

SANTA EVITA: O CADÁVER NO CENTRO DA NARRATIVA

Adriana Ortega Clímaco

RESUMO

O tema do presente artigo é a representação de Evita Perón no romance *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez (1934-2010), escritor argentino. Apresenta-se o romance e seu autor, destacando o enredo – a vida de María Eva Duarte de Perón (1919-1952), sua morte, o sequestro e desaparecimento de seu cadáver embalsamado – e sua composição genericamente híbrida. A partir da reflexão de Gajano (2006), Silva (2008), Certeau (2008) e Jolles (1976) sobre o gênero hagiografia, discute-se a representação de Eva Perón realizada no romance. Conclui-se que tal representação é feita de modo hagiográfico, centralizando na narrativa o cadáver embalsamado de Evita.

1. O ROMANCE E SEU AUTOR

Santa Evita, romance publicado em Buenos Aires, em 1995, converteu seu autor em um dos escritores argentinos de grande projeção internacional. Tal obra foi traduzida para vinte e cinco idiomas e publicada em mais de trinta países.

José Miguel Oviedo afirma que *Santa Evita* é o romance mais notável do período dos anos 90, na literatura argentina (2001, p. 407). Oviedo esclarece que Martínez já possuía vasta experiência no campo do romance e do jornalismo. Sua produção jornalística foi reconhecida com o Prêmio Ortega y Gasset (2009), na categoria Trajetória. Martínez foi classificado como autor de visão política afiada e infatigável espírito paródico por Jorge Ruffinelli (1995, p. 387), que o compara a outros grandes escritores da literatura hispano-americana, como Gabriel García Márquez e Jorge Luis Borges.

Após escrever *La novela de Perón* (1985), o autor apresenta ao público, dez anos depois, *Santa Evita*, que desperta interesse por mesclar, uma vez mais, história e ficção, além de vários outros gêneros, desafiando o leitor. Tomando como tema uma das figuras mais emblemáticas da história da Argentina do século XX, Eva Perón, símbolo do Peronismo,

movimento político desenvolvido a partir de Juan Domingo Perón, o romance apresenta questionamentos acerca da história e dos atributos da ficção.

Os eventos históricos ficcionalizados no romance referem-se à personagem histórica María Eva Duarte de Perón. No entanto, *Santa Evita* não trata exatamente da vida de Eva Perón, e sim de seu processo de mitificação, sua morte e o sequestro e desaparecimento de seu cadáver embalsamado.¹ No romance, narra-se a construção do mito de Evita, destacando-se como o desaparecimento de seu cadáver eletrizou a imaginação do povo argentino. O narrador recolhe vários relatos acerca de Eva Perón para estruturar sua visão mítica. Apresenta várias fontes históricas ficcionalizadas, documentos oficiais ou não, construindo-se como personagem de sua própria ficção, um narrador que combina os papéis de historiador, jornalista e romancista. Desta forma, o romance põe em discussão o que teria acontecido com o cadáver de Evita, de que forma se deu sua peregrinação, quem o sequestrou e onde permaneceu durante os vários anos em que esteve oculto.

Santa Evita apresenta mescla de vários gêneros: biografia, cartas, jornalismo, testemunho, drama, roteiro de cinema, historiografia, ensaio. Tal hibridismo genérico revela como as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas, permeáveis e aponta para a dificuldade de se estabelecer um único gênero para este romance. Neste trabalho, opta-se por considera-lo como narrativa de extração histórica (TROUCHE, 2006, p. 44), ou seja, a narrativa que dialoga com a história, produzindo um saber, um conhecimento sobre a história e, ao mesmo tempo, nela intervindo transgressivamente. Nestas narrativas – que não caracterizam apenas romances – o que se destaca é a transferência para a ficção do resgate e questionamento da experiência histórica, procedimento comum ao processo literário hispano-americano.

Toda esta elaboração estética põe em cena o inegável: o destino de Eva Perón intimamente relacionado ao de seu país, Argentina. Narra-se, ou tenta-se narrar, o modo como esta relação criou-se, ou seja, a construção do mito de Evita, tendo seu cadáver como símbolo.

