

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora

Ana Lucia Almeida Gazzola

Vice-Reitor

Marcos Borato Viana

Editora UFMG

Diretor

Wander Mello Miranda

Vice-Diretora

Heloisia Maria Murgel Starling

Conselho Editorial

Wander Mello Miranda (presidente)

Carlos Antônio Leite Brandão

Heloisia Maria Murgel Starling

José Francisco Soares

Juarez Rocha Guimarães

Maria das Graças Santa Bárbara

Maria Helena Danasceno e Silva Megale

Paulo Sérgio Lacerda Beirão

BEATRIZ SARLIO

A paixão e a exceção

Borges, Eva Perón, Montoneros

Tradução

Rosa Freire d'Aguilar,

Heloisia Jahn,

José Marcos Macedo,

Rubia Prates Goldoni

e Sérgio Molina

Editora UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 — Ala direita da Biblioteca Central — Térreo

Campus Pampulha — CEP 31270-901 — Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3499-4650 | Fax: (31) 3499-4768 | E-mail: editora@ufmg.br

www.editora.ufmg.br

EDITORA
UFMG


COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2005 by Beatriz Sarlo

A paixão e a exceção foi editado originalmente em espanhol em 2003. Esta tradução é publicada mediante acordo com a Siglo XXI Editores da Argentina. *La pasión y la excepción* fue originalmente publicado en español en 2003. Esta traducción es publicada de acuerdo con la Siglo XXI Editores Argentina.

Título original
La pasión y la excepción

Capa
Raul Loureiro

Foto de capa
Pinkassov/Magnum Photos

Revisão
Olga Cafalchio
Otadillo Nunes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sarlo, Beatriz.
A paixão e a exceção : Borges, Eva Perón, Montoneros /
Beatriz Sarlo. — São Paulo : Companhia das Letras ; Belo
Horizonte : Editora UFMG, 2005.

Título original: *La pasión y la excepción*.
Vários tradutores.
ISBN 85-359-0677-0 (Companhia das Letras)
ISBN 85-7041-475-7 (Editora UFMG)

1. Aramburu, Pedro Eugênio, 1903-1970 – Assassinato. 2.
Borges, Jorge Luis, 1899-1986. 3. Organização Montoneros (Ar-
gentina) 4. Perón, Eva, 1919-1955. Violência política – Argentina
– História – Século 20. I. Título.

05-4387
CDD-AR64
Índice Para catálogo sistemático:
1. Ensaio : Literatura argentina ar64

[2005]
Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARZ LTDA.
Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone (11) 3707-3500
Fax (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br

Sumário

Prólogo 9

BELEZA

Pegue o vestido, disse Eva	17
Paixão, morte e beleza	22
A exceção e o gasto	29
Papéis secundários	39
Nasce a estrela	59
Vestir a estrela	73
<u>Os dois corpos de Eva</u>	87
O patético e o sublime	102
O simulacro (Borges, “O simulacro”)	110

VINGANÇA

Vingança e conhecimento (Borges, “Emma Zunz”)	115
Nem esquecimento nem perdão (Mérimée, <i>Colomba</i>)	128
O assassinato de Aramburu	132

Com a palavra, os seqüestradores	138
Os fatos consumados	157
Cristo guerrilheiro	167
As virtudes passionais	178
A era da vingança (Borges, "O fim")	189
Paixão de vingança e exceção	194

