



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 2 | ABR-JUN 2020

BIOGRAFEMA DA MULHER PODEROSA: UMA RELEITURA HOMOERÓTICA DE EVA PERÓN



A BIOGRAPHEME OF THE POWERFUL WOMAN: A HOMOEROTIC REREADING OF EVA PERÓN

LEANDRO SOUZA BORGES SILVA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ, Brasil

LORENA DANTAS RODRIGUES
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ, Brasil

ANDRÉ LUIS MITIDIERI
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 18/02/2019 ● APROVADO EM 18/03/2020

Abstract

We have revised the Barthesian concept of “biographeme” as a possibility to apprehend historical personalities and characters from literary work with (auto)biographical stylization by analyzing a crossing between the drama *Eva Perón* (COPI, 2000) and a fragment of the romance *Santa Evita* (MARTÍNEZ, 1996). Anchored to studies on the historical phenomenon of Peronism, we considered that by subverting hegemonic positions the protagonist of the play investigated is then disqualified, endorsing anti-Peronism political positions. Confirmed

through the character of the homosexual hairdresser Alcaraz in the Romanesque configuration of Martínez (1996), the fascination of Evita assisted in the proposal of a “biographeme of the powerful woman”, through which we developed this paper on sexual and gender diversity studies.

Resumo

Revisamos o conceito barthesiano de “biografema”, enquanto possibilidade de apreender personalidades históricas e personagens de obras literárias com estilização (auto)biográfica, ao analisarmos o drama *Eva Perón* (COPÍ, 2000), entrecruzado a um fragmento do romance *Santa Evita* (MARTÍNEZ, 1996). Ancorados em estudos sobre o fenômeno histórico do peronismo, consideramos que, ao subverter posições hegemônicas, a protagonista da peça em investigação é nela desqualificada, referendando posições políticas do antiperonismo. Confirmado pela personagem do cabeleireiro homossexual Alcaraz na configuração romanesca de Martínez (1996), o fascínio exercido por Evita auxilia-nos a propor o “biografema da mulher poderosa”, por meio do qual, inserimos este artigo nos estudos da diversidade sexual e de gênero.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Copi. Sexual and gender diversity. Biographic space. Tomás Eloy Martínez.

PALAVRAS-CHAVE: Copi. Diversidade sexual e de gênero. Espaço biográfico. Tomás Eloy Martínez.

Texto integral

Analisamos o drama **Eva Perón** (2000)¹, de Raúl Natalio Roque Damonte (Copi), entrecruzado a um fragmento do romance **Santa Evita**, de Tomás Eloy Martínez (1996), ressaltando o tratamento conferido às suas protagonistas. A partir do conceito de “*biografema*” (BARTHES, 1990; 2003), propomos o “biografema da mulher poderosa”, atrelado à sensibilidade homoerótica, em função da mirada que o dramaturgo lança à primeira-dama do peronismo, bem como das revelações de Julio Alcaraz, selecionadas devido à perspectiva dessa personagem baseada no cabeleireiro homossexual de Evita, na mencionada narrativa de Martínez.

Com texto originalmente escrito em francês e publicado em 1969, pela editora Christian Burgois, a peça de Copi (2000) estreou em Paris no mês de março de 1970, suscitando opiniões diversas, já que polemizava situações concatenadas ao período populista dos anos 1940/50 no país platino. Marcada pela ficcionalização da personalidade histórica que empresta motivo a sua protagonista, essa obra literária, como o romance *Santa Evita* (MARTÍNEZ, 1996), permite visadas a partir do “espaço biográfico”, que Leonor Arfuch (2010) caracteriza por abranger, além de formas e gêneros e (auto)biográficos, também processos de subjetivação inerentes a todo ato criativo, endossando noções que postulam a mobilidade do sujeito contemporâneo:

[...] não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter. Nesse ‘ser chamado’, operam o desejo e as determinações do social;

esse sujeito é, no entanto, suscetível de autocriação. Nessa ótica, a dimensão simbólico-narrativa aparece como constituinte: mais do que um simples devir dos relatos, uma *necessidade* de subjetivação e identificação, uma busca consequente daquilo-outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autoreconhecimento (p. 80).