¹ Após a morte de Eva Perón, em 26 de julho de 1952, seu corpo foi embalsamado a pedido de Perón, seu marido e presidente da Argentina, que queria imortalizá-la. Com o golpe militar que leva Perón ao exílio em 1955, o cadáver foi sequestrado pelos militares que temiam seu poder simbólico de aglutinar as massas. Diversos locais foram procurados para esconder o corpo que foi sepultado secretamente na Itália. O corpo foi devolvido a Perón no exílio em Madrid, no ano de 1971, mas voltou para a Argentina apenas em 1974, meses após o falecimento de Perón, e foi sepultado no cemitério La Recoleta, em Buenos Aires, dois anos depois.

2. REPRESENTAÇÃO HAGIOGRÁFICA DE EVITA PERÓN

Evita é representada no romance de forma hagiográfica, ou seja, a narração de *Santa Evita* segue o modelo da hagiografia, gênero literário que designa o relato escrito da vida dos santos. O termo é utilizado, desde o século XVII, para designar tanto o estudo crítico dos diferentes aspectos relacionados ao culto aos santos quanto os textos cujas temáticas centrais são os santos e seu culto, como vidas, tratados de milagres, relatos de trasladações, viagens espirituais, martirologios, etc. (SILVA, 2008, p. 7).

A produção hagiográfica destinava-se a fixar a memória histórica dos heróis da nova fé. Tratava-se, em alguns casos, de testemunhos diretos, às vezes autobiográficos, sobre o martírio do santo e sobre a veneração que suscitou em determinada comunidade. A hagiografia é, portanto, um texto literário construído de acordo com estereótipos narrativos para tornar conhecido um personagem e difundir seu culto (GAJANO, 2006, p. 455). Seu caráter é didático e propagandista de um modelo de santidade a seguir, que valorizava “a piedade leiga, a penitência, a vida comunitária, a pobreza voluntária, a pregação pública, o trabalho assistencial” (SILVA, 2008, p. 8). Como gênero literário, a hagiografia “privilegia os atores do sagrado (os santos) e visa à edificação (uma “exemplaridade”)” (CERTEAU, 2000, p. 266), diferindo da história, ao narrar não o que se passou, mas o que é exemplar.

Compostas segundo os modelos retóricos de biografia do mundo antigo, as vidas de santos apresentam um sentido de biografia que diverge do sentido contemporâneo. Na biografia antiga, narravam-se os feitos cotidianos dos personagens em forma de exaltação fantasiosa. O homem antigo esperava encontrar nessas biografias edificação e um repositório de modelos de condutas. No mundo contemporâneo, rejeitam-se as biografias fantasiosas. Uma biografia contemporânea forja-se na possibilidade de apresentar dados verdadeiros, verificáveis da vida de alguém, algo que possa ter tomado como exemplo, mas que seja uma situação real. Esta biografia é encerrada pela morte do biografado.

A hagiografia não se encerra com a morte, pois esta não significa o fim da carreira do santo. Os milagres narrados começam após a morte. Desta forma, a hagiografia é um relato da sobrevivência após a morte (JOLLES, 1976, p. 42).

Segundo Certeau (2000, p. 273), a hagiografia oscila entre o crível e o incrível, apresentando novas possibilidades, e em sua estrutura discursiva, há construção da imagem a partir de elementos semânticos; genealogias (para estabelecer a origem nobre do santo); esquemas escatológicos (que invertem a ordem política para substituí-la pela celeste e transformam pobres em reis); circularidade (uma ordem reconduz à outra); ambiguidade; história como epifania (o relato de como uma vocação se manifestou); relato dramático; alternância entre um tempo de provações (combates solitários) e um tempo de glorificações (milagres públicos).

Na narrativa de extração histórica Santa Evita, os elementos da hagiografia encontram-se presentes, mesmo que, em alguns momentos, a hagiografia ali construída os apresente de forma subvertida. Um exemplo desta subversão é a origem de Eva Perón, que após chegar ao poder, manipula dados de seu próprio nascimento, forjando para si outra certidão contendo alteração de local e data de nascimento. O narrador de Santa Evita não cria uma origem nobre para Evita, mas apresenta a dúvida que se estabelece sobre esta origem.

Dentre os vários temas evocados no repertório da hagiografia, Certeau (2000, p. 275) destaca o corpo e o bestiário, ambos conectados ao poder divino e ao santo, além do relato da metamorfose operada no santo a partir de uma viagem.