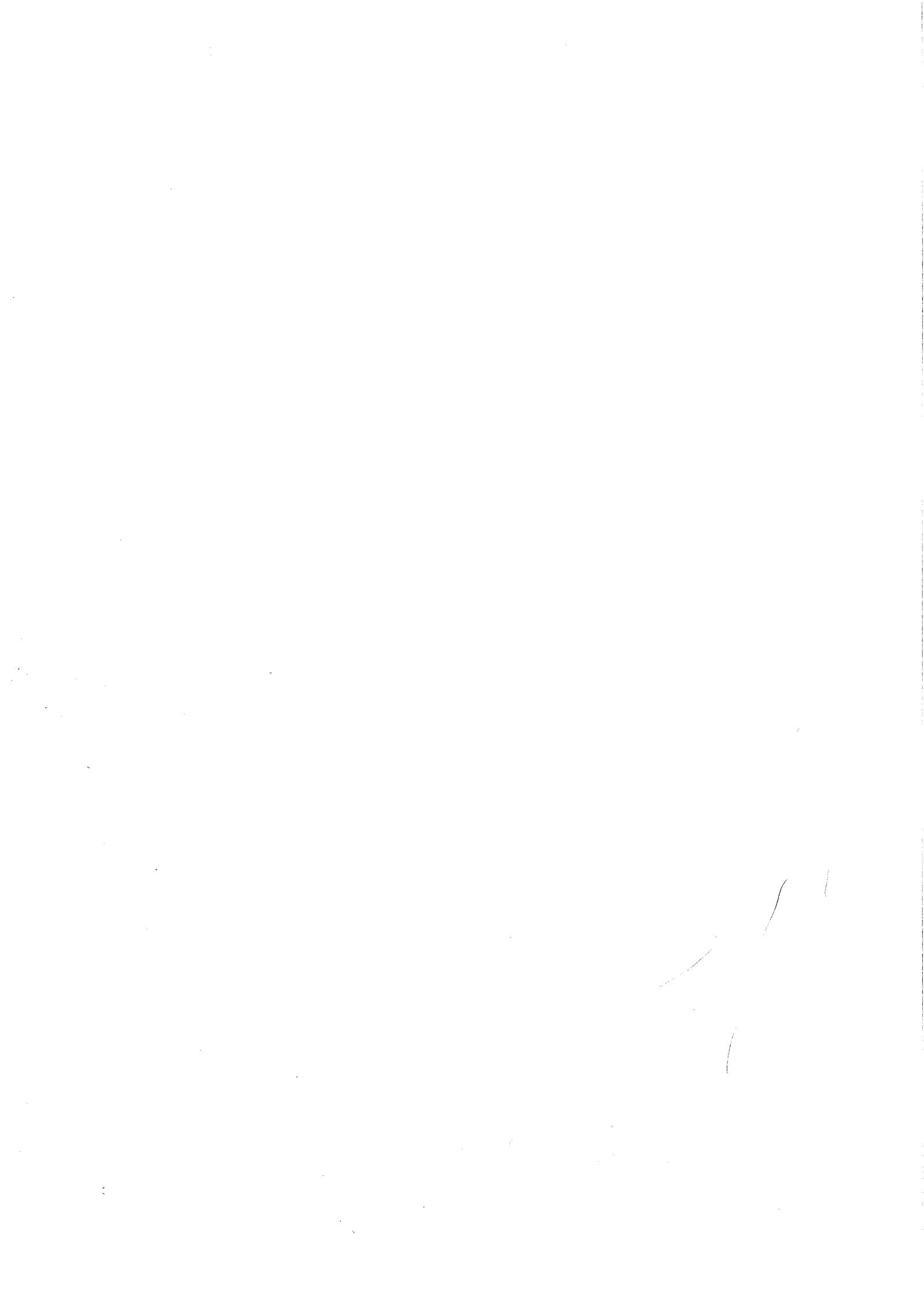
PAIXÕES

O outro duelo	205
"Sou um covarde"	210
O sonho de um <i>matrero</i>	219
Emblemas	229

HIPOTEXTOS

Outra leitura de "Evita Perón"	237
Paixão e conhecimento	238
Gasto	240
Paixão absoluta e fanatismo	242
Virtude e jacobinismo	243
Legislação dos meios de radiodifusão	244
O corpo do rei	246
O sublime	248
Vitupério	249
Espinosa	251
Anacronismo	253
A narração do fato	255
Disfarces	262
Comunicado nº 3 dos Montoneros	263
O projeto político de Aramburu	265
Democratas cristãos	267
Jacobinos	269

As idéias dos Montoneros	271
O terrorismo como personagem do ano	276
A virtude da vingança	278
A exceção	280
Notas	285



nem esplendorosa. Nunca se poderia dizer que tem um jeito distinto ou angelical. Está longe das fotos e das poses das mulheres “normais” que aparecem no noticiário social. É mais delgada, e seu tipo é mais moderno (o que ela explorou desde que assumiu funções públicas), mais parecida com os desenhos que ilustram as novelas em revistas como *Estampa* do que com as fotografias. Quando Eva começa a usar regularmente o cabelo puxado para trás, sem topete nem enchimento no alto da cabeça, ninguém se parecia assim. A nitidez do crânio que prolonga a nitidez do perfil, afilado em poucos anos, separa-a por completo das outras mulheres que, ainda nos anos 50, usam cabelo solto, liso mas ondulado nas pontas, ou gorro com cabelos cacheados, ou um coque na nuca precedido por cabelos ondulados cobrindo metade da cabeça.⁷²

Em janeiro de 1946, a bordo do trem peronista, Eva começou uma viagem rumo ao escândalo. Como primeira-dama, sua crescente singularidade, sustentada tanto pelo excesso de luxo ao vestir “roupa de Estado” como pelo aspecto sóbrio ao vestir “roupa de trabalho”, e originada também numa juventude que não a eximia daquele passado que toda a oposição julgava pouco menos que infame, apóia-se num corpo que, por sua vez, vai seguindo o caminhar da peculiaridade. A esbeltez e depois a doença pesam em favor de seu estilo e diferença.