Inserida nesse horizonte de confluências múltiplas, a noção de “biografema” foi apresentada por Roland Barthes em *Sade, Fourier, Loyola* e encontraria desenvolvimento em **Roland Barthes por Roland Barthes, A preparação do romance II e A câmara clara**, cujas primeiras edições ocorreram na França nesta ordem: 1971, 1975, 1979-1980 e 1980. Ao mesmo conceito, também se relacionam os textos barthesianos **A morte do autor** e **Durante muito tempo, fui dormir cedo**, publicados pela primeira vez, respectivamente, em 1968 e 1978.

Barthes (2004) critica a ideia do escritor como origem absoluta dos textos, ao questionar a indissociabilidade entre vida e obra, argumentando em prol da mudança dos modos de pensar identidades, poderes e interpretações. Afastado da responsabilidade de manter sob guarda um sentido puro, o autor cuja morte era antes renunciada ressuscita na pluralidade exibida pelo biografema, ou seja, pelo pormenor, gesto ou sinal que, deixado no texto, permite significativa captação da vida narrada (BARTHES, 1990).

Em **Roland Barthes por Roland Barthes** (2003), o conceito é referendado em seu caráter de revelar traços que permitam entender a multiplicidade inerente às vidas humanas, consistindo em “[...] difração que se visa, uma fragmentação em cujo jogo não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido: não sou contraditório, sou disperso” (p. 160). A perspectiva biografemática assim desvela ângulos ocultados e relações emergentes de tal processo; intimidades e contexturas se enlaçam, auxiliando a dissipar a voz autoral e a desatrelá-la do seu entendimento como fonte plena de textos e textualidades.

Produções artístico-literárias associadas à diversidade sexual e de gênero corroboram com esse olhar não-universalista, a partir do momento em que se identificam com sujeitos, procedimentos e atitudes capazes de romper normas culturalmente estabelecidas. É o caso de Copi (2000) e Martínez (1996), que nos auxiliam a revelar ambiguidades do peronismo quanto à homossexualidade, pois ao mesmo tempo em que, na sua vigência, decretaram-se medidas repressivas, houve também certo afrouxamento nos costumes (MELO, 2012). De tal modo, contribuem para com nossa proposta de estabelecer o “biografema da mulher poderosa”, que havíamos começado a pensar, mas em outras bases, ora revisadas (BORGES, 2016; MITIDIERI, 2015; RODRIGUES, 2017).

Em **Eva Perón**, a incidência biografemática pode ser percebida através da miudeza quando, ao oferecer um vestido seu à enfermeira, a protagonista alavanca ironização acerca da sua influência, a julgar pelo seguinte trecho, conquistada por meio dos presentes que distribui:

Es el más lindo de todos Es el mismo que me puse para cenar con Franco, e incluso para ver al Papa. Siempre lo usaba con el visón blanco. ¿ Lo ves ¿ Llévate también el visón. Podés guardarlos, cuidalos. Te los doy. Es mi vestido más querido y mi vison más querido. Cuidalos. No me des las gracias, porque de cualquier manera voy a morir. Acercate. Vení. Todavía están ahí esos dos (COPI, 2000, p. 73).

Essa passagem permite entrever o biografema da mulher poderosa, pois demonstra, por intermédio do detalhe, uma suntuosidade que despertava admiração. Eva Perón recebeu os mais distintos enfoques, sendo um dos mais marcantes, o vínculo da figura pública – apresentada com as pompas e o carisma duma estrela cinematográfica – à atividade política em favor das classes sociais menos favorecidas.

O modista Paco Jaumandreu e o cabeleireiro Pedro Alcaraz – no qual Martínez (1996) se fundamenta para construir a personagem Julio Alcaraz – foram importantes na construção dessa imagem de mulher empoderada, respectivamente, através dos figurinos que compatibilizavam “regras do cerimonial” com o cotidiano na ação social, e do coque repuxado, mais tarde, transformado em símbolo que identificaria Evita, desde as medalhas peronistas aos cartazes do filme estrelado por Madonna. Sujeitos homoeroticamente inclinados, eles produziram o estilo da ex-primeira-dama, a ser imitado por moças e senhoras da época, sobretudo, as de classe baixa, onde o peronismo tinha maior densidade eleitoral.

