

O Romance de Eva Perón

André Luis Mitidieri-Pereira
Doutorando/Pontifícia Univ. Católica do Rio Grande do Sul

Resumo

Este artigo tem por fim apresentar os níveis narrativos constantes na obra literária *Santa Evita*, do jornalista argentino Tomás Eloy Martínez. Desse romance, pretendo destacar a biografia aí contida, ressaltando as possíveis relações entre ser histórico, modelo biográfico e protagonista, bem como as posições ocupadas por seu autor e seu principal narrador.

Palavras-chave: biografia; romance latino-americano; *Santa Evita*; Tomás Eloy Martínez.

Abstract

This paper aims at showing the narrative levels of the literary work *Santa Evita*, written by the Argentinean journalist Tomás Eloy Martínez. I intend to put in relief the biography inserted in this novel, analyzing some possible relations among its historical subject, biographical model and protagonist, as well as the positions occupied in it by the author and the main narrator.

Key-words: biography; latin-american novel; *Santa Evita*; Tomás Eloy Martínez.

Résumé

Ce article a la fin exposer les niveaux du récit constantes dans la oeuvre littéraire *Santa Evita*, du journaliste argentin Tomás Eloy Martínez. De ce roman, je pretends détacher la biographie là contenue, ressaltant les possibles rapports entre le sujet historique, la modèle biographique et la protagoniste, aussi comme les positions occupées par son auteur et le narrateur principal.

Mots-clés: biographie; roman latine-américaine; *Santa Evita*; Tomás Eloy Martínez.

1. Outras mesas, outro balcão

O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiográfica porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta.

Ricardo Piglia. *O laboratório do escritor*

1.1 *Tomemos um café*

María Eva Duarte de Perón vem suscitando as mais diversas representações, seja nos domínios históricos, seja nos campos biográficos ou ficcionais. Eva Perón é reconstruída como personagem central em *Santa Evita*,¹ obra de Tomás Eloy Martínez, publicada na Argentina em 1995. As aberrações e lacunas de uma vida impossível de ser narrada com fidelidade poderiam embaralhar o leitor, como confundiram seu autor. O jornalista levantara inúmeros depoimentos e documentos, para decifrar o sumiço do cadáver de Evita. Perscrutou igualmente sua história pessoal, com intenção biográfica determinada, mas acaba por privilegiar a transformação de Eva Perón em *Santa Evita*.

Nesse romance, analiso o entrecruzamento história/literatura, dando ênfase ao tratamento recebido pelo referente histórico, bem como à caracterização da biografia, da “metaficção historiográfica”² e da “metaficção biográfica”³ no interior da obra romanesca. Verificar a

¹ Martínez, Tomás Eloy. 1996a. *Santa Evita*. Tradução por Sergio Molina. São Paulo: Companhia das Letras. Todas as citações serão extraídas dessa edição. Somente quando a tradução não estiver satisfatória, será indicado o original: _____. 1995. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.

² Metaficção historiográfica na acepção de Linda Hutcheon, como equivalente ao romance pós-moderno, caracterizado por “problematizar tanto a natureza do referente como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da auto-reflexividade metaficcional com o tema histórico” (Hutcheon 1991: 38).

³ Mesmo sem estabelecer clara conceituação do que denomina metaficção biográfica, Hutcheon considera *The Biggest Modern Woman of the World* (A Maior Mulher Moderna do Mundo), de Susan Swan, uma metaficção biográfica sobre uma gigante verdadeira” (Hutcheon 1991:35). Utilizo o termo sempre que me referir à metaficção historiográfica cujo foco privilegiado recaia sobre uma única personagem.

utilização dos elementos históricos na composição da órbita ficcional da narrativa em estudo e avaliar a construção de sua personagem central são objetivos que se impõem à decomposição desse objeto de análise.

Revisando pontos de atrito ou concordância com o suporte teórico que define os gêneros biográfico e romanesco, observo como alguns eventos encaixotados pela história e uma personalidade cujo corpo a natureza não decompõe, ao comporem uma realidade de papel, podem negar a natureza da “ciência histórica”. Para dinamização desses propósitos, tenho como apoio fundamental as obras de Alicia Ortiz (1995), Enrique Pereyra (1985) e Marysa Navarro (1994-1997). Esses textos pouparam-me trabalhosas perquirições *in loco*, embora eu também consultasse outras fontes históricas, para confirmar ou elucidar os dados que se tornaram obscuros no decorrer da investigação.

Na criação literária protagonizada por Eva Perón, os eventos reais são chamados à ação romanesca, demonstrando que as inter-relações história/literatura se processam em limites muito transponíveis. Na contemporaneidade, as fronteiras entre teoria e arte são também muito fluidas, de modo que posso evocar minhas antigas recordações quando enfoco, teoricamente, a memória e as literaturas do eu. Os cheiros dos cafés passados serão meus biscoitos *Madeleine*...

Recordo-me dos cafés na casa de um tio-avô meu, onde muito se discutia sobre a época dos governos populistas. Lembro-me de aí escutar, pela primeira vez, o nome de Evita. Eu me lembro das constantes viagens a Paso de Los Libres, e, sobretudo, de uma delas, ocasião em que a Argentina parava para que sua presidenta recebesse o cadáver de uma outra mulher. Sem saber quem era aquela frágil Isabelita e essa múmia diante de cujas fotografias as multidões choravam e oravam, a compreensão de tais fatos aguçara minha curiosidade.

Foi assim que levei anos inquirindo, colecionando artigos, revistas, livros, tudo o que conseguia sobre Evita, mito que exerceu forte magnetismo sobre meu desejo de conhecer a mulher e sua história. Mais tarde, Eva e o peronismo aguçaram minhas vontades de conhecer melhor a Argentina e de me entranhar por esse país, onde quase tudo se resolve nas memoráveis mesas dos seus incontáveis cafés. Por isso, os assuntos que aqui discuto, sem significar que possam recair na banalização, pretendo apresentá-los como quem convida para tomar um café.

1.2 Por quem te tomo, Tomás?

Incluída nas discussões trazidas à baila pela arte e pela teoria contemporâneas, *Santa Evita* situa-se majoritariamente como uma metaficção historiográfica, produção característica do pós-modernismo. Em entrevista a Maria Esther Maciel (1998:3-6), o Dr. Lars Olsen, professor de Estética na Universidade de Copenhague, assim fala: “o que, na falta de outro nome, vem sendo chamado de ‘pós-moderno’, não teria muita consistência sem a literatura borgiana” (Olsen in: Maciel 1998:3). Inferindo que Umberto Eco, Michel Foucault e Jean Baudrillard usaram textos de Jorge Luis Borges ou o próprio Borges como personagem de um romance policial, Olsen postula ser muito difícil, na atualidade, tratar da problemática da sedução sem ao menos tangenciar Borges.