O que estava na moda durante os primeiros anos de sua carreira, tanto na sociedade portenha como no mundo do espetáculo, foi inalcançável para Evita Duarte, por falta de distinção, no primeiro caso, e de meios econômicos, no segundo. Só entre 1943 e 1945, os bons anos, Evita começou a se distinguir pela roupa, embora ainda não tivesse encontrado um estilo.

Vestir a estrela

Nos anos de atriz, até 1945, Eva não teve uma só imagem, mas duas. De um lado, mostrou-se como mulher paçata, apaixonada e caseira, uma jovem doce e, por momentos, afetada, devindo ao esforço em adotar poses que correspondessem a um ideal de educação elegante (sentada no braço de uma poltrona, com uma xícara de chá, sentada ao piano, arrumando um grande ramalhete em vasos de cristal, apoiada numa estante, entretida na contemplação de um quadro). De outro lado, ensaiava uma versão ainda imperfeita da Eva esplendorosa, de vestido de baile ou de noite, com muita lantejola e paetê, lamê, pregueados, decotes profundos embora nunca exagerados, e inadequados chapuzinhos enfeitados com uma *aigrette* ou uma *truche* branca. As duas Evitas eram necessárias à imagem de uma atriz completa. Nos anos de êxito na rádio Belgrano, Eva foi melhorando o estilo, além de adquirir as primeiras jóias valiosas, nada em comparação com o que viria depois nesse capítulo milionário.

Antes de ser primeira-dama, Evita Duarte tinha uma profissão (absolutamente excepcional para uma esposa de presidente:

o caso da mulher de Alvear, cantora de ópera, que se aposenta com o casamento, é muito diferente) que lhe permitiu treinar na composição de sua imagem visual. A roupa de uma atriz obedece também a uma exigência expressiva e representativa, tanto quando ela se mostra na "intimidade" como quando é observada como profissional. Os dois filmes em que Evita teve papéis importantes, o primeiro, *La cabalgata del circo*, como atriz coadjuvante, o segundo, *La pródiga*, como protagonista, ensinaram-na a usar o disfarce de um figurino de época. Nos dois filmes ela veste roupas inadequadas, mas a experiência de usar trajes muito distantes do "normal", um figurino de personagem, permite exercitar um corpo com roupas mais pesadas e diferentes das habituais, como depois serão os grandes trajes a rigor da rainha peronista.

As roupas das atrizes é um assunto que ocupa as revistas especializadas naquele começo dos anos 40. A esse respeito a opinião pública está insatisfeita. Dizem que as artistas de Hollywood nunca deverão se preocupar com a rivalidade das argentinas, sa-lentando assim a "total falta de bom gosto", "o desesperante mau gosto inato", a ausência de estilo, simplicidade e sobriedade, o acúmulo de "acessórios" que estragam tudo, até mesmo quando o vestido é razoavelmente discreto. As fotos que comprovam essas opiniões negativas mostram o corpo roliço de Azucena Mazani enrolado num vestido de noite de franjas bordadas de cima a baixo; Mercedes Simone com um vestido de baile cintilante, decorado com cachos de uvas e coisas ainda piores.¹ Claro que há exceções: Delia Garcés, Zully Moreno, Amelia Bence, e mulheres como Thilda Tamar, cujo tipo requintadíssimo suportava qualquer torpeza do vestuário. Os comentários estendem-se ao figurino cinematográfico, caso especial que, volta e meia, não é solucionado por especialistas, mas pelas próprias atrizes, que usavam no set o que pensavam que lhes caía bem.

Pouco se sabe das roupas de Evita Duarte antes da fase de

CORPO

sucesso, que começa em outubro de 1943. As fotos anteriores são produzidas com um figurino ad hoc: um vestido de alcinha, um short e camisa de praia, a camiseta do Boca Juniors, um maiô, um *deshabillé* de florezinhas e franjas, nada que permitia prever o estilo nem o papel central que a roupa terá em sua imagem de exceção. Quando começaram a ser publicadas as primeiras reportagens com fotos, em fins de 1943 e início de 1944, Eva Duarte não tinha estilo. Só têm estilo seus penteados impecáveis, mais elaborados do que serão no futuro, mas bem definidos e resolvidos, sem cachos soltos, sem rolos, tenso, com enclimentos volumosos, o cabelo solto liso e simples. Os penteados já são totalmente ela. Mas as roupas são um pouco irrelevantes, embora variadas e em quantidade.