O passado humilde pesaria na sua opção em aceitar o papel de defensora dos pobres e vulneráveis, *los descamisados*: “Evita nunca se resignou a ser vítima, pelo contrário, não tolerava a existência de vítimas, pois lhe lembravam de que ela também havia sido uma” (MARTÍNEZ, 1996, p. 161). O narrador refere-se aos primórdios da vida de Eva María Ibarguren (quando não pôde ser reconhecida como filha pelo pai, Juan Duarte, pois nascera de união extraconjugal) e às dificuldades pelas quais passara ao buscar atuações secundárias no mundo artístico de Buenos Aires.

No entanto, a renomeada María Eva Duarte casaria com Juan Domingo Perón em 1946 e participaria ativamente da sua vitoriosa campanha ao governo argentino. Ao conhecê-la nesses tempos em que gozava de relativo sucesso nos teatros radiofônicos, Julio Alcaraz não suspeitava que Eva Duarte pudesse vir a ser uma heroína do povo argentino, muito menos, de romances: “uma mulher autoritária, violenta, de linguagem ríspida, que já se havia esgotado na realidade” (MARTÍNEZ, 1996, p. 68). O *coiffeur* revela a candidez como uma particularidade da jovem atriz:

O cabeleireiro a mediu da cabeça aos pés com uma curiosidade descarada. Dez dias antes, ele tinha reconhecido Evita na jovem de traços tristonhos e busto esquelético que posava nua em um livro de postais pornográficos. No retrato da capa, que ainda podia ser visto nas bancas de jornal da estação Retiro, ela aparecia diante de um espelho, com calcinhas ínfimas e os braços cruzados sobre o peito, insinuando estar a ponto de tirar o sutiã. As fotos prometiam ser provocantes, mas estavam desvirtuadas pela candura da modelo:

em uma, ela requebrava as cadeiras para a esquerda e tentava destacar as formas das nádegas com um tal olhar de susto que o pretendido erotismo da posição se fazia em pedaços; em outra, escondia os peitos na concha das mãos e passava a língua pelos lábios com tamanha inépcia que só deixava entrever a pontinha por uma das comissuras, enquanto seus grandes olhos redondos eram velados por uma expressão de cordeiro (MARTÍNEZ, 1996, p. 71).

Essa faceta cândida compõe o mosaico da *mater misericordiae*, que tanto favorece o poder conquistado pela mulher quanto uma pressuposta “santidade”, a se cristalizar futuramente em parte do imaginário social argentino. O drama de Copi (2000), entretanto, atribui essa construção simbólica a uma maquinação demagógica da própria Evita, na fala da personagem Ibiza: “Saldremos de aquí con tu cadáver embalsamado y vas a ser para siempre la imagen misma de la santidad, Evita virgen María. No destruyas tu próprio plan. Quedate tranquila. ¿No te das cuenta del estado en que estás? ¡Evita...!” (COPI, 2000, p. 33).

No romance analisado, a partir da ocasião em que começou a clarear o cabelo da já primeira-dama, e a fazer-lhe penteados cada vez mais simples, porque ela sempre estava com pressa, atarefada, visitando creches, inaugurando escolas, hospitais, Alcaraz produzia a face de Eva militante e ativista. Quando se dá conta, ela não era mais a mesma, porém outra, diz e repete, assinalando o biografema da mulher poderosa: “Eu a fiz. [...] Eu a fiz. Da pobre biscatinha que conheci perto de Mar del Plata eu fiz uma deusa. E ela nem percebeu” (MARTÍNEZ, 1996, p. 72).

Evita conseguiu agregar considerável parte da nação argentina em favor de seu marido e de si mesma, através de ações sociais que fortaleceram o populismo platino, parecendo realizar as operações de articulação, ordenação e teatralização que, segundo Barthes (1990), estariam implicadas na fundação de uma nova língua, neste caso, da linguagem peronista. Dentre as várias miradas que Martínez (1996) confere a sua protagonista, salienta-se a personalidade forte, que não se curvou às tradições oligárquicas, a desempenhar pronunciado papel nas significações que setores contra-hegemônicos foram lhe imprimindo.