A visão borgiana de literatura está presente nas idéias de Ricardo Piglia (1994), quando estabelece que a “realidade é tecida de ficções. A Argentina atual é um bom lugar para se ver até que ponto o discurso do poder freqüentemente adquire a forma de uma ficção criminal. O discurso militar teve a pretensão de ficcionalizar o real para apagar a opressão” (Piglia 1994:68-69). O escritor, igualmente argentino, diz que romance e Estado, espaço feminino e espaço político, são irreconciliáveis e simétricos, pois num deles é dito o que no outro se cala. A ficção do seu país seria

a voz de Macedonio Fernández, um filete de água na terra seca da história. Essa voz *fin*a diz a antipolítica, a contra-realidade, diz o espaço feminino, os relatos do cacique *ranquel*, diz os *rhönir* de Borges, os filósofos de bairro de Marechal, a rosa de cobre de Roberto Arlt — fala do que está por vir. Além da barbárie e do horror que vivemos, em algumas páginas de nossa literatura persiste uma memória que nos permite, penso eu, não nos envergonharmos de ser argentinos (Piglia 1994:4).

É nesse panorama que desponta Tomás Eloy Martínez, nascido em San Miguel de Tucumán, capital da província de Tucumán, no ano de 1934. Desde cedo, ganhou prêmios com poemas e contos; escreveu vários roteiros de filmes e um ensaio sobre o cinema (*Estructuras del cine*, 1961). Publicou os romances *Sagrado* (1969) e *La mano del amo*

(1991), bem como as crônicas de *Lugar común la muerte* (1979). Também incursionou pelo relato jornalístico, com *La pasión según Trelew* (1974) e *Las memorias del General* (1996), revisto e transformado em *Las vidas del General* (2004).

Nos campos da “ficção histórica”, o romancista produziu *La novela de Perón* (1985), *Santa Evita* (1995), *El vuelo de la reina* (2002) e *El cantor de tango* (2004). Seus ensaios foram reunidos em *El sueño argentino* (1999), *Ficciones verdaderas* (2000) e *Réquiem por un país perdido* (2003). Além disso, o escritor trabalhou para os jornais *La Opinión* e *La Nación*, assim como para a revista *Primera Plana*, de Buenos Aires, e vem sendo chamado a opinar sobre assuntos argentinos e latino-americanos em jornais do mundo todo. Martinez dirige atualmente o Programa de Estudos Latino-Americanos da Rutgers University, em New Jersey, nos Estados Unidos.

La novela de Perón vendeu mais de 150.000 exemplares e foi traduzida a vários idiomas. Mostra como Perón gerou o próprio mito, em narração que se vale de recursos do jornalismo e da pesquisa histórica. Seres históricos e ficcionais operam em conjunto, não se distinguindo uns dos outros, de tão irreais e absurdos que resultam os fatos nesse romance. Em seu prólogo, a personagem principal bem o define: “Os argentinos, como o senhor sabe, caracterizamo-nos por crer que somos os donos da verdade. A esta casa, vêm muitos argentinos, querendo vender-me uma verdade diferente, como se fosse a única. E o que querem que eu faça? Acredito em todos” (Perón in: Martinez 1993:6).

Em *Memorias del General*, o jornalista retoma um artigo que publicara na revista *Panorama*, de 14 de abril de 1970, consistindo em entrevistas com o ex-presidente. Inclui ao texto, 26 anos depois, outros escritos polêmicos: sobre o medo dos argentinos; sobre Perón e o nazismo. O autor avalia igualmente a ascensão e decadência de José López Rega, o “bruxo”. De zelador da residência madrilenha do casal, *El Brujo* passou a exercer enorme influência sobre Isabelita e a controlar seu curto governo, como presidenta da Argentina, após a morte de Perón. O passar dos anos faz com que essas memórias provoquem novos olhares e diferentes leituras sobre o velho líder.

Tendo-se uma idéia da obra de Martínez e conhecendo suas opiniões, pode-se confirmar, extratextualmente, as concepções impressas em seus textos. Para ele, o cânone argentino, por exemplo, seria uma pergunta perpétua, algo que cada leitor faz e refaz, dia após dia, tendo um tronco estável, no qual estão Sarmiento, Hernández, Lugones e Borges, mas cujos ramos “caem e se levantam ao compasso de qualquer vento. Não é preciso lamentar-se por essas incertezas, posto que são um signo de liberdade. Acaso a liberdade, afinal de contas, não foi sempre o outro nome da literatura?” (Martínez 1996b:1).

Claudia Posadas entrevista o escritor para a revista *Cultura* (1997). Pergunta-lhe se o fato de seu narrador constantemente reiterar que a realidade é intransferível à literatura não constituiria um ardil, para chamar a atenção sobre a veracidade dos fatos que ele narra. Martínez, no entanto, diz escrever visando ao entendimento daquilo que não conhece. Diferencia a literatura da realidade, pois aquela tenta reproduzir essa e, às vezes, o real copia o literário. Acredita, porém, “que a Evita Perón, refletida em *Santa Evita*, ainda que se trate de um romance e de fatos romaneados, reflete muito mais a Evita real que a Evita de muitas biografias” (Posadas 1997:2).

O romancista julga que *Lugar común la muerte* transita entre as fronteiras da literatura e do jornalismo. São textos que apareceram em jornais, têm forma de relatos e são narrados como contos: “É um volume que teve curta difusão. Outro livro do qual gosto muito é um romance que publiquei entre *La novela de Perón* e *Santa Evita*, que se chama *La mano del amo*” (Martínez in: Posadas 1997:1). Seria uma meditação, “talvez exageradamente poética, da criação artística, na qual o trabalho da linguagem é muito mais refinado que em outros trabalhos meus. Agora, por essas casualidades desconhecidas, meus livros mais afortunados são *Santa Evita* e *La novela...*” (Martínez in: Posadas 1997:1).

Para o ficcionista argentino, Eva Perón teria se convertido em objeto de uso político, pois quando as coisas não andam bem, desenterram-na, passam-lhe um espanador e fazem tremular as bandeiras da justiça social, levantadas por ela há 50 anos. Eva seria uma

imagem política, figura utópica, representante dos ideais que alguma vez existiram; “está viva na recordação do povo, congelada como o *Che*. Agora, trata-se de revitalizar essa figura. Evita é um emblema de justiça, quase um nome esvaziado de sentido. O que meu romance tentou foi quase devolver-lhe seu sentido original” (Martínez in: Posadas 1997:6).