Em outubro de 1943, quando se inicia a campanha de imprensa em torno da nova estrela da rádio Belgrano, *Antena* publica uma reportagem ilustrada em que Evita Duarte mostra vários modelos de primavera de sua "coleção". São quatro poses bem convencionais (fechando a bolsa como se estivesse saindo para as compras, arrumando cravos num jarro, olhando-se num espelho de corpo inteiro e apoiada numa parede clara, retocando-se com um estojo de pó-de-arroz). As roupas — um vestido de seda natural listrada, um de xantungue branco, outro de seda natural estampada, um casaco de brocado claro com saia preta — são discretas: uma jovem da pequena burguesia com roupas decentes, de bons tecidos, listras e estampados bem combinados. Mais simples que muitas de suas colegas artistas e, evidentemente, muito longe de um resultado glamouroso ou de um golpe de efeito.² Dir-se-ia que ela procura um estilo fino, como Delia Garcés. A roupa de andar na rua ou em casa mostrada por Eva nesses anos inclui muitas blusas de seda, de uma ou duas cores, muitos chemisiers e vestidinhos de flores (como os vestidinhos de algodão, simples, que usa em certas fotos da campanha de 1946).

Naturalmente, há dois itens em que Eva começa a construir a excepcionalidade: a roupa de festa e coquetel, e o *tailleur*. Mecha Ortiz era mais elegante, Zully Moreno impressionava muito mais, sem dúvida, mas Eva também encontra seus aliados nos brilhos, nas sedas e jóias. Pouco a pouco vão aparecendo os anéis, broches e pulseiras, à medida que o cabelo vai ficando dourado. Annemarie Heinrich fotografa-a em fevereiro de 1945 para a capa de *Antena*.³ A foto mostra Evita na transição para uma imagem luxuosa, que até então não tivera (os decotes e drapeados nas festas da rádio Belgrano são indecisos e mal cortados). Usa um top muito original: blusa de malha preta bem aberta de paetês sobre body branco, com um reforço dos bordados na gola e nos ombros. Tudo brilha: as meias-luas de diamantes nas orelhas, os dois anéis, a pulseira de ouro e a de prata, o cabelo decididamente louro. Portadora dessa exibição de luzes, Evita Duarte tem uma expressão severa e concentrada, de braços cruzados sobre o peito.

— Seu guarda-roupa [comenta o jornalista de *Radiolandia*] tem fama de ser um dos mais luxuosos do momento...

— Luxuoso, não. Completo, sim.

— Teríamos de saber o que chama de completo.

— Ter tudo aquilo que nós, mulheres, apreciamos. Mantôs, vestidos, sapatos, bolsas, jóias... Se bem que minha paixão, confesso, sejam os vestidos e as peles. Gosto das jóias, mas não me comove. Em matéria de vestidos tenho a sorte de contar atualmente com os três costureiros mais em voga em Buenos Aires: Jamandreu (sic), Thomas Haig e Campana. Os três dão prioridade a meus pedidos... E posso afirmar-lhes, embora vocês, homens, não entendam muito disso, que em matéria de modelos tenho exclusividades magníficas... Não é minha única paixão. Adoro as flores e os perfumes.⁴

Evita fez essas declarações, que apesar de convencionais não são suspeitas, em fevereiro de 1945. Dois meses depois, voltou a exibir modelos na mesma revista: um traje a rigor de duas peças com bordados e aplicações de cetim nos quadris (nada muito juvenil, efeito contido, longe do risco de sensualidade); também antecipa imagens das roupas que usará em *La pródiga*, cuja filmagem enfrentou milhares de dificuldades, não chegou a ser lançado e no qual Eva substituiu Mecha Ortiz. Esse figurino é uma catástrofe em matéria de ostentação, um disfarce de um falso século XIX, com algo de imperatriz Carlota representando uma senhora aldeã espanhola num filme argentino.⁵ O figurino teria custado 30 mil pesos: "Todas as minhas aspirações de costureiro — diz Thomas Haig — se realizaram... não é fácil manter-se à altura da juventude, beleza e elegância de Evita... Todo o luxo das sedas, veludos, peles, rendas e bordados...".⁶ Esse figurino disparatado, que não combina com a atriz nem com o argumento camponês do filme, foi provavelmente o último passo em falso da elegância de Eva. Os exageros que vieram depois são diferentes porque, esses sim, tinham grande estilo.

Antes, Evita Duarte recebeu a consagração modesta de uma seção, "Desfile de modelos", muito lida na revista *Antena*:

Acaba de ser inaugurado o ateliê de Jaumandreu. Uma festa bonita e simpática em que o destino dividiu o público em dois grupos: a turma do cinema e uma turma de senhoras retraiadas e virtuosas... A mais elegante só apareceu quando Evita Duarte fez sua entrada no salão. Público sua fotografia porque foi também a mais elegante que vi esta semana. Usava vestido e casacação pretos, com adornos dourados no decote, formando um colar; chapéu amarelo *chartrouse* e brincos de brilhantes e pérolas.⁷

Realmente, a foto mostra uma Evita muito próxima da imagem procurada de elegância respeitável, mas ao mesmo tempo traz o risco de deixá-la deslumbrante — glamourosa, pelo menos uma vez, para os padrões locais. O chapéu de *chartruse*, de copa muito baixa e aba chata, fica esplendidamente assentado sobre o topete simples que leva o cabelo liso para cima. Na lapela preta, o broche brilha discreto mas ostensivo. Essa toalete não é uma tentativa nem uma imitação medíocre. Sente-se a proximidade, resultado da recomendação de Perón, com o costureiro Paco Jaumandreu, inventor do grande traje evitista: o *tailleur principe-de-gales*.