A origem da líder política na pobreza garante ares de legitimidade ao seu discurso convicto e arrebatador, por parte das classes que se identificavam com suas palavras e apelações. Reconhecida pelas massas, Evita consagrava-se como uma das principais responsáveis pela penetração social do governo peronista, em atividades espraiadas por diversos campos, conforme referenda a seguinte narrativa histórica:

Em primeiro lugar, estabelecer o contato do governo com o movimento operário, com os grêmios. Em segundo lugar, ser o chefe do Partido Peronista Feminino; isto é, a chefe nata de um eleitorado novo que tinha se incorporado ao cenário nacional e que tinha enorme importância numérica. E em terceiro lugar, de certa forma, Evita era quem, através de sua oratória arrebatadora e de seu fanatismo, insuflava nos grupos peronistas uma mística difícil de se manter durante tanto tempo. Seis anos, com efeito, são muito tempo para manter uma mística e, no entanto, Evita o conseguiu até que sua saúde veio traí-la (LUNA, 1995, p. 151).

No drama do escritor franco-argentino, apesar das frequentes abordagens pejorativas imputadas à personagem central, sua inegável influência é revelada ao tratar de uma minudência – o cuidado com as unhas –:

¡Enfermera! ¡Venga a hacerme las uñas!
Invité al ministro de Agricultura y a su mujer. Invita a Fanny y a Juanita y a su hermano el senador. Pedí comida para todos. ¡Y champán para Fanny! Hacélos pasar por el montacargas para que nadie los vea entrar (COPI, 2000, p. 33-34).

Identificado nessa passagem, o biografema da mulher poderosa elucida relações de Evita com eminências políticas e zomba da sua “milícia sanitária”, a Escola de Enfermeiras da Fundação Eva Perón, significativa a ponto de representá-la nos desfiles oficiais. Parece inevitável para Copi não exprimir, mesmo se de forma paródica, o prestígio do qual desfrutava a personalidade histórica em que baseia sua protagonista, a confirmar que:

[...] o homem *gay* apropria-se e reverte sobre o conjunto da sociedade o poder de *discriminar*. Ao se fazer gala do bom-gosto, da elegância e de pautas de consumo sofisticadas, através desse processo de identificação com toda uma extensa galeria de ícones femininos, está-se propondo um ideal de vida como totalidade estética, o que implica uma radical estetização de todos os problemas morais e políticos (BARCELLOS, 2006, p. 431).

Quando mulheres rotuladas com a estampa do “sexo frágil” conquistam prestígio em sociedades patriarcais despertam, em outras mulheres e nas pessoas homoeroticamente inclinadas, admiração talvez impelida por um tipo de revide à exclusão que tanto aquelas quanto essas sofrem no sistema predominantemente heteronormativo. A reapropriação das imagens de celebridades exitosas que superaram a marginalização, no caso de Evita, torna-se visível a partir das tentativas de reprodução do modo como se penteava, das roupas, das joias, dos sapatos, por ela usados.

A primeira-dama do peronismo ditava tendências em matéria de moda ou comportamento, a contar com a assessoria de Alcaraz, Jaumandreu e Muñoz Azpiri, o roteirista que escrevia seus discursos. Amparada nos mecanismos de propaganda do regime, Eva logrou perfil próprio, embora buscasse inspiração em atrizes do cinema, na linguagem do radioteatro, nas revistas de variedades e em “grandes mulheres da história”, que havia interpretado no rádio, a exemplo de Maria Antonieta, também protagonista do filme *Maria Antonieta* (1938), dirigido por W. S. Van Dyke.