No jornal *New York Times*, Calvin Sims (1996:) informa sobre a vida de María Eva e o contexto argentino, desde a ascensão de Perón à devolução do cadáver de Evita para a viúva do “general”, e presidenta empossada, María Estela Martínez de Perón, a Isabelita. Sims infere que o romance protagonizado pelos vestígios da histórica Eva Perón mostra a fascinação despertada por essa mulher, num país com longa história de preocupação com a morte. No mesmo artigo, confirma a voz autoral: “É o corpo embalsamado de uma linda mulher, que ainda não foi ressuscitado [...] a Argentina é um país de esperanças e promessas que nunca foram realizadas. Essa é a melancólica natureza da Argentina” (Martínez in: Sims 1996:).

A revista brasileira *Isto É* menciona o grande sucesso de Tomás Eloy Martínez e divulga trechos de uma entrevista feita com o escritor: “Esse cadáver obcecou muita gente na década de 60 [...] Evita era o único símbolo que o peronismo podia sustentar para resistir aos militares. Perón estava muito desgastado e ela, mesmo morta, continuava representando a justiça social” (Martínez in: Kanenguiser 1997:95). Ao escrever sobre *Evita*, filme de Alan Parker, Paulo Moreira Leite (1997:120-123) também reproduz uma idéia contida em *Santa Evita*.

Trata-se de uma parte dessa criação literária na qual o autor-narrador conclui que a primeira-dama se apresentava como versão feminina do papel auto-atribuído por Perón — “um humilde soldado a quem coube a honra de proteger a massa trabalhadora argentina” (Leite 1997:122). Ela, por sua vez, definia-se como “uma humilde mulher do povo que oferece seu amor aos trabalhadores” (Leite 1997:122). Na obra romanesca sob estudo, intercalam-se o feminino, o nacional, o histórico e o ficcional, pois “a Argentina de Perón também tinha um sentido de nação e de soberania. Falava em integrar os humildes, em lhes dar uma dignidade que nunca tiveram. Estrela desse movimento, que é a marcha da História, Evita tornou-se uma lenda difícil de destruir” (Leite 1997:123).

Miguel Wiñazki (1995:3-4) relaciona a Argentina contemporânea com *Santa Evita*, destacando as viagens sem destino do corpo que desata vendavais de maldições, suscita amores negros e seduz o mundo com as lágrimas que brotam da formosa múmia. Intercala fragmentos do final excluído do romance com uma entrevista onde Martínez declara que o cadáver de Eva é o primeiro desaparecido argentino, do qual, por quinze anos, nem a mãe soubera notícias. O intelectual tucumano assinala que a necrofilia estende-se por dois séculos em seu país, desde a repatriação dos restos mortais de Rosas até o cemitério da Recoleta, no qual profanaram a tumba do frei Mamerto Esquiú.

Ainda haveria o roubo do lugar de Evita, em cujo nome inclusive Perón era impedido de tocar, pois quando o fazia, López Rega ia logo mencionando Isabelita. Na única vez em que estiveram a sós, todavia, o general dissera ao escritor que, sem dúvida, se estivesse viva, Eva teria armado os operários, para resistirem contra a intentona sofrida pelo peronismo em 1955: “somos incapazes de construir-nos um futuro, posto que estamos ancorados em um corpo. A memória é leve, não pesa. Mas o corpo, sim. A Argentina é um corpo de mulher que está embalsamado” (Martínez in: Wiñazki 1995:4).

1.4 *Tomadas de Eva Perón: em cena, Santa Evita*

Santa Evita esteve entre os livros mais vendidos durante o mês de outubro de 1996 em São Paulo.⁴ Moacyr Scliar (1996:10) comenta: “um legítimo épico latino-americano, um épico turbulento e confuso, grotesco às vezes, patético quase sempre — uma história absolutamente irresistível”. O escritor sulino postula que a obra em questão é uma necrofilia, culto presente na América Latina desde o tempo dos Maias, e que ajudou a formar uma série de cadáveres ilustres, como os de Getúlio Vargas, Carlos Gardel e Che Guevara: “retoma o filão do realismo mágico, que parecia esgotado depois do *boom* dos anos 60 e dá-lhe uma dimensão totalmente nova (Scliar 1996:10).

⁴ Esse dado foi extraído de: *Santa Evita* é novidade no ranking. 1996. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, p. 12, 27 out.

Mario Vargas Llosa (1996:1), na sua crítica para o diário *La Nación*, aconselha os leitores a se lambuzarem em *Santa Evita* e a descobrirem, como ele, os prazeres literários da necrofilia. O escritor peruano revela que, como tudo hoje parece romance, essa narrativa também seria romanesca. Ao mesmo tempo, é biografia, mural sócio-político, reportagem, documento histórico, fantasia histórica; uma gargalhada surrealista, um radioteatro terno e comovedor, com a ambição deicida que impulsiona os grandes projetos narrativos.

Vargas Llosa diz que Martinez revela um trabalho de formiga, uma pesquisa levada a cabo com tenacidade e destreza, para dispor o riquíssimo material em um livro que resulta diferente do que parece e da proposta inicial do seu autor. Confessa ter sucumbido aos truques ficcionais do romance; foi derrotado por ele desde a primeira página, crendo, emocionando-se, gozando, sofrendo e traindo seus mais caros princípios liberais:

Eu, que detesto com toda a minha alma os caudilhos e os homens fortes e, mais do que eles, os seus séquitos e as bovinas multidões que arrastam, descobri-me, de pronto, na madrugada ardente de meu quarto com colunas dóricas — sim, com colunas dóricas — do Gran Hotel Tucumán, desejando que Evita ressuscitasse e retornasse à Casa Rosada, para fazer a revolução peronista, dando casas, vestidos de noiva e dentaduras postiças desmedidamente, e, em Mendoza, nas trevas deste hotel com semblante de templo maçônico, fantasiando — horror de horrores! — que, depois de tudo, por que um cadáver gostoso — depois de imortalizado —, embelezado e purificado pelas artes deste noivo da morte, o doutor Ara, podia ser desejável? Quando uma ficção é capaz de induzir um mortal de firmes princípios e austeros costumes a esses excessos, não resta a menor dúvida: ela deve ser proibida (como fez a Inquisição com todos os romances nos séculos coloniais, por considerar o gênero de extrema periculosidade pública) ou lida sem perda de tempo (Vargas Llosa 1996:1).

Estribada na imaginação autoral e popular, a metaficção historiográfica protagonizada por Evita se povoa de seres verdadeiros e de alusões a demais tentativas de representação dessa que é uma das mais importantes personalidades históricas latino-americanas. Versa sobre a

vida e a vida *post-mortem* de Eva Perón, estruturando-se em três níveis narrativos. Assim, 1) outra metaficção historiográfica, em torno da história do cadáver dessa mulher, a partir de sua morte, em 26 de julho de 1952, e desde que Perón convoca o embalsamador espanhol Pedro Ara a eternizar a múmia. Prossegue até seu périplo de estranhas aventuras na Argentina e silencioso mistério pela Europa.