Perón escolheu no mundo do espetáculo um estilista para Evita. Jaumandreu vestia as estrelas na vida real e nos filmes. Também vestia, justamente, Evita, sua cliente preferida, que, segundo dizem, recusou-se a ser apresentada ao coronel Perón quando ele andava em busca de uma companhia vistosa e desenvolta, como Zully Moreno, a Eva que não foi.

VESTIR A RAINHA

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

parado para ser visto, mostrar-se e repetir-se em gestos e poses, durante os dois anos de êxito de sua carreira de atriz.

A excepcionalidade cultural do peronismo alimentou-se do cuidado com essas questões que, antes, podiam parecer secundárias. Escolher os vestidos de Eva não foi uma tarefa banal, e só uma percepção desatenta da natureza de seu carisma negligenciaria essa missão. Eva foi amada por sua obra e pela maneira como a representava. Ação e representação são inseparáveis: o lado pessoal da relação de Eva com seu povo apoiava-se numa demonstração incessante, repetida mas capaz de renovar o efeito do “maravilhoso”, da presença que, sobre a repetição, construía também uma ilusão de proximidade.

“Vesti Eva Perón no começo de minha carreira e no começo de sua carreira política. Depois, por alguns anos não a vi. Começou a se vestir em Paris.” A citação é do primeiro costureiro de Eva Perón. As *Memórias* de Paco Jaumandreu são escritas por uma espécie de Manuel Puig espontâneo que não domina de todo o ofício da escrita mas é igualmente atraído pelas focas do mundo do espetáculo, pela beleza das estrelas, pela suntuosidade dos cenários e pelo destino das mulheres que vai conhecendo. Tem sensibilidade *camp*, sentimentalismo e perspicácia. Dócil e muito jovem, construiu com audácia e sorte uma carreira de figurinista de cinema e teatro (tinha vestido as divas mais famosas da Argentina em filmes modernos ou de época), e de desenhista de moda, quando essas profissões eram incipientes em Buenos Aires, excetuando-se as casas de modistas francesas que abasteciam a classe alta entre uma viagem e outra à Europa. O ofício de Jaumandreu exigia não só destreza e imaginação mas habilidade mundana. Sabia responder aos arrufos temperamentais de mulheres carismáticas, embora até conhecer Eva Duarte nunca tivesse circulado perto do poder (por confidências de provador, conhecia políticos e militares que eram amantes das atrizes).

Nem todas podiam se vestir com Jaumandreu, e, quando Evita Duarte se gaba de que suas encomendas passam na frente das de outras, está atribuindo a ele e atribuindo a si um lugar. Jaumandreu conheceu Eva quando ela começava um caminho que "podia levá-la à glória ou ao inferno". Foi esse o comentário de outra atriz, ao ser informada de que o haviam chamado para aconselhar e vestir a nova primeira estrela da rádio Belgrano. Evita precisava retocar sua imagem um pouco banal, potencializar suas qualidades (a estatura, as pernas e braços longos, os dentes bons, o cabelo bonito e a pele perfeita, a regularidade nada vulgar do nariz, o perfil fino, a vibração deslumbrante da pele). Jaumandreu foi uma peça da máquina que montou o espetáculo que, pouco depois, seria de extrema originalidade. Mas não foi um empresário do showbiz quem teve a idéia de aperfeiçoar a imagem de Evita Duarte, e sim Perón. "Eva Perón é um produto meu. Preparei-a para que fizesse o que fez."⁸

O costureiro visitou Eva no sábado seguinte à sua chamada:

Pareceu-me altíssima e muito descorada. Sua pele impressionou-me desde o primeiro dia; branca, transparente, incrível. Conheci pouquíssimas mulheres com uma pele semelhante, quase transparente, como de marfim. Era loura, de passos muito grandes e decididos. Usava calça de cetim cinza-prata, um chemisier azul-claro e sapatos brancos com grandes plataformas de cortiça. [...] Fez-me passar a um quarto de vestir que tinha dois armários. Entre os dois estendia-se uma barra grossa da qual pendiam casacos de pele, longos e curtos, raposas prateadas, raposas azuis, lontras, fora de moda. Fiz com que visse que peles daquele tipo eram para figuras de segunda classe e que estavam démodé. Sorriu. Seu sorriso era cativante, iluminava-a. Pediu-me tecidos e desenhos.⁹

Nessa tarde, Jaumandreu iniciou uma relação profissional que prosseguiu por dois ou três anos, até que as roupas de Eva começaram a chegar diretamente de Paris, enviadas pela casa Dior. Afastou-a dos ostentosos casacos de raposa e dos tecidos atrapeados, que evocavam os típicos presentes masculinos recebidos em troca de favores ou realçavam a ânsia de ser notada de uma atriz que tinha passado alguns anos num tedioso segundo plano. Deu a Eva o look ultramoderno, aquele look Garbo de Evita trabalhando como uma Ninotchka do peronismo.