Evita ainda conquistava seguidores ao estimular o povo a lutar por direitos civis, bem como ao incentivar a participação das mulheres na política. Desprovida de instrução cultural, *La Señora* detinha intuição afinada para o trato social, engajou-se ao plano de governo do marido e atuava em diversas instâncias de governança (LUNA, 1995). Na voz da personagem central, o drama em estudo reduz essa atuação, de modo sarcástico, a uma caridade interesseira:

Me volví loca, loca, como aquella vez en que hice entregar un auto de carrera a cada puta y ustedes me lo permitieron. Loca. Y ni vos ni él me dijeron que parara. Hasta mi muerte, hasta la puesta en escena de mi muerte debí hacerla completamente sola. Sola. Cuando iba a las villas miseria y distribuía fajos de billetes y dejaba todo, mis joyas y mi auto y hasta mi vestido, y me volvía como una loca, desnuda, en taxi mostrando el culo por la ventanilla, me lo permitieron. Como si ya estuviera muerta, como si yo no fuera más que el recuerdo de una muerta (COPI, 2000, p. 81).

Apontando ao biografema da mulher poderosa, o trecho citado trata a filantropia como moeda de troca e reescreve de forma hiperbólica as ações caridosas de Eva Perón. Tal procedimento vai de encontro às figurações enaltecidas da personalidade histórica cujos presentes que costumava oferecer eram bem mais singelos, a exemplo de dentaduras postiças e máquinas de costura. Por seu turno, o sarcástico destaque à nudez exibicionista contrasta com imagens veiculadas por vídeos e revistas que focalizavam suas vestimentas, alternadas entre festas e passeatas, a ação social e o cotidiano doméstico.

Dentre outros elementos, esse fator identificava – entre homossexuais, mulheres e pobres – uma trajetória que, começada nos subúrbios, ascenderia aos patamares da glória, estabelecendo-se como narrativa semelhante à dos heróis e das notórias personalidades que povoam enunciados biográficos de corte mais canônico. Copi representa Evita de forma provocativa à história e aos padrões sexuais, valendo-se daqueles resíduos mínimos de significação (BARTHES, 2003) que permitiriam apreender olhares fluidos e, portanto, opostos a concepções engessadas em narrativas oficiais.

A provocação aos lugares canônicos dos discursos pode consistir num mecanismo de subversão, já que os diálogos firmados entre literatura e homoerotismo suscitam afastamento de teorias legitimadoras:

uma produção não deve ser dependente da aprovação dos regimes estabelecidos, hegemônicos, de pensamento, pois o melhor seria enunciar um discurso libertador a partir de uma posição ‘autorizada’ de sujeito. Pode-se teorizar, desde que se permaneça numa atitude mais cautelosa que o usual, principalmente contra a tirania de discursos globalizadores, com sua hierarquia e todos os privilégios de um *avant-garde* teórica (GARCÍA, 2014, p. 104).

Na rasura a tendências literárias de figurino predominante heteronormativo, a Evita de Copi esbraveja palavrões, faz gestos obscenos e atua num ato decididamente não heterossexual quando, ao simular a própria morte, acaricia a genitália da enfermeira antes de matá-la:

No, esperá. Esperá... No tengas miedo, mi amor, no tengas miedo, mi amor.... quedate así... ahí está. Te gusta ¿eh? Así... así... así... así... Es el

fin, estoy lista. IBIZA apuñala a la enfermera con la ayuda de EVITA (COPI, 2000, p. 82).

Ao disfarçar a enfermeira como seu cadáver, pois a dissimulação da sua morte causaria comoção no país, garantindo a vitória do marido nas próximas eleições, a personagem transparece como maquiavélica, configurando mais um prisma do biografema da mulher poderosa. Um dos níveis narrativos do romance de Martínez (1996) gira em torno dos percalços pelos quais o cadáver passou, quando transportado de um canto a outro para não ser descoberto e cultuado pelo povo, aumentando a veneração da defunta, o que, segundo os militares, colaboraria para a edificação do mito que se erigia em torno dela.

A representação da líder peronista por Copi (2000) associa-se a balizas heteronormativas, segundo as quais a personalidade histórica que a inspira seria masculinamente firme em determinadas performances e teria comportamento nem sempre visto como adequado à época. O drama lhe acentua esses padrões, enquanto representa Perón como frágil, com constantes dores de cabeça, enfermidade geralmente atribuída às mulheres. Se é verdade que Evita podia desafiar modelos vigentes numa sociedade masculinista, também se mostrava devota e, pois, submissa, ao marido, por quem expressava intensa paixão: “O que a uniu a Perón foi, de início, uma relação sentimental, que em poucos meses se transformou num amor político, transferido por Evita do homem ao líder e do líder ao povo” (SARLO, 2005, p. 24).