O corpo de Eva foi mutilado e reverenciado, copiado em cera e profanado, acariciado como fêmea viva, fetichizado como boneca erótica e escondido em ambulâncias, caminhões, cinemas, barcos e na caixa de um aparelho destinado a uma rádio de Córdoba, assim mantendo-se no Serviço de Inteligência dos governos militares que sucederam a Perón. Na década de setenta, após haver sido enterrado em Milão, sob um nome falso, o corpo retorna à Argentina, para ser sepultado na Recoleta, em Buenos Aires.

Enredada a essa trama, existe 2) uma biografia, a história da Evita viva, contando: seu nascimento em 1919, em Los Toldos, na província de Buenos Aires, proveniente de união ilegítima; sua mudança para Junín; a luta para ser atriz na capital portenha; a guinada que significou seu encontro com Perón; a vida pública, como Eva Perón; a morte precoce, com trinta e três anos, em 1952. A partir desse luto espetacular, chorado por meia Argentina e televisionado para o planeta inteiro, é composta outra trama romanesca: 3) a metaficção biográfica que gira em torno das imagens evocadas pela ausência de Evita, não se confundindo, pois, com o trajeto do corpo embalsamado da primeira dama argentina.

2. Um pacto com a santa ou a autenticações demoníacas?

O narrador mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável.

Walter Benjamin. In: *Magia e técnica, arte e política*

2.1 Criador e criaturas: a identidade autor-narrador

O imbricamento (ou a separação) entre os mundos real e ficcional ocasiona, no reino da teoria da literatura, uma gama de discussões em torno dos conceitos de autor e narrador. O narrador vem sendo aceito como a instância discursiva que cria a imitação, não correspondendo ao papel social da pessoa que enuncia. Seu status ficcional pode ser assinalado pela nomeação, de modo a não restar dúvidas quanto ao seu caráter de personagem.

A noção de autor, contudo, envolve debates bem mais amplos, entre os quais se distinguem as formulações teóricas de Michel Foucault,⁵ Alexander Nehamas,⁶ Wayne Booth⁷ e Seymour Chatman.⁸

⁵ Um nome de autor não seria só um elemento discursivo, exercendo papéis de: reagrupamento, seleção e relação de textos; caracterização de certo modo de ser discursivo; autoridade que confere estatuto ao discurso; instauração dum conjunto de discursos, referindo-se aos seus estatutos no interior de determinadas sociedades e culturas; ruptura que instaura certo feixe de discursos e seu modo de ser singular. A “função-autor” é um objeto de apropriação; confere estatuto, sentido, valor e fiabilidade a determinado trabalho; resulta de uma construção variável, mas que segue certas regras invariáveis (algum nível constante de valor, uma unidade estilística e um campo de coerência conceitual ou teórica); reenvia, através de certo número de signos do texto, a uma pluralidade de eus (Foucault 1969:73-104).

⁶ Nehamas parte de Foucault, dizendo que esse faz a distinção entre escritor (o indivíduo real, causa eficiente de seus textos, sobre os quais não tem autoridade interpretativa, existindo fora deles) e autor (os caracteres manifestos ou exemplificados nos textos, dos quais é causa formal, resultado de uma interação entre crítica e texto. Sua natureza guia a interpretação, e essa determina sua natureza). Tomando o texto como ação, obra, Nehamas o vê como a manifestação parcial de um caráter: o autor. Então, determina a seguinte sequência: escritores produzem textos; alguns textos são interpretados e construídos como obras; as obras geram a figura do autor, que nelas se manifesta. Ademais, o autor seria uma plausível variante histórica do escritor, que o produz, em interconexão com o texto, a obra e a crítica; é tudo o que o texto mostra ser e que, por sua vez, determina o que o texto mostra (Nehamas 1986:685-691).

⁷ Para Booth, o “autor implicado” situa-se fantasmagoricamente entre o autor e o narrador, recebendo, então, as seguintes definições: pessoa neutra (objetiva ou ideal) que o autor real deseja ser, para criar uma explicação objetiva; diferentes aspectos do eu, mostrados pelo autor, em diferentes textos; o criador em oposição às criaturas; a pessoa que escolhe, valora e produz a obra e o núcleo de normas e escolhas que ajudem a decodificar o texto. Booth não deixa de recair em algumas contradições, confundindo, às vezes, o autor implicado com o autor real ou com o narrador. “Autor-carreira” é o termo que usa para nomear “aquelas pessoas”

Sem passar ao largo de tais conceituações, opto aqui pela utilização que faz Philippe Lejeune do termo autor: “não é uma pessoa, é uma pessoa que escreve e publica. A cavalo entre o extratextual e o textual, o autor é a linha de contato entre ambos” (Lejeune 1991:51).

Na biografia, a identidade autor-narrador desvia-se da rigorosa separação das instâncias, cabível, ainda que com ressalvas, aos gêneros essencialmente ficcionais. Dentro do texto em estudo, os elementos que podem caracterizar o gênero biográfico também não se separam pacificamente. Ao contrário, misturam-se a outros níveis narrativos, chegando a se imiscuírem nos fundamentos discursivos da criação literário-ficcional. Sua esparsa localização obrigou-me a desenredar a trama, para reuni-los em conjunto, recompondo, a partir da decomposição do *corpus*, a narrativa biográfica que aí se insere.

Antes de exumar essa provável biografia, convém observar se o paratexto da obra em análise, na qual está entretecida, sugere um contrato biográfico de leitura. Sendo assim, a edição brasileira do livro traz, em sua capa, metade de uma fotografia em branco-e-preto de Eva Perón, lembrando aqueles cartazes com sua estampa, que os opositores

mantidas em várias obras de determinado escritor que, de alguma forma, seriam a soma dos criadores inventados, implícitos em tais trabalhos (Booth 1991).