Tais temas são verificados em Santa Evita. O corpo embalsamado, insepulto, sequestrado, ocultado, incorruptível, que retorna à Argentina dezesseis anos após seu sequestro, é símbolo do mito de Evita no romance. O bestiário também se faz presente. Há um constante zumbido de abelhas que atormenta o Coronel Moori Koenig, um dos personagens históricos ficcionalizados, responsável pela operação de sequestro e ocultação do cadáver de Evita, que enlouquece ao longo deste processo. O tema da viagem transformadora também é explorado: a viagem que Evita faz à Europa, representando Perón, e de lá retorna, segundo a narrativa de extração histórica, mais convicta de seu papel no peronismo.

2.1 Nomes de Eva Perón

Amada pelos *descamisados*² e pelos *grasitas*,³ Eva Perón, é por eles carinhosamente chamada Evita, que também a chamam *Mãe – La madre de los descamisados*. Isto imediatamente permite remeter à figura da mãe no Cristianismo, a Mãe de Cristo, Maria, Nossa Senhora, como chamada pelos devotos. A Mãe Evita também é Santa Evita, no entanto é santa no culto popular, não reconhecida muito menos oficializada pela Igreja Católica. Evita é reverenciada pelo povo e canonizada pela cultura *pop*.

A expressão *Santa Evita* utilizada por Tomás Eloy Martínez para nomear seu romance é difundida a partir da canção homônima de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice (música e letra, respectivamente) integrante do musical *Evita* (1976). Nesta canção, crianças fazem uma prece a Evita, unindo suas vozes às de trabalhadores em louvor à Mãe Evita, Santa Evita. Alvo das atenções peronistas através da Fundação de Ajuda Social María Eva de Perón, na canção as crianças expressam sentimento semelhante à devoção religiosa:

SANTA EVITA

[Children:]

Please, gentle Eva, will you bless a little child?
For I love you, tell Heaven I'm doing my best
I'm praying for you, even though you're already blessed

Please, mother Eva, will you look upon me as your own?
Make me special, be my angel
Be my everything wonderful perfect and true
And I'll try to be exactly like you

Please, holy Eva, will you feed a hungry child?
For I love you, tell Heaven I'm doing my best
I'm praying for you, even though you're already blessed

Please, mother Eva, will you feed a hungry child?

² Pessoa comum, pertencente à classe trabalhadora, que aderira ao partido peronista (ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS, 2008, p. 302).

³ Segundo o *Diccionario del habla de los argentinos* (ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS, 2008), o adjetivo coloquial depreciativo *grasa* refere-se ao que expressa ou manifesta vulgaridade. O que se conclui, portanto, é que ao empregá-lo no diminutivo, Evita estabelecia uma relação de carinho com os trabalhadores pobres, considerados vulgares pelas classes alta e média.

For I love you ([Che:] Turn a blind eye, Evita)
Tell Heaven I'm doing my best ([Che:] Turn a blind eye)
I'm praying for you, even though you're already blessed

[Workers:]
Santa Santa Evita
Madre de todos los niños
De los tiranizados, de los descamisados
De los trabajadores, del Argentina.⁴ (WEBBER; RICE, 1976)

O reconhecimento público de Evita mostra-se através do modo como é chamada. Gerou amor ou aversão. Evita despertava sentimentos apaixonados, enquanto os humildes amavam-na, a elite a odiava: “Los argentinos que se consideraban depositarios de la civilización veían en Evita una resurrección obscena de la barbarie. (...) La súbita entrada en escena de Eva Duarte arruinaba el pastel de la Argentina culta” (MARTÍNEZ, 1995, p. 70). No romance, o narrador aponta os apelativos com os quais os militares mencionavam-na: “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” (MARTÍNEZ, 1995, p. 22). Menciona outros, além destes: “Bicha, Cucaraha, Friné, Estercita, Milonguita, Butterfly” (MARTÍNEZ, 1995, p. 131). O narrador esclarece em nota de pé de página:

Yegua y Potranca eran formas corrientes de aludir a Evita entre los oficiales opositores a Perón desde, por lo menos, comienzos de 1951. Friné y Butterfly fueron apodos puestos de moda por las columnas de Ezequiel Martínez Estrada en el semanario Propósitos. Bicha y Cucaracha eran, según Botana [Helvio Botana], nombre de la vagina en el lunfardo carcelario. Estercita y Milonguita derivan del tango “Milonguita”, compuesto en 1919 – año del nacimiento de Evita – por Samuel Linning y Enrique Delfino. Su estrofa más celebrada es ésta: ¡Estercita! / Hoy te llaman Milonguita, / flor de lujo y de placer, / flor de noche y cabaret. / ¡Milonguita! / Los hombres te han hecho mal, y

⁴ Versão brasileira por Claudio Botelho (2013):

CRIANÇAS: Oh, doce Eva / Abençoai, olhai por nós / As crianças / E nós pedimos louvor / Rezamos que Deus / Vos proteja de toda dor

Oh, mãe Evita / Vosso olhar sobre nós derramai / Com bondade / Como um anjo / Sede o véu que nos cobre de toda aflição / E seremos nós / A vossa oração!