O ESTILO

Qualquer comparação de Eva Perón com outras mulheres que aparecem nas fotografias da época mostra que ela se diferenciava por um estilo menos sujeito às afetações da moda, que favorecia os penteados com enchimentos, o rosto arredondado, a maquiagem ingênua com lábios em forma de coração, as pregas, rendas de bico e franzidos, os chapéus carregados, a cintura de vespa.¹⁰ Eva resplandece mais intemporal, num cruzamento de duas figuras do cinema, uma do passado, Greta Garbo, e outra do futuro, Audrey Hepburn. Evidentemente, seu corpo sem curvas marcadas, cada vez mais delgado, contribui para a ilusão de que ela está acima ou além da moda. O que podia ser uma desvantagem quando Evita Duarte resolveu seguir a carreira de atriz aparece como qualidade de sua beleza intocada pelas marcas mais evidentes do caráter perecível da moda.

Por motivos que provavelmente tiveram a ver com Jaumandreu (e que contradizem o tipo de roupa que de hábito ele desenhava para as atrizes), Eva conseguiu um estilo limpo e angular, que hoje parece menos contaminado pelo rebuscado um tanto pegajoso da moda feminina do pós-guerra, até mesmo da criada pelos melhores estilistas internacionais.

Jaumandreu desenhou a roupa correspondente ao corpo político de Eva Perón. De inspiração clássica (na mesma linha do *tailleur* que outra argentina hábil em matéria de moda, a escritora Victoria Ocampo, também vestiu),¹¹ Jaumandreu criou o *tailleur* príncipe-de-gales, com gola de veludo escuro, vestimenta oficial de trabalho de Eva, com que ela está vestida em inúmeras fotos instantâneas e jornalísticas. É um traje público, tanto quanto os vestidos de baile enviados pela casa Dior, com os quais Eva posava para as fotografias oficiais (os grandes retratos), coberta de jóias, envolta em sedas, cetins e crepes. Quando se veste a rigor, as roupas são tão sobrecarregadas e as jóias tão espetaculares que quase não podem ser julgadas em termos de moda, e sim em termos de construções arquitetônicas sobre um corpo alegórico: o do poder peronista. Vestida a rigor, Eva é a peça coroadada de uma cenografia do poder.

Mas com o *tailleur* príncipe-de-gales e outros muito parecidos Eva assistiu aos atos emblemáticos do Estado de bem-estar: reuniu-se com os pobres, percorreu as províncias, dialogou com os sindicalistas, despachou em seu escritório, foi oradora em praças e praças, recebeu diplomas, medalhas, jóias, aceitou e entregou cheques, assistiu a atos em estádios de futebol, a inaugurações de hospitais e escolas e, finalmente, escudou a multidão que lhe ofereceu a vice-presidência da República no Cabildo Abierto do Justicialismo, de 22 de agosto de 1951. Trabalhou como protagonista e coadjuvante ao mesmo tempo, sendo o duplo presidencial da figura de Perón. O *tailleur* príncipe-de-gales tinha todas as qualidades para se tornar roupa de trabalho totalmente identificada com a função pública. Em certo sentido, é um uniforme. Mas em outro sentido não é, já que só pode usá-lo (por acordo tácito) uma pessoa especialíssima.

Numa quinzena-chave de agosto de 1951, mas poderia ser em qualquer outra de qualquer ano de sua vida política, Eva usou

um *tailleur* cinza e blusa preta para receber o Comitê Central e confederativo da CGT; o mesmo *tailleur*, com blusa clara, ao receber os docentes que “ratificaram sua adesão ao presidente e à sua esposa”; ainda o mesmo, com pulôver escuro, quando lhe entregaram uma contribuição para as obras da Fundação; um *tailleur* escuro na recepção de uma delegação do Sindicato Argentino de Escritores; outro *tailleur* cinza debruado de preto na entrega de um empréstimo de 1 milhão de pesos, na Federação Operária da Borracha; o mesmo, com boina escura, quando aceitou um cheque de 20 milhões de pesos como adiantamento dos 97 milhões com que foram sancionadas as empresas da sucessão Benetton, e também para proferir uma conferência na Escola Superior Peronista sobre a “concepção peronista da história”; um *tailleur* cinza mais claro, com um ramallete na lapela, para ser aclamada pelas crianças da Nova Argentina no Luna Park; três vezes consecutivas, esse mesmo *tailleur* ao receber o ministro da Fazenda, os membros de uma cooperativa e os trabalhadores florestais de Santiago del Estero; com *tailleur* preto e boina entregou a Perón uma urna de ouro, “símbolo da redenção cívica da mulher na Nova Argentina”; no Cabildo Abierto do Justicialismo, diante de cerca de 2 milhões de pessoas, Eva usou seu *tailleur* escuro, de corte perfeito, com um grande escudo peronista de pedras preciosas na lapela (essa foto, de perfil, com as mãos abertas e os braços esticados, o rolo de tranças recortado contra a escuridão, o cabelo liso e brilhante puxado na nuca pálida, a linha de aço do microfone que acompanha o movimento do corpo, percorreu a Argentina durante décadas).¹²