O assassinato da enfermeira no drama analisado também refuta narrativas históricas e biográficas que reiteram a defesa das causas e das classes populares, empreendida pela “Dama da Esperança”. Essa é uma das razões elencadas como capazes de inflarem ódio na oposição, já que a democratização dos espaços, proporcionada pelo governo peronista, teria irritado a elite argentina. Ao contemplar uma outra face de Eva, e do peronismo, Copi parece convocar o ícone feminino a atuar como um dos “[...] instrumentos de intelecção e transfiguração desse processo que busca explorar a proximidade entre o abjeto e o sublime, entre a maldade e a elegância” (BARCELLOS, 2006, p. 434-435).

Tais antagonismos podem ser notados na repressão aos opositores, levada a cabo pelos peronistas que, contudo, tinham apoio das massas populares, às quais se opunham grupos tradicionalmente privilegiados. A afeição ao peronismo, confirmada na reeleição de Perón em 1952, insuflou aversão nas classes mais abastadas, entre as quais se situava o pai de Copi, Raúl Damonte Taborda que, “[...] tendo sido homem de confiança do general Juan Domingo Perón, em dado momento rompeu relações com o general, após a ascensão deste” (TEIXEIRA, 2007, p. 14) e se exiliou com a família, convertendo-se em ferrenhos opositores ao governo.

Advinda desse local de fala, a representação caricatural da primeira-dama, que permanece viva na peça em análise, presenciando tensões e turbulências advindas da deposição de Perón, promove notória inversão ficcional, pois os registros históricos dão conta de que a morte precoce de Evita ocorreu em 1952, portanto, antes da destituição do presidente: “Perón completou seu mandato de seis anos e foi reeleito em 1951, para ser deposto por um golpe militar em setembro de 1955” (ROMERO, 2006, p. 91).

Entretanto, o peronismo transformou-se em fenômeno que perduraria no imaginário argentino e o exílio do líder influenciou categorias políticas heterogêneas, revelando suas ambivalências. Atitudes despóticas de Evita, conforme a seguinte fala sua na peça analisada, expõem antagonismos do populismo peronista, a exemplo das acusações de abuso de poder:

[...] Es así. La hice nombrar diputada. Así, por gusto, para demostrar quién era yo. Es así, no hay nada que hacerle. Me daba gusto verla vestida como yo, a mi lado, como un monito, en el palco oficial. Pobre Fanny. Cuénteme algo (COPI, 2000, p. 69).

Ao representar a protagonista como alguém que usa o poder em benefício próprio, esse trecho revelado como biografema da mulher poderosa desloca a primeira-dama para além de concepções divinizadas a ela atribuídas. Por outro lado, a seguinte narrativa histórica dá ciência de que, operando a favor da figura da “Benfeitora dos Humildes”, a *Fundación Eva Perón* empenhou-se na criação de escolas e asilos para órfãos e idosos, construiu centros médicos, impulsionou o turismo e os esportes, além de distribuir alimentos e presentes de Natal. Esses gestos tornavam-se:

[...] a encarnação do Estado benfeitor e previdente, que com a marca da ‘Dama da Esperança’ adquiriu uma dimensão pessoal e sensível. Seus beneficiários não eram exatamente como os trabalhadores, muitos não tinham a proteção de seus sindicatos e deviam tudo ao Estado e à sua intercessora. Os meios de comunicação conferiam-lhe incessantemente essa imagem, entre reparadora e benfeitora, que logo foi reproduzida pela escola, onde as crianças se iniciavam no campo de leitura com ‘Evita me ama’ (ROMERO, 2006, p. 105).