Oh, santa Eva / Vinde a nós, alimentai / As crianças / E nós pedimos louvor / Rezamos que Deus / Vos proteja de toda dor

CHE: Evita, eles são crianças / É fácil laçar

CRIANÇAS & TRABALHADORES: Santa, santa Evita / Madre de todos los niños / De los tiranizados / De los descamisados / De los trabajadores / Del'Argentina

TRABALHADORES: Santa, santa Evita / Madre de todos los niños / De los tiranizados / De los descamisados / De los trabajadores / Del'Argentina

CHE: Para quê ser chefe de estado / Se podes virar santa?!

hoy darías toda tu alma / por vestirse de percal (MARTÍNEZ, 1995, p. 131).

Apesar dos apelidos depreciativos, o modo carinhoso e familiar com o qual é chamada, *Evita*, revela o sentimento daqueles que lhe outorgaram variados títulos honoríficos:

Abanderada de los Humildes, Dama de la Esperanza, Collar de la Orden del Libertador General San Martín, Jefa Espiritual y Vicepresidente Honorario de la Nación, Mártir del Trabajo, Patrona de la provincia de La Pampa, de la ciudad de La Plata y de los pueblos de Quilmes, San Rafael y Madre de Dios (MARTÍNEZ, 1995, p. 20).

No romance, o tratamento do cadáver perpetua a dicotomia dos modos de nomear Evita. O embalsamador, doutor Pedro Ara, queria proteger e preservar o cadáver, e a ele se referia de modo respeitoso, chamando-o *Senhora* (MARTÍNEZ, 1995, p. 132). Em oposição, o coronel Moori Koenig nutria ódio pelo cadáver e queria destruí-lo, ainda que não o pudesse fazer. Para referir-se a ele, Koenig alterna nomes depreciativos e outros cheio de respeito, como um resultado da transformação que nele se opera a partir do contato com o cadáver, pelo qual desenvolve ideia fixa: *Esa mujer, Persona, Madre*.

Chamá-la *Senhora*, substantivo similar ao da Virgem Maria – Nossa Senhora – indica passagem ao âmbito do sagrado. De Senhora, Evita passa a Santa, Santa Evita, Nossa Mãe (MARTÍNEZ, 1995, p. 262, 390). Seu nome original, María Eva, poderia ser tomado como um vaticínio de seu destino mítico. De acordo com a tradição judaico-cristã, Eva foi a primeira mulher, a mãe da humanidade e também a primeira pecadora. Seu primeiro nome, María, por sua vez, é o da mãe, da protetora de todos, da que bondosa consoladora que intercede diante de Deus por seus filhos, a compadecida. Há controvérsias sobre a ordem de seus nomes. Alguns afirmam que seu nome seria Eva María e que, para o casamento com Perón, foi alterado, colocando-se o nome da santa antes do nome da pecadora, da mesma forma como foi alterada a data de seu nascimento. Não há como precisar tal informação, apenas se chama a atenção para o fato objetivo de que em seu nome estava o que Evita representava: a santa e a pecadora.

2.2 O cadáver: símbolo do mito de Evita

A hagiografia relaciona-se ao imaginário do sagrado, ao qual também aflui o mito. Segundo Mircea Eliade (2004, p. 11), o mito narra uma história sagrada; para os antigos, os mitos relatavam uma gênese divina, ou seja, de que modo algo foi produzido e começou a ser, a partir dos feitos dos deuses. Frente à manifestação do sagrado, entendido como algo distinto do profano, o homem vê-se diante de realidade outra, sobrenatural. Ao manifestar o sagrado, um objeto qualquer pode tornar-se outra coisa, simbolizar novos sentidos. É possível dizer que isto ocorre com Evita e seu corpo. Eva Perón, a partir de sua participação na vida política da Argentina, torna-se, depois de sua morte, um mito. E seu corpo simboliza este mito.