Outra foto feliz, a do carro iluminado que conduz Eva a sua casa, noite avançada, com a Torre de los Ingleses ao fundo como testemunho das altas horas, uma foto nada instantânea, perfeitamente iluminada, mostra o chapéu que Eva usou apropriadamente com o *tailleur*, um chapuzinho redondo, de aba pequena,

piéd de poule, e faixa escura em torno da copa achatada, combinando com a gola do casaco, também em *piéd de poule*. Evidentemente, esse uniforme de trabalho alternava com outros vestidos, todos diferentes no estilo e de ar mais convencional. As capas de *Mundo Peronista* e a abundantíssima iconografia de todas as suas páginas mostram Eva em *grande tenue* de diva, com bonitos chapéus enfeitados de continhas, flores e folhas, colares de brilhantes, mesmo em traje de passeio, vestidos de lãzinha de mangas raglã, vestidos de seda furta-cor, de bolinhas, estampados, vestidos de alcinha bordados e saias rodadas.

No entanto, o tailleur persiste como marca de estilo. O curioso é que o primeiro modelo desse traje que se identificou, em todas as suas variantes, com a intensidade de um trabalho político que nenhuma mulher tinha feito antes na Argentina, não foi desenhado por Paco Jaumandreu para uma política, mas para quem ainda era uma atriz. Em maio de 1944 Evita Duarte renovou o contrato com a rádio Belgrano, num ato em que a acompanharam várias celebridades do radioteatro, um produtor de cinema e, é claro, toda a sua companhia. Evita usava o tailleur que, evidentemente, Jaumandreu já lhe entregara. No início de junho, a revista *Autena* pôs Evita na capa (com foto de Annemarie Heinrich): ela usa o tailleur príncipe-de-gales, de gola escura de veludo, botões forrados, com uma assimetria que revela a originalidade do corte, pois o casaco se fecha normalmente mas tem dupla fileira de botões, como é habitual nos jaquetões.

Em setembro de 1944, *Radiolandia* publicou várias fotos de Evita Duarte: em três ela parece muito convencional, como se explorasse um glamour que não está a seu alcance, com uma roupa muito decotada de lamé e um grande véu que cai do penteado aos ombros, sobre uma orguêda. A quarta foto ilustra um anúncio de página inteira da rádio Belgrano: Eva veste seu tail-

leur. Mais tarde, vários anúncios da Belgrano utilizarão a mesma foto ou outras levemente diferentes mas com a mesma roupa, reproduzidas pelas revistas como ilustração dos encartes com os programas de Evita Duarte. A foto escolhida para o anúncio mostra uma Evita séria, em pose pouco habitual na época, um joelho para a frente e o corpo jogando seu peso em diagonal sobre o braço cuja mão se apóia no joelho, uma pose que evoca a imagem moderna de Lauren Bacall ou Veronica Lake (imagem que, segundo as revistas, nenhuma atriz argentina possuía: Evita Duarte tinha começado a ser uma mulher "interessante").¹³

Fora a relação com Perón, difícil de ser lida em termos políticos nesses meses; fora o fato de participar, como todo mundo, das coletas para ajudar o povoado de San Juan, destruído pelo providencial terremoto que, segundo uma das versões da história, permitiu que Evita Duarte conhecesse Perón, durante um festival em benefício das vítimas; fora o uso que os anúncios da Belgrano fazem do novíssimo tailleur e o fato de que Evita o use para uma foto de capa que, via de regra, mostrava roupas menos sérias, a única atividade pública de Evita, se se excluem as três audições e uma filmagem, é como sindicalista. Em maio de 1944, ela ocupa a presidência da Associação Radiofônica Argentina, que, evidentemente, é reconhecida pela Secretaria de Trabalho e Previdência como a única entidade da classe. Um amigo de Evita, Enrique Lomuto, facilitou as coisas, com a transferência dos associados das duas entidades anteriores para a nova agremiação.¹⁴ Parece um ensaio geral em escala reduzida, uma espécie de treinamento para um futuro que ninguém então conhecia, um aprendizado conveniente. É também um sinal de que a ascensão de Evita teve os apoios mais poderosos: amor, governo e empresários audaciosos estavam excepcionalmente unidos.

