hacia una Hermenéutica de la Consciencia histórica.** Tradução de Isabel Vericat e Francoise Perus. Vol. 3. Paris: Éditions du Seuil 1985.

SANCHÍS, Norma e BIANCHI, Susana. **Eva Perón. Mujeres Peronistas: Un Análisis de la Propuesta del Peronismo a las Mujeres.** Centro de Estudios de la Población CENEP, Con el apoyo de SAREC-Suecia: 1988.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva.** Tradução de Rosa Freire D'Auiar. São Paulo: Cia. Das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística General.** Tradução de Amado Alonso, Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.

SCOTT, Joan, Wallach. Gênero: Uma categoria útil de Análise Histórica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul/dez. 1990.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O Local da Diferença, Ensaio sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

SHILDRICK, Margrit. **Post humanism and the Monstrous Body, in Body and Society**. Vol. 2, No 1, London: Editorial Sage, 1996.

SILVA, João Maria Da. **Metaficção Historiográfica em Santa Evita**. 81 folhas. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Estudos Literários, da Universidade Federal de Paraná, Curitiba, 2006.

SPIVAK, Gayatri História das mulheres. In JAGGAR, Alison M e Bordo, Susan R. **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1988. p. 129-158.

STIERLE, Karlheinz. **A Ficção. Novos Cadernos do Mestrado**. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

TAYLOR, John H. **Death & the Afterlife in Ancient Egypt**. Londres: The British Museum Press, 2001.

TEIXEIRA, Ivan. Literatura como Imaginário: Introdução ao Conceito de Poética Cultural. **Revista Brasileira**, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro: fase VII, ano X, No 37, p. 43-67, 2003.

THOMAS, Louis-Vincent. Rites de Mort Pour la Paix des Vivants. In: BLAIR, Elsa. **Muertes Violentas. La Teatralización del Exceso**. Tercera parte. Instituto de Estudios Regionales INER. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005. p. 237-252.

\_\_\_\_\_. **.El Cadáver. De la Biología a la Antropología**. Tradução de Juan Damonte. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do Corpo e deus seus Monstros**. 2da Edição, Lisboa: Vega Passagens, 2004.

VAN DIJK, Teun Andrianus. **Cognição Discurso e Interação**. Ingedore Villaça Org. São Paulo: Editora Contexto, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito E Pensamento entre os Gregos**. 2da Edição, São Paulo: Paz e Terra, 1988.

VIGARELLO, Georges. **A História da Beleza: O Corpo e a arte de se Embeleza, do Renascimento aos Nossos Dias de Hoje**. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

WALSH, Rodolfo, **Essa mulher**. Buenos Aires: De La Flor, 1965.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction**. New York: Routledge, 1984.

WEIL, Pierre. **O Corpo Fala. A Linguagem Silenciosa da Comunicação Não Verbal**. 24 Edição, Rio de Janeiro: Petrópolis, 1986.

WOODWORTH, Robert e MARQUIS, Donald G. **Psicologia**. Tradução de Lavínia Costa Raymond. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

YÁNEZ, Adolfo. Santa Evita: Oscilaciones Discursivas entre “Prostitución” y Necrofilia. **Revista Literária Arenas Blancas**. New México, Fall, No 8, p. 9 – 19, 2007.