O cadáver embalsamando antecipa a promessa presente no imaginário cristão da incorruptibilidade alcançável no porvir, quando todos comparecerão diante de Deus para julgamento de suas obras recebendo prêmio ou castigo, gozo ou sofrimento eterno. No imaginário cristão, a imagem do corpo possui grande produtividade. A Igreja constitui o corpo místico de Cristo. Observa-se o corpo não como é em sua essência, individual, mas ampliado, como representação do coletivo.

À época de publicação do romance *Santa Evita* (1995) já se haviam passado quarenta e três anos desde a morte de Eva Perón. Entretanto, Evita continuava (e continua ainda hoje) sendo uma referência para os argentinos. É um dos personagens históricos de grande produtividade sobre quem mais se escreveu na Argentina, permitindo a atualização de seu mito sob variadas formas.

Beatriz Sarlo (1999, p. 302) comenta como Evita converteu-se em mito:

Más allá de su historia real y de su personalidad, Evita se convirtió, luego de muerta, en un mito o, mejor dicho, en varios mitos, pues sobre ella se proyectaron distintas imágenes identificadoras del peronismo: la providente, la mediadora entre el líder y su pueblo y la combativa y militante, alejada de las maniobras tácticas de Juan Domingo Perón. En conjunto, simbolizó al peronismo irredento posterior a 1955.

Eva Perón murió en julio de 1952. En vida había sido todo: “abanderada de los humildes” y mujer del látigo. Muerta, se convirtió en un mito: fuerza movilizadora de energías sociales, principio de identificación, promesa y utopía.

De acordo com Felipe Pigna (2007, p. 13), Eva Perón reúne todas as condições para ser um mito: ascensão social; morte ainda jovem e no auge; sentimentos antagônicos que

despertava; o amor dos *descamisados* sobreviveu a sua morte; simbolizava o movimento peronista.

Esta enumeração coincide com a realizada no romance *Santa Evita* (MARTÍNEZ, 1995, p. 183-197): ascensão meteórica; morte precoce; atuação política; amor de conto de fadas; fetichismo popular; relato das doações; monumento inconcluso.

Em apenas quatro anos, Eva Perón saiu do anonimato de pequenos papeis na rádio para chegar ao posto de Primeira Dama e a “un trono en el que ninguna mujer se había sentado: el de Benefactora de los Humildes y Jefa Espiritual de la Nación” (MARTÍNEZ, 1995, p. 183).

Sua morte precoce permite aproximá-la ao músico e cantor Carlos Gardel e ao líder revolucionário Che Guevara, outros mitos argentinos, que também morreram jovens, em 1935 e em 1967, respectivamente. Evita faleceu aos trinta e três anos, mesma idade com que Cristo faleceu, o que remete ao imaginário de sua sacralização.

Ao lado de Perón, uma história de amor e de atuação política. Após conhecê-lo, ampliou os trabalhos de assistência que já realizava, criando a Fundação de Ajuda Social María Eva Duarte de Perón. Seu objetivo declarado era oferecer vida digna às classes sociais menos favorecidas como forma de justiça social e não como caridade ou beneficência, estas últimas por ela chamadas ostentação da riqueza (PERÓN, 1951, p.182). As longas horas diárias de excessivo trabalho apontam para a onipresenta manifestada por Evita que começou a estar em todos os lugares (MARTÍNEZ, 1995, p. 91).

O fetichismo conferiu grande importância ao mito. Vários objetos tocados por Evita passaram a fazer parte do seu culto. Tais objetos compõem um conjunto de relíquias, das quais o cadáver embalsamado torna-se a principal.

Martínez narrador menciona o relato das doações, as histórias contadas por cada família peronista sobre algo que lhes doou Evita, pelo qual lhes são agradecidas. Isto permite que a tradição peronista se perpetue: “la tradición oral va de mano en mano, el agradecimiento es infinito. Cuando llega el momento de votar, los nietos piensan en Evita” (MARTÍNEZ, 1995, p. 195). Ainda hoje há políticos argentinos que continuam a beber da fonte que é a figura de Evita.

Sobre o monumento inconcluso, esclarece o narrador que a ideia do Monumento ao Descamisado, concebida por Evita em 1951, não se realizou. O projeto original trazia no centro um trabalhador. Depois, foi alterado para a figura da própria Evita, além de um sarcófago. Embora não realizado, o local ficou marcado: “Después de los funerales, la euforia del monumento se fue apagando. (...) Pero la memoria fúnebre de Evita no se ha movido de esse lugar” (MARTÍNEZ, 1995, p. 196).