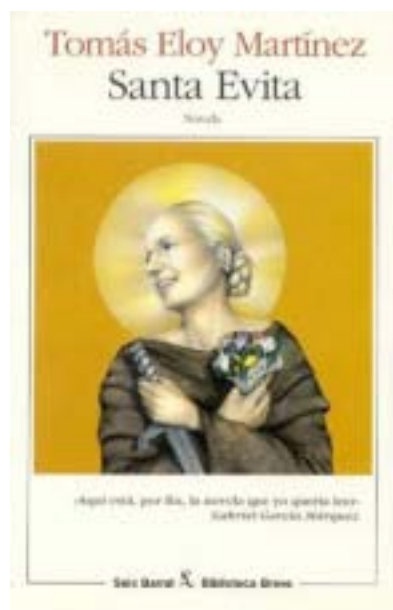
⁸ Chatman reconsidera alguns pontos levantados por Booth. Estabelece que o autor implicado age dentro da narrativa ficcional, guiando a interpretação; é a fonte, em cada leitura, da invenção da obra, e o *locus* de sua intenção. Cada leitura reconstruiria essa intenção e o princípio da invenção. Desse modo, obtém-se um meio de nomear e analisar a intenção textual da narrativa, sem que se recorra ao biografismo. Quando o autor real, após a publicação, retira-se do texto, os princípios de invenção e intenção aí permanecem, informando e controlando a mensagem. Fora do texto, o “leitor implicado” constrói o que o autor implicado inventa. O teórico não acredita que o texto seja um produto de escolhas e juízos de valor de determinada pessoa, mas um repositório de escolhas. Substitui os termos normas e escolhas por códigos e convenções, da literatura e da vida. O autor real deixaria, no texto, as marcas de tais códigos e convenções, como protocolo de uma invenção, somente recuperável por uma “audiência”. O leitor reconstituiria as “chaves de leitura” de um texto e o modo de considerar a relação e a ordenação de seus componentes, e não a atividade original do autor. Resumindo, o autor implicado não seria nada mais que o texto mesmo, em seu aspecto inventivo. Quanto ao conceito de autor-carreira, é tributário de Booth, mas o vincula ao “fato narratológico”, e não meramente ao “fato biográfico”, pois o importante, para a narratologia, é a necessária detenção em possíveis conteúdos e estilos implícitos na assinatura que o autor-carreira imprime ao texto, e não a sua história real (Chatman 1990:74-89).

do peronismo rasgavam, sem conseguir varrer integralmente o rosto de Eva dos muros das ruas argentinas, onde permanecia o seu sorriso perturbador. A mesma fotografia aparece, inteira, em menor tamanho, e circundada pelo colorido desenho de uma coroa de flores, na contracapa da mesma edição.

No aparato que circunda o livro sob análise, e na seção inicial do próprio texto, o autor-narrador compromete-se a escrever sobre um ser que não é empírico, nem totalmente ficcional; no desenrolar do tecido narrativo, o nome dado à personagem principal coincide com os nomes e designativos pelos quais a modelo é conhecida. O subtítulo (romance) responsabiliza-se por incluir a obra em destaque no campo da ficção, da mesma forma que as indicações, contidas no seu paratexto,⁹ ao reconhecerem que somente um trabalho ficcional “poderia fazer jus às aberrações dessa história verdadeira” (Martínez 1996a).



Edição brasileira da Cia. das Letras, 1996
(contracapa)



Edição catalã da Seix Barral, 1995
(capa)

⁹ O paratexto enforma todos os elementos exteriores (e complementares) ao texto em si, tais como: abas, capa, contracapa, posfácio, prefácio, etc.

Esses expedientes autenticam o real, estratégia reforçada, em parte, pelo emprego do título — *Santa Evita* —, uma vez que é prática comum das biografias valerem-se do nome e da reprodução pictórica (não necessariamente fotográfica)¹⁰ da personagem da qual tratam, no intuito de gerar a curiosidade do eventual leitor sobre um texto que, no primeiro contato a ser estabelecido — o visual —, parece indicar fidelidade à vida privada de uma pessoa conhecida publicamente, por outros meios.

A autenticação do real vê-se corroborada por uma das epígrafes da página 7: “Quero olhar o mundo como quem olha uma coleção de cartões-postais”, extraída de uma entrevista da então atriz Eva Duarte à revista *Antena*, de 13 de julho de 1944. Isso é igualmente evidenciado pela titulação dos capítulos da obra, já que, à exceção dos capítulos segundo, terceiro, quinto, oitavo e quatorze, todos os demais valem-se de resíduos do passado de Evita: seus discursos e entrevistas (datados); a introdução do livro *Mi mensaje* (reunião póstuma de seus derradeiros escritos) e o capítulo oitavo, parágrafo 40, de *Clases en la Escuela Superior Peronista*.

Além disso, o nome do autor, que figura na capa da obra em investigação, é o mesmo nome do escritor e jornalista Tomás Eloy Martínez, remetendo aos textos por ele assinados nos jornais argentinos (os quais demandam um certo compromisso com “as coisas como realmente ocorreram”) e a outros trabalhos seus, principalmente, ao romance mais conhecido, antes de *Santa Evita*, ou seja, *La novela de Perón*, que apela aos recursos do jornalismo e da investigação histórica.

Teríamos aí um signo duplo, pois tal obra pertence, em suma, ao gênero romanesco. Verifico essa intencionalidade ambígua no título do capítulo segundo de *Santa Evita* — “Serei milhões” —, o qual se refere à frase “Voltarei e serei milhões”, atribuída a Evita, e impressa na lápide de sua sepultura no cemitério da Recoleta, apesar de nunca haver sido por

¹⁰ A capa da edição argentina de *Santa Evita* exibe ilustração de Marcela Radicci, na qual se observa, atrás da cabeça da Evita desenhada, ou uma auréola de santidade, ou a lua, onde o imaginário popular garantia ver a “santa”, após a sua morte. Isso me leva a pensar que, no outro lado do Rio da Prata, a recepção da obra pudesse haver condicionado o pacto, no sentido de uma leitura que apontasse à Evita ficcionalizada, a qual, de fato, é a que se arraiga em grande parte daquela sociedade. Nessa edição, o subtítulo *novela* (romance) aparece logo abaixo do título, em caixa alta.

ela pronunciada. Do mesmo modo, os capítulos terceiro — “Contar uma história” —, quinto — “Resignei-me a ser vítima” —, oitavo — “Uma mulher alcança sua eternidade” — e quatorze — “A ficção que representava” — têm ligação com *La razón de mi vida*, livro cuja autoria, ou papel de *ghost-writer*, são tributados a Manuel Penella da Silva.

Esse jornalista espanhol vendera a Eva Perón a idéia de um panegírico autobiográfico, de cunho feminista, concretizada em setembro de 1951, quando se publicou a “autobiografia” mais lida, amada e odiada daquela época.¹¹ Por sua vez, a autoria de *La novela de Perón*, obra publicada em 1985; o nascimento em 1934, na cidade de Tucumán; os estudos, a vivência no exílio e as profissões de “jornalista e professor, além de romancista”, oferecem Martínez ao conhecimento do leitor, logo abaixo de uma fotografia desse escritor, em uma das abas de *Santa Evita*.

No primeiro capítulo desse livro, intitulado “Minha vida é de vocês”, o narrador age como se fosse o autor, deixando caracteres manifestos que remetem a um indivíduo capaz de produzir esse discurso e de ser imaginado a partir daquilo que produziu. Assim, dá informações embasadas na autoridade de uma investigação pessoal: “Não parecia a mesma pessoa que havia chegado em Buenos Aires em 1935 com uma mão na frente e outra atrás e que se apresentava em teatros miseráveis em troca de um café com leite” (Martínez 1996a:11).