Tais fatores contribuíram para a mitificação da “Dama da Esperança”, aclamada em vida e adorada em morte. No entanto, “essa mulher”, como era tratada pelos opositores do regime, também foi concebida como representação demoníaca, referenciada como autoritária e intransigente. Na voz da protagonista, o drama de Copi contempla esses juízos depreciativos:

Ahí en el fondo, ese sobre. Rompelo. Leé. ¿Ves? No hay una caja fuerte ¡hay diez cajas fuertes en todo el mundo! ¡En todas partes! ¿O te crees que soy estúpida? No te cases ¡entendés? ¡No llores ahora! ¡Pero mirá lo que me hiciste! ¡Me llenaste de esmalte de uñas hasta los codos! ¡Pero qué tarada! ¡Andá, estúpida, andá a tu pieza! ¡Enfermera! ¡Andá te digo! ¡Andá a llamar a la enfermera! ¡Enfermera! ¡Venga,

venga rápido! ¡Despierte a Perón! ¡Me siento mal! ¡Necesito una inyección! ¡Enfermera! (COI, 2000, p. 46-47).

Nessa passagem, Eva Perón ofende a mãe ao fazer revelação que, na verdade, reproduz um boato propagado por antiperonistas: de que possuía reservas financeiras em contas clandestinas. O biografema da mulher poderosa se mostra ao representá-la como corrupta, enérgica e escandalosa, contemplando registros históricos de certo rechaço disperso na sociedade, “[...] como era o caso das classes altas argentinas, que se sentiam perturbadas por esse sentido igualitário, às vezes grosseiro e agressivo, que o peronismo tinha” (LUNA, 1995, p. 155).

Ao disseminar visões negativas de Evita, o drama em estudo alude a sua sacralização, porém, de forma irônica, como no seguinte trecho, em que Perón declara:

Hombres y mujeres de mi Patria, tratemos de interpretar, una vez más, la voluntad divina. Eva Perón no está muerta, está más viva que nunca. Hasta hoy la hemos amado; a partir de hoy adoraremos a Evita. Su imagen será reproducida hasta el infinito en pinturas y en estatuas para que su recuerdo permanezca vivo en cada escuela, en cada rincón de trabajo, en cada hogar. Desde lo alto de su pedestal, la fuerza invencible de su destino ejemplar nos dará coraje, más que nunca, para continuar la tarea, la dura tarea a la que hemos dedicado nuestra vida: condenar la riqueza injusta, dar pan a los pobres, construir una sociedad nueva donde cada hombre y cada mujer encuentren su felicidad en el trabajo y en el amor a la Patria. ¡Eva Perón, señores, está más viva que nunca! (COPI, 2000, p. 86-87).

A peça reporta-se à permanência do mito evitista, porém endossa a crueldade, a fúria e a impiedade, na construção maniqueísta da personagem central, que reproduz perspectivas dos setores conservadores da sociedade argentina, delatando o lugar de fala do escritor franco-argentino cuja metáfora

[...] não trabalha com os materiais da Eva política revolucionária, mas com os de uma Eva julgada e desqualificada pelos antiperonistas de 1952 (eles, sim, virulentos), escandalizados com suas honras fúnebres, consideradas mais um capítulo do aviltamento das tradições republicanas pelo peronismo, depois de ter dado a uma ‘mulher da vida’ o poder de mandar e desmandar na Casa de Governo (SARLO, 2005, p. 237).

A orientação sexual do escritor e a subversão de indicadores heteronormativos em seu drama corroboram para reivindicá-lo às expressões da diversidade sexual e de gênero. A interseccionalidade com questões de classe social, porém, avulta como uma necessária lacuna quando se trata do percurso de Evita e da sua identificação com setores minoritários, sobretudo, com as *maricas* periféricas. Mesmo assim, os traços opulentos e vingativos da personagem não

deixam de revelar a influência exercida pela personalidade histórica na qual foi modelada, sob os holofotes e por detrás dos bastidores do cenário político.