Estabelecer uma origem para o santo cuja vida se narra é uma preocupação na hagiografia. Destaca-se no romance a origem humilde de Evita, pobre, filha natural, atriz medíocre que, no entanto, se transformou rapidamente após conhecer Perón. A origem de Evita é apresentada como determinante em sua trajetória e atuação. Seu desejo de solucionar os problemas elementares da classe baixa (sobrevivência, trabalho, moradia e saúde) reflete as carências e privações pelas quais passou. Da mesma forma, seu desejo de justiça social está relacionado às humilhações que sofreu na infância, assim como sua ação de presentear brinquedos às crianças se associa à falta deles em sua meninice. A ideia apresentada é que a origem de Evita a define e gera identificação com os pobres, justamente por ter sido pobre e ilegítima conhece tão bem os “grasitas”.

Com o embalsamamento do cadáver, Perón tinha expectativa de eternizar Evita. O corpo está no plano do visível, mostrado. O cadáver, do invisível, oculto, ocultado. Um cadáver que não se corrompe altera, transgride as leis naturais de decomposição e desaparecimento. Um cadáver que não se sepulta, nem se destrói, altera a ordem das coisas. O cadáver de Evita não é ocultado segundo as regras normais de sepultamento (e posterior decomposição). É embalsamado para ser exibido, mostrado. No entanto, é ocultado, pois é sequestrado e ocultado em local não sabido por vários anos. Tudo isto contribui para o crescimento do mito de Evita.

Ao contrário do observado por Eliane Moraes (2010) sobre o corpo como representação da fragmentação humana na modernidade, manifesta nas artes plásticas no final do século XIX e meados do século XX de forma dilacerada, decomposta, sendo a mesa de dissecação fundamental para a dilaceração, o corpo de Evita representaria unidade. A mesa de embalsamamento, as técnicas da taxidermia mantêm a unidade do cadáver, representando, portanto, a permanência, não de Evita, pois é corpo morto, logo sem alma,

mas de um ideal coletivo. O cadáver esvaziado de alma individual atraiu para si e em si aglutinou a alma da nação.

Os militares golpistas, após a queda de Perón, ficam sem saber o que fazer com o cadáver, dada sua alta carga de significação. Embora contrariados, reconheciam que o cadáver de Evita representava a nação:

– Usted sabe muy bien lo que está en juego – dijo el Coronel y se levantó a su vez. – No es 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 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. Quien tenga la mujer, tiene el país en un puño, ¿se da cuenta? El gobierno no puede permitir que un cuerpo así ande a deriva (MARTÍNEZ, 1995, p. 34).

Observa-se, com este diálogo, que o corpo de Evita, símbolo de seu mito, poderia dar significado às pessoas, retirando-as da marginalidade e exclusão, inserindo-as na história. Caso não houvesse sido embalsamado, se decomporia e assim a história seguiria seu curso. No entanto, conservado o cadáver, mantêm-se as esperanças de uma sociedade diferente na qual os *descamisados* teriam vez. Os militares temiam que o povo, apossando-se do cadáver, fizesse a revolução. As esperanças do povo não estavam mais nas ações de Evita, mas num símbolo de fé. Enquanto viva, Evita comunicava esperança. Mesmo morta, ainda exala esperança, catalisa expectativa, por isso o povo aferra-se a seu corpo morto, logo, este corpo é sequestrado e ocultado pelos militares para quem Evita morta é mais perigosa do que viva (MARTÍNEZ, 1995, p. 25).

O romance, misturando história (não ficção) e ficção, apresenta a tese de que o doutor Pedro Ara havia feito duas cópias em cera do cadáver e que isto teria possibilitado aos militares sua ocultação em alto grau de dificuldade, pois teriam enviado o corpo real e as cópias a lugares diferentes e distantes. Observa-se que a existência de cópias do cadáver era uma especulação que circulava nos meios de comunicação durante o período em que esteve desaparecido o copo. Tal especulação, no romance, ganha estatuto de veracidade.

Os militares têm consciência da transformação do cadáver num símbolo, como afirma Arancibia, o Louco:

Si hubiéramos matado al embalsamador, el cuerpo se habría corrompido solo. Ahora es un cuerpo demasiado grande, más 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. Y como dice el Coronel, hay gente que también ha metido su llanto. Ya ese cuerpo es como un dado cargado. El presidente tiene razón. Lo mejor es enterrarlo, creo. Con otro nombre, en otro lugar, hasta que desaparezca (MARTÍNEZ, 1995, p. 154).