O narrador também indica, parcialmente, algumas fontes dos dados obtidos pelo autor: “‘Talvez tenha sido efeito da doença’, disse o maquiador de seus dois últimos filmes” (Martínez 1996a:12). Ainda no texto, mas não no interior da trama biográfica, o nome do narrador, coincidindo com o nome do autor, é indicado no capítulo 16, “Tenho que escrever outra vez”. Essa seção narrativa, auto-referencial, remete a uma fase de composição do romance e, da mesma forma, à biografia nele contida. O narrador deixa, no texto, o sinal de uma realidade extratextual indubitável, que envia a uma pessoa real, a quem se atribui a responsabilidade pela enunciação de toda a escritura: “Tomás Eloy?

¹¹ Antes de ser publicado, o texto sofreu várias reformulações, por exigência de Perón, o qual delegou tais correções a Raul Mendé, ministro de “Assuntos Técnicos”, que deixou a obra irreconhecível, eliminando conceitos fundamentais, sobretudo, referentes ao feminismo, e a enfeitou com delirantes elogios a Perón. Cf.: Ortiz (1995:251-252). Esse fato dá origem à metaficção de González (1983).

Poucas pessoas me chamam assim: só amigos chegados, do exílio; às vezes, também meus filhos” (Martínez 1996a:330).

Na seção “Agradecimentos”, constam os nomes de vários seres reais entrevistados pelo romancista ou que lhe abriram arquivos e documentos, atestando que muitos dos eventos relatados pelo narrador resultaram de sérias pesquisas empreendidas pelo escritor, a bem da sua função de autor. Agradecendo a seus filhos, Ezequiel, por haver-lhe ensinado “melhor do que ninguém a pesquisar em arquivos militares e jornalísticos” (Martínez 1996a:337), e Sol Ana, por acompanhar-lhe “montando palcos com bonecas que chamava de Santa Evita e Santa Evitita” (Martínez 1996a:337), o escritor Tomás Eloy Martínez, ser real, vincula-se ao autor Tomás Eloy Martínez, sua variante histórica no texto, e mostra como as pessoas de sua vida familiar participaram do mundo de papel armado por um narrador que igualmente leva seu nome.

Elucidada a inserção da realidade extratextual na realidade textual, tenho mais um apoio para comprovar a confluência entre autor e narrador. Essa dupla identidade pode-se confirmar pela utilização dos mesmos mecanismos destinados a averiguar o pacto autobiográfico (Lejeune 1991), daí retirando-se um dos sujeitos do enunciado — a personagem. Garantida a equivalência entre o autor e o narrador na trama biográfica, resta-me ver se a personagem Evita é tratada de maneira a validar o pacto biográfico que venho propondo, o qual parece estar simulado no aparato que circunda *Santa Evita*.

2.2 *Várias faces de Eva*

Implicitamente, se o título da obra literária em destaque abre dúvidas quanto a seu gênero, pois aí não se faz visível o termo biografia, na seção inicial do texto, coincidente com a seção inicial da trama biográfica, o autor-narrador firma um compromisso de escrever sobre o modelo extratextual. Nesse espaço, a frase: ““O cabelo dela era preto quando a conheci”, disse uma das atrizes que a acolheu” (Martínez 1996a:11) não sinaliza à convenção de ficcionalidade, pois demonstra que tal informação, cujo caráter de discurso dentro do discurso é assinalado pelo uso das aspas, provém do testemunho de uma pessoa supostamente real.

Entretanto, também não aponta à convenção de veracidade, uma vez que o nome da atriz responsável pelo conhecimento da verdadeira cor do cabelo de Eva não é fornecido, contrariando a obstinada indicação das evidências, característica das narrativas históricas. Desde já, ressalvo que ocorre um desvio dessa prerrogativa no decorrer da narração biográfica, quando o autor-narrador chega a fornecer as fontes exatas do que informa.

Porém, o exame da parte inicial do texto funciona como um sinalizador de que o compromisso de Martínez, na seção biográfica de seu romance, é com a modelo Evita, e não com o ser empírico ao qual pode ser equiparada. De maneira implícita, o pacto biográfico não é integralmente cumprido, mas se sustenta pela identidade assumida ao nível da enunciação, entre autor e narrador, os quais o revalidam de maneira patente, através dos nomes que dão à personagem no discurso biográfico, todos correspondentes aos nomes da modelo extratextual.

Evita, Eva, Eva Duarte, Evita Duarte, María Eva, Eva Perón e *La Duarte*¹² são variantes de um nome, pelas quais foi conhecida publicamente uma personalidade real, registrada por Eva María Ibarguren. Em outra certidão de nascimento, falsificada, esse nome fora alterado, a fim de que, sem sofrer constrangimentos por ser filha natural, a renomeada María Eva Duarte pudesse casar com Juan Domingo Perón.¹³ Passando a se chamar María Eva Duarte de Perón, no foro íntimo, o “seu General” a chamava de “China” ou “Chinita” e sua mãe, dona Juana, de “Chola”, ou “Cholita”.

Martínez faz referências a esses apelidos, assim como às palavras com as quais seus adversários a designavam: “essa mulher”; “a hiena”; “égua”; “Agripina”; “Semprônia”; “Nefertiti”; “messalina desenfreada”;

¹² Essa expressão somente figura na edição argentina.

¹³ As alterações das certidões de Eva são tratadas no romance. A “verdade” dessas mentiras é trazida a lume por: Navarro (1994-1997:38) e Ortiz (1995:22). Eva teria ido registrada em Los Toldos (General Viamonte), sob o nome de Eva María Ibarguren, e com a data de nascimento de 07 de maio de 1919. A ata sumiu do Registro Civil e, na ata de casamento, constam, respectivamente, como local e data de seu nascimento, a cidade de Junín e o dia 7 de maio de 1922. O registro que Eva apresentou para a cerimônia de casamento era falsificado, contendo outras (in) correções: seu local de domicílio, bem como o de seu irmão (Junín), quando ambos viviam em Buenos Aires; seu nome (María Eva Duarte); seu status de filiação (filha legítima); o estado civil de Perón (solteiro), quando era viúvo.

“a Bataclana”; “f.d.p.”; “puta de arrabalde”¹⁴ e igualmente “aquela mina barata”, “aquela copeira bastarda”, “aquela merdinha”, como era tratada nos leilões de terras. O autor-narrador ainda evoca termos que tanto denotariam esse mesmo desprezo, como “Ela” e “a Falecida”, quanto o medo de mexer com o nome de Eva¹⁵ ou uma suposta neutralidade, indicada também pelas expressões “A Senhora” e “a esposa de Perón” que, além disso, poderiam envolver um sentimento de respeito.