O dramaturgo franco-argentino teria sido o primeiro a ressuscitá-la, “a fazer carne uma das frases mais significativas que dizem sobre ela e que encarnou tantos sonhos – e pesadelos – e esperanças da Argentina: ‘Se Evita vivesse...’” (MELO, 2012, tradução nossa). Ao afastá-la da sacralização, esse autor *viado* efetua uma alternância de sentidos, em meio à qual, contudo, a figura feminina forte confirma o biografema da mulher poderosa. Esse ponto angular transparece no fragmento de *Santa Evita* (MARTÍNEZ, 1996) que desvela, para além de uma relação de amizade entre Evita e Alcaraz, o papel desse sujeito homoeroticamente inclinado, ao assessorá-la na composição de um visual e de um gestual que perdura pelos anos.

Em distintas configurações, a imagem de uma Eva formosa coaduna-se à admiração das *bixas* e das *amapôs* pelas celebridades femininas que superaram barreiras de gênero e conquistaram protagonismo frente a conjunturas homofóbicas e machistas. Embora o façam por meios e visões dissimilares, o romancista e o dramaturgo ampliam o foco de suas obras literárias, da primeira-dama peronista ao populismo platino dos anos 1940-1950, de modo que a perspectivação biografemática lhes enviesa olhares outros, desde as sexualidades dissidentes e das margens sociais. Quanto a esse último aspecto, no entanto, Copi vem a pecar, em sua profana (o)missão.

Notas

1 Existe uma tradução para a língua portuguesa do texto-fonte em francês *Eva Perón*. Entretanto, com vistas a contemplar especificidades do contexto referido, especialmente, quanto a variações linguísticas indicativas da classe social e a tonalidades suburbanas das personagens, utilizamos a tradução argentina (COPI, 2000) em nossas citações.

Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1968]. p. 57-64.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003 [1975].

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990 [1971].

BORGES, L. S. Biografemas Homoculturais no drama 'Eva Perón', de Copi. In: **22º Seminário de Iniciação Científica e 3º Simpósio de Ensino, Extensão, Inovação, Pesquisa e Pós-Graduação Ciência e Políticas Públicas**, 2016, Ilhéus-BA. (Apresentação de Trabalho/Comunicação Oral).

BOTANA, Raúl Damonte. Eva Perón. In: BOTANA, Raúl Damonte. **Eva Perón/Loreta Strong/A geladeira**. Trad. Giovana Soar, Angela Leite Lopes e Maria Clara Ferrer. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 5-48.

COPI. **Eva Perón**. Trad. do francês por Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

GARCÍA, Paulo César Souza. **Literatura e representações do homoerotismo**. Salvador: EdUNEB, 2014.

LUNA, Félix. *Breve história dos argentinos*. Trad. Andrea Cecilia Ramal. Rio de Janeiro: Quartet, 1995.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **Santa Evita**. Trad. de Sergio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MELO, Adrián, Nuestra mujer. **Suplemento Soy. Página 12**, Buenos Aires, 27 jul. 2012.

MITIDIERI, André Luis. Biografemas homoculturais de Eva Perón no romance *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez. In: MITIDIERI, André Luis; CAMARGO, Flávio Pereira. (Org.). **Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais**. Ilhéus: EDITUS, 2015. p. 41-76.

RODRIGUES, L. D. **Campy, empoderada e fora de sacada**: Evita aos pedaços de sua vida. 2017. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus-Ba, 2017.

ROMERO, Luis Alberto. O governo Perón, 1943-1955. In: ROMERO, Luis Alberto. **Breve história contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 91-97.

SARLO, Beatriz. **A paixão e a exceção**: Borges, Eva Perón, Montoneros. Belo Horizonte: EdUFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. **Copi**: Transgressão e escrita transformista. 2007. 217f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco. Recife-PE, 2007.

Para citar este artigo

SILVA, L. S. B.; RODRIGUES, L. D.; MITIDIERI, A. L. Biografema da mulher poderosa: uma releitura homoerótica de Eva Perón. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 2., 2020, p. 227-239.

Os Autores

Leandro Souza Borges Silva é mestrando pelo PPGL da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Graduado em Letras por essa instituição.

Lorena Dantas Rodrigues é mestra pelo PPGL/UESC. Graduada em Letras pela mesma universidade.

André Luis Mitidieri é mestre e Doutor em Letras pelo PPGL da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Docente no Curso de Letras e no PPGL da UESC.