Martínez narrador afirma, misticamente, o poder transformador do cadáver de Evita. Diante deste “el sentido común de las personas terminaba por moverse de lugar. Qué sucedía no se sabe. Les cambiaba la forma del mundo” (MARTÍNEZ, 1995, p. 27). Em sua narrativa, o doutor Pedro Ara envolveu-se afetivamente com o cadáver enquanto o manuseava durante o processo de embalsamamento e resistiu a entregá-lo aos militares quando ordenado, embora sem sucesso. Da mesma forma, o Coronel misturava ódio e amor pelo cadáver, golpeando-o, submetendo-o a necrofilia, mutilando-o, chegando a enlouquecer quando se vê afastado por seus superiores das operações de ocultação. Apresenta-se a ideia de que o cadáver traria alguma maldição, como se percebe no diálogo entre o narrador e a viúva do Coronel:

(...) Toda la gente que anduvo con el cadáver acabó mal.
– No creo en esas cosas – me oí decir.
La viuda se puso de pie y yo sentí que era hora de irme.
– ¿No cree? – Su tono había dejado de ser amistoso. – Que Dios lo ampare, entonces. Si va a contar esa historia, debería tener cuidado. Apenas empiece a contarla, usted tampoco tendrá salvación (MARTÍNEZ, 1995, p. 59).

O narrador sente-se preso num malefício, sente-se mal, recebe diagnóstico de hipertensão (MARTÍNEZ, 1995, p. 76). Menciona-se a maldição de Tutankamon através do Coronel Moori Koenig que utilizava o pseudônimo de Lord Carnavon, “arqueólogo inglês que despertou a Tutankamón de su descanso eterno y pago esa osadía con la vida” (MARTÍNEZ, 1995, p. 78).

Além do Coronel, outros sofrem as maldições, como por exemplo o tenente Eduardo Arancibia que esconde o cadáver em sua casa, e entra num processo de loucura, misturando a leitura do *Livro dos mortos* com práticas necrófilas, conduzindo sua família à tragédia: uma noite, Arancibia confunde sua esposa grávida com um ladrão e a mata (MARTÍNEZ, 1995, p. 270).

Segundo Barthes (1978, p. 199), tudo o que é susceptível de ser julgado por um discurso, pode constituir um mito. O cadáver, significante carregado de significado, torna-se símbolo do mito de Evita. Por isso seu papel central na narrativa. O mito de Evita e seu símbolo conferem identidade aos argentinos: “Esse cadáver somos todos nosotros. Es el país” (MARTÍNEZ, 1995, p. 387). Narrá-lo faz parte do processo de autoconhecimento experimentado pelo narrador:

Hubo un momento en que me dije: Si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo. (...) Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Santa Evita en mi barco, de una playa a 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 (MARTÍNEZ, 1995, p. 390).

Distante do cadáver, o Coronel percebia seu próprio vazio: “Soy un argentino, se decía. Soy un espacio sin llenar, un lugar sin tempo que no sabe adónde va” (MARTÍNEZ, 1995, p. 359). Se ser um argentino equivale a ser um espaço vazio, conhecer Evita seria preencher-se, encontrar sua própria história.

Contribui para a mística do cadáver a representação do velório em várias capitais de províncias e cidades distritais, onde a defunta era representada por fotografias (MARTÍNEZ, 1995, p. 20). Em seu serviço fúnebre, em Buenos Aires, recebeu honras de chefe de Estado, tendo seu velório durado doze dias na sede da Secretaria do Trabalho. Mas em locais distantes, a representação do velório permite aos pobres que não puderam peregrinar até a capital do país participar de seu serviço fúnebre. Jorge Luís Borges, antiperonista, relata em seu conto *El simulacro* um destes velórios representados, no qual um homem recebe os pêsames como Perón e uma boneca representa Evita falecida.

Em *Santa Evita*, o cadáver é tomado como boneca. Escondido num cinema desativado, *El Rialto*, em Palermo, atrás da tela (o que remete à saída de cena da atriz Eva Duarte e mesmo da personagem pública Evita após representar seu papel de maior sucesso na política argentina), é encontrado pela menina Yolanda, filha do projetor de filmes José Nemesio que, para manter o segredo, diz-lhe que o cadáver é uma boneca grande. Yolanda chama-o de Pupé (boneca) e com ele passa a brincar em segredo até o momento em que o cadáver é transferido para outro esconderijo (MARTÍNEZ, 1995, p. 235).