Em outro extremo, são mencionados títulos e formas de tratamento que os fiéis seguidores de Evita lhe dispensaram: “fada”; “nossa querida santa”; “mãezinha do meu coração”; “Dama da Esperança”; “Chefe Espiritual e Vice-Presidente Honorária da Nação”; “Padroeira da Província de La Pampa, das cidades de La Plata, Quilmes, San Rafael e Madre de Dios”; “Mártir do Trabalho” e “Defensora dos Humildes”. Esses são alguns dos papéis que a ex-atriz Eva Duarte assumiu, como Eva Perón, ou simplesmente como Evita, em uma vida tão múltipla quanto os nomes, títulos ou apelidos, carinhosos ou ofensivos, que lhe atribuíram, ou que ela mesma se lhes atribuiu.

Ao lembrá-los, Martínez investe a reminiscência dos poderes de que fala Barthes (1988): “essencialização”, por designar apenas o referente Eva Perón; “citação”, pois, ao preferir tais designativos, evoca toda a essência neles contida, e “exploração”, porque é possível desdobrar o nome de Eva, como se faz com uma lembrança. Todos esses nomes e papéis da personagem Evita correspondem aos designativos emprestados à modelo para a narração biográfica e às funções desempenhadas pelo ser histórico a que equivale, dos quais se tem notícia por meio de registros historiográficos.

Delinea-se, pois, uma identidade afirmada pelo pacto biográfico, enviando à sujeita histórica María Eva (ex-Eva María, ex-Ibarguren) Duarte de Perón. Resolvidos os problemas de autenticidade, no que tange

¹⁴ Designação usada por Jorge Luis Borges.

¹⁵ Na Argentina, acredita-se que quem se envolver com Evita ou tocar em seu nome, poderá acabar mal. Os argentinos parecem desenvolver toda uma superstição em torno de nomes próprios, evidenciada por alguns designadores substitutivos: *El Zorzal* (Gardel), *El Gardel da las provincias*, ou *La voz sentimental de Buenos Aires* (Agustín Magaldi), *El Pelé Blanco* (Diego Armando Maradona), *El Turco* (Carlos Saul Menen) etc. O nome próprio desse ex-presidente argentino deve-se evitar pronunciá-lo, pois também traria má sorte.

à identidade autor-narrador, ainda é preciso verificar o pacto referencial e as questões de fidelidade, envolvendo a modelo e a personagem da biografia, ou seja, a problemática da semelhança, sustentáculo da identidade em uma narrativa biográfica, e paralelamente esboçada no contrato de leitura que acaba de ser mostrado.

3. Biografia de uma vida que avança para trás

But who is this Santa Evita?
Why all this howling, hysterical sorrow?
What kind of goddess has lived among us?
How will we ever get by without her?
Webber Rice, *Oh what a circus*

3.1 *Resumo da ópera*

Santa Evita é regida por variações pendulares de alternância, entre a recuperação do referente histórico e o poder de ficcionalização da heroína, cuja modelo extratextual destaca-se no quadro das personalidades latino-americanas e seduz diversos gêneros ficcionais, a exemplo da ópera-rock e do cinema. A representação de Eva Perón na realidade, o modo como penetra no imaginário e, inclusive, a dissolução do seu nome próprio no carinhoso diminutivo de um de seus nomes de batismo, já provam que, em se tratando de sua vida, o real não resiste aos apelos da fantasia.

A obra literária em análise desdobra-se no cenário da Argentina populista, das ditaduras militares e do processo democrático, retratando um vasto panorama psico-social. Engloba largo período, voltando-se à vida individual de Evita, como visto, e aos tempos de sua escritura. É quando o escritor oferece a própria história, ao narrar situações curiosas que envolveram a produção do romance. O texto se curva então sobre si mesmo, dando conta dos processos através do quais a instância autoral estrutura as narrativas contidas em seu interior

Esta metaficção historiográfica desenvolve-se prioritariamente em três níveis narrativos: a biografia de Eva; a metaficção biográfica, composta por imagens de Evita após a morte; a metaficção

historiográfica, envolvendo os mistérios do cadáver peregrino. Entre os três enredos, existe a história dos militares trancafiados no Serviço de Inteligência, a quem fora confiada a tarefa de vigiar o corpo embalsamado, para salvá-lo dos “fanáticos peronistas”.

No meio daqueles oficiais, desponta Carlos Eugenio de Moore Koenig, em certas partes da narrativa, Moori Koenig ou simplesmente “O Coronel”. Nome tão duplo como suas funções no romance, Moore Koenig exerce o papel de algoz e vítima da Evita mumificada. Há certos momentos em que parece fazer Eva falar, configurando-se como o duplo da múmia. A duplicação de Moori Koenig é evidente no nível narrativo da metaficção historiográfica, em que as andanças do cadáver tomam o centro da história narrada em *Santa Evita*.

Já na “metaficção biográfica”, é possível perceber que, morto e vivo ao mesmo tempo, esse corpo perturba o Coronel a ponto de o fazer alcoólatra, neurótico e necrófilo. Levado à loucura, ele é preso pela mesma ditadura com a qual contribuíra e deportado à Patagônia. Vem a morrer em Buenos Aires, no ano de 1970. Verdadeiros ou não, esses fatos, bem como as perturbações que Martínez diz haver sofrido, derivadas de uma crença segundo a qual quem se envolvesse com Evita acabaria na desgraça, são eventos muito bem manipulados pelo discurso martiniano.

A narração do jornalista e também ficcionista opera com toda a arte de um embalsamador, a transformar o existente em eterno. Por outro viés, o doutor Pedro Ara, que embalsamou o corpo de Evita, vem a ser transfigurado em *Santa Evita*. No nível metaficcional historiográfico que compõe esse romance, o sujeito da ficção parece converter-se em simples fantasma do ser real que o inspira. No reino de papel, mundo que se conserva ou se destrói, universo da realidade ou da ilusão, a existência do médico espanhol, como a de outras personagens, entra em dependência dos olhares lançados sobre o texto, das dissecações realizadas nesse corpo ficcional.

3.2 Mas quem é esta Santa Evita?

O que aconteceu à Eva Perón do livro de Martínez pode até assemelhar-se àquilo que muitos contam ter acontecido à Eva da

realidade. Nesta ficção, contudo, a personagem é desprendida dos grilhões dos preconceitos, dos mitos, dos compromissos, mostrando-se inclusive mais verdadeira do que em muitas obras com pretensões históricas. A personagem, que não é, nem poderia ser a mulher de carne e osso, vira símbolo de um povo e seu corpo mumificado, a alegoria de uma nação. Como os argentinos, Evita bate as asas da vida para trás; as da morte, para a frente.