Na narrativa, confundem-se política e misticismo. Enquanto o Coronel e seus subordinados cumpriam ordens superiores para desaparecimento do cadáver de Evita, um grupo misterioso, identificado apenas pela alcunha Comando da Vingança (CV), seguia seus passos. Quando o Coronel pensava ter encontrado um esconderijo definitivo para o cadáver nômade, surgiam flores e velas, o Comando da Vingança montava seu altar de devoção à Evita, aterrorizando aqueles que pensavam que ninguém mais sabia de seus planos. Além dos altares nos locais mais inesperados, o Comando da Vingança envia mensagens ao Coronel, perturbando-o. O corpo sempre era encontrado pelo Comando da Vingança onde quer que o escondesse. O inimigo parecia ser movido por uma obsessão mais profunda que a sua (MARTÍNEZ, 1995, p. 256). Isto parece indicar que nem todos os militares eram contrários ao peronismo.

Segundo Beatriz Sarlo (2005, p. 96), o corpo de Evita é duplo – real e político –, portanto fundamental ao regime peronista. Sarlo insiste que a doença que acometeu Evita fez com que a importância de seu corpo crescesse, pois o transformou sem causar dano à sua beleza, dando-lhe, ao contrário, um ar sublime e trágico (2005, p. 102). O caráter sublime completou-se com sua morte: “A infinitude do sublime só se alcança pela via do excesso passional” (2005, p. 108). A beleza de Evita se transformou, ampliando sua possibilidade de investimento imagético.

O culto ao qual pertence a relíquia sagrada que é o cadáver de Evita é político. Destina-se a uma época específica de surgimento e auge de políticas de ascensão da classe trabalhadora no cenário econômico da Argentina. É dirigido não só a Evita, mas a Perón, como culto personalista, que aponta para um retorno místico, apropriado pelos Montoneros na resistência à ditadura militar dos anos 1970. Evita multiplica-se: “Transfigurada em mito, Evita era millones” (MARTÍNEZ, 1995, p. 65).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificou-se em *Santa Evita* o caráter hagiográfico da narração sobre Eva Perón, narração esta que centraliza o cadáver como símbolo do mito de Evita, enfatizando-se os elementos que permitiram sua ascensão no ideário político peronista.

Santa Evita, ao mesclar história e ficção, busca não apenas relativizar os limites entre estes dois campos, mas possibilita intento de compreender o fenômeno político Evita com maior liberdade na elaboração ficcional do que seria possível numa reflexão sociológica ou histórica, campos em que a imaginação criativa está submetida a maior ordenamento e controle.

Artigo submetido para publicação em 10 de março de 2014.

Artigo aceito para publicação em 06 de fevereiro de 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. *Diccionario del habla de los argentinos: segunda edición corregida y aumentada*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.

BOTELHO, Claudio. Santa Evita: versão brasileira. Disponível em <http://claudiobotelholetras.wordpress.com/2013/01/08/santa-evita/> Acesso em julho de 2013.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de L. Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. P. Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAJANO, Sofia B. "Santidade". In: LE GOFF, Jacques.; SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Trad. Hilário F. Júnior. Bauru: EDUSC, 2006.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

MORAES, Eliane R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

OVIEDO, José Miguel. "La narrativa como reflexión o contradicción histórica: Tomás Eloy Martínez, Abel Posse, Sergio Ramírez y otros". In: _____. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. p.406-412.

PERÓN, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951.

PIGNA, Felipe. *Evita*. Buenos Aires: Planeta, 2007.

RUFFINELLI, Jorge. “Después de la ruptura: la ficción”. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. v. 3. Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. p. 367-392.

SARLO, Beatriz. “La muerte de Evita”. In: ROMERO, Luis Alberto. (dir.). *Historia visual de la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Clarín, 1999. p. 302-3.

_____. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. Trad. R. F. D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SILVA, Andréia C. L. F. da. “Introdução”. In: _____. (org.). *Hagiografia & história: reflexões sobre a Igreja e o fenômeno da santidade na Idade Média Central*. Rio de Janeiro: HP Comunicação Editora, 2008.

TROUCHE, André G. *América: história e ficção*. Niterói: EdUFF, 2006.

WEBBER, Andrew L.; RICE, Tim. “Santa Evita”. In: _____. *Evita*. Disponível em: <http://grooveshark.com/#!/album/A+Rock+Opera+Evita+Cd+2+1976+Julie+Covington/5543832> Acesso em julho de 2013.