Metaforizada em pássaro e borboleta, em animais e coisas que podem voar, a construção dessa múltipla protagonista liberta das silenciosas terras da história os seres marginalizados que ajudam a narrar a vida de Evita: sua mãe, Juana Ibarguren; seu cabeleireiro, Julio Alcaraz; o músico bufo Mario Pugliese (Cariño), que vira astrólogo de subúrbio ao fim da vida; José Nemesio Astorga, o “Chino”, projecionista do cine Rialto, um dos lugares onde o cadáver mumificado fora escondido.

Junto a essas personagens, retiradas do mundo real, participam da narrativa diversos seres marginais, vozes anônimas ou nomeadas. Numa estrutura descontínua, inter-seccionam-se vários outros discursos, que evocam a histórica Eva Perón ou a Evita dos filmes, livros, radionovelas, poemas e teatros. Para certificação da biografia e da ficcionalidade contidas em *Santa Evita*, recorri primeiramente ao contrato de leitura, começando a ler essa metaficção antes do seu texto. Entretanto, é possível extrapolar a recomendação de Lejeune (1991) e buscar os pactos autobiográfico e biográfico além do paratexto de determinadas obras. Podem ser convocados inclusive hipertextos que, cada vez mais, se relacionam com os livros enquanto objetos.

Para tanto, trago aqui a reflexão de Carlos Fuentes (1995), quando aborda a protagonista da ficção de Martínez, narrada em episódios tão maravilhosos como aquele em que a Evita da platéia vê a Eva na tela, visitando o papa Pio XII. A atriz frustrada vai repetindo em voz baixa o diálogo silencioso entre a primeira dama e o santo padre: “Já não é necessário atuar nos foros desprezíveis de Argentina Sono Film. Agora, o cenário é nada menos que o Vaticano, o mundo e o céu. A história perfeita, só a pode escrever Deus. Porém, imitar a imaginação de Deus é aceder, na terra, ao seu reino virtual” (Fuentes 1995:5).

Nesse artigo especial para o diário *La Nación*, o escritor mexicano também fala da mulher histórica, dando seu testemunho da

época em que viveu na Argentina, quando Eva Duarte era atriz de radionovelas. Para ele, Eva Perón assemelhava-se à Gata Borralheira no poder, exercido como se fosse a madrinha de um conto de fadas, como um Robin Hood de saias, que atendia imensas filas de pessoas necessitadas de móveis, vestidos de noiva ou vagas em hospitais.

Fuentes conclui então que a Argentina de Evita converteu-se na sua *ínsula barataria*. No entanto, Dom Quixote era ela e Sancho Panza, o seu marido realista, sem o carisma que ela lhe deu, o mito que ela inventou, e acabou por interpretar. Eva Perón poderia ser, contudo, tão dura como qualquer general ou político, mas isso “era secundário ao fato central: Borralheira não tinha mais que fazer maus filmes e atuar em más radionovelas. Borralheira podia atuar na história e, mais que isso, ver-se na história” (Fuentes 1995:5).

Na história da Argentina, várias foram, e ainda são, as manifestações de infinito amor ou de ódio desmedido a Evita. Essa mulher despertou sentimentos antagônicos, mas diante dela, são poucos os indiferentes. Para muitos, nem é mais santa, e sim, uma espécie de deusa, vivificada, renascida a cada dia, entre um povo que ainda não consegue sepultar seus mortos, nem reconhecer suas gerações desaparecidas. Trazer para a platéia os bastidores da criação literária, mas também biográfica e histórica de Martinez, assim como a trajetória de sua heroína, pode tornar-se mais um argumento favorável ao fato de que, depois de lermos *Santa Evita*, não mais podemos “viver sem ela”.

Referência bibliográfica

- BARTHES, Roland. 1988. *Novos ensaios críticos, seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução por Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix.
- BOOTH, Wayne. 1991. *The Rhetoric of Fiction*. London: Penguin.
- CHATMAN, Seymour. 1990. Defense of the Implied Author. In: —. *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, p. 74-89.
- FOUCAULT, Michel. 1969. Quést-ce qu'un auteur?. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Paris, n. 3, p. 73-104, jan./sept.
- FUENTES, Carlos. 1995. Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez. *La Nación*, Buenos Aires, p. 5, 27 ago.

- GONZÁLES, Horacio. 1983. *Evita: a militante no camarim*. São Paulo: Brasiliense. (Coleção Encanto Radical).
- KANENGUISER, Martín. 1997. Uma nação exumada. *Isto É*, São Paulo, n. 1435, p. 94-95, 2 abr.
- LEITE, Paulo Moreira. 1997. A fada madrinha. *Veja*, São Paulo, p. 120-123, 5 mar.
- LEJEUNE, Philippe. 1991. El pacto autobiográfico. *Anthropos: la autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*, Barcelona, n. 29, p. 51.
- MACIEL, Maria Esther. 1998. Poéticas do artifício: Borges e Kierkegaard. *Suplemento*, Belo Horizonte, n. 33, p. 3-6, jan.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. 1995. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.
- _____. 1996a. *Santa Evita*. Tradução por Sergio Molina. São Paulo: Companhia das Letras.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. 1996b. El canon argentino. *La Nación*, Cuaderno “Cultura”, Buenos Aires, p. 1, 10 nov.
- _____. 1997. In: Kanenguiser, Martín. 1997. Uma nação exumada. *ISTOÉ*, São Paulo, n. 1435, p. 95, 2 abr.
- NAVARRO, Mariza. 1994-1997. *Evita*. 2. ed. rev. aum. Buenos Aires: Planeta.
- NEHAMAS, Alexander. 1986. What an Author Is. *Journal of Philosophy*, New York, n.11, p. 685-691.
- ORTIZ, Alicia Dujovne. 1995. *Eva Perón: la biografía*. Buenos Aires: Aguilar.
- PAREYRA, Enrique Pavón (Org.). 1985. *Evita: la mujer del siglo*. Buenos Aires: Zupa. 2t.
- PIGLIA, Ricardo. 1994. *O laboratório do escritor*. Tradução por Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras.
- POSADAS, Claudia. 1997. Tomás Eloy Martínez: el novelista, un embalsamador del tiempo. *Cultura*, Buenos Aires, n. 2319, p. 1-6, nov.
- SANTA EVITA é novidade no ranking. 1996. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, p. 12, 27 out.
- SCLIAR, Moacyr. 1996. O martírio de santa Evita. *Folha de São Paulo*, Caderno mais!, São Paulo, p. 10, 8 set.
- SIMS, Calvin. 1996. New book about Eva Perón. *New York Times*, New York, p. [?], dec. 13.
- VARGAS LLOSA, Mario. 1996. *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez: los placeres de la necrofilia. *La Nación*, “Cuaderno “Cultura”, Buenos Aires, p. 1, 28 ene.
- WIÑAZKI, Miguel. 1995. Santa Evita: la última novela de Tomás Eloy Martínez. *Noticias*, Buenos Aires, p. 3-4, 16 jul.