A situação tem uma configuração incomum: a popularidade de uma atriz que ascende velozmente, a fluidez do panorama po-

Ífíco, a desenvoltura dos principais personagens, a benevolência da sorte. Até a roupa de cena já foi provada, e o figurinista já deu as principais instruções.

Os dois corpos de Eva

Enquanto convivi com ela, na sua frente sempre tive uma estranha sensação. Sentia que havia duas Eva Perón: a moça doce e boa para quem eu desenhava as roupas, com quem fazia as provas, com quem brincava; e outra, totalmente diferente. Sempre pensei que essa segunda Eva Perón estava habitada por outro espírito. Mais de uma vez pensei que o espírito de alguém se apossava de seu corpo... Sempre acreditei que há forças do além muito importantes que às vezes encarnam nos seres humanos. Agora é moda acreditar nos demônios, nos exorcismos, nos espíritos e em mil outras coisas. Nisso pensei toda a minha vida, sobretudo quando via a moça doce transformar-se nessa segunda Eva Perón. Parecia-me que, quando falava às massas, quando as dominava, era porque estava possuída por alguém, porque nela se encarnava o espírito de algum político de muitos séculos atrás.¹

Jaumandreu viu duas Evas, um corpo geminado.² Percebeu algo central na natureza do poder peronista e tentou explicá-lo pelo lado mais fantasioso: Eva seria uma possessa, um estágio da

reencarnação de algum político. A própria Eva explicou-se em termos de possessão pela doutrina e pelos ensinamentos de um homem. Essas duas Evas têm, no entanto, outras ressonâncias simbólicas.

O CORPO DO REI

E. H. Kantorowicz chamou de "ficção mística" a geminação do corpo do monarca. O rei tem um corpo político e um corpo natural: "O corpo político não só é 'mais amplo e extenso' que o corpo natural, como nele residem forças realmente misteriosas que agem sobre o corpo natural mitigando, e até eliminando, todas as imperfeições da frágil natureza humana".³ Esses dois corpos, de natureza distinta, fazem uma só pessoa, em quem sempre prevalece o corpo político. Segundo Kantorowicz, a ficção dos corpos do rei "dava lugar a interpretações e definições que tendiam necessariamente a configurar-se à imagem daquelas relativas às duas naturezas do Deus-homem".

Por seu corpo político, o rei não pode ser considerado menor nem incapacitado, embora o seja materialmente. Por seu corpo político, o rei sempre está em pleno domínio de todas as faculdades da realeza, embora o corpo físico suporte doenças, diminuição de capacidades ou minoridade. O corpo político do rei coloca sua pessoa acima das contingências que afetam seu corpo material. O regime da monarquia apóia-se não apenas no corpo material do rei, mas fundamentalmente no corpo político, que assegura a continuidade porque, ao contrário do corpo físico, é imorredouro.

O corpo de Eva inscreve-se nessa linha simbólica. O regime peronista era escassamente republicano, mais plebiscitário que democrático, com um baixo nível de instituições políticas repre-

sentativas, e, em contrapartida, sustentado por algumas corporações e um vasto movimento social; intensamente personalista, era cortesia na aquiescência e no afago ao líder, a quem se atribuíam qualidades literalmente providenciais, era fanático na devoção e culto à sua esposa; a autoridade exercia-se concentrada no topo, como sabiam tanto os partidários como os opositores.

Na cena política original desse regime, Eva ocupava o segundo lugar. Mas seu segundo lugar tinha certas particularidades que o tornavam único. O lugar de Eva incluía todos os lugares que Perón não podia ocupar. Foi o que, em *La razón de mi vida*, ela disse da seguinte maneira: intercessora, representante, ponte, intérprete e escudo de Perón. Todas essas funções remetem, é claro, a uma figura milenária: a da Virgem. Perón encontrou em Eva não só uma colaboradora mas alguém que, junto com ele, integrava na cúpula do poder uma sociedade política de duas cabeças, hegemonizada pelo homem, na qual a mulher tinha foros especiais acima das instituições republicanas. As imagens dessa sociedade bipolar são um mecanismo topológico da hegemonia cultural implantada pelo peronismo.

Eva porta-voz dos humildes, Evita capitã, Eva, a representante de Perón perante o povo (a jaculatória foi expansiva e tão exaltada como as de Nossa Senhora) ocupa um lugar político não republicano. Em seu corpo condensam-se as virtudes do regime peronista, e personaliza-se sua legalidade. Seu corpo é aurático, no sentido que tem essa palavra nos textos de Walter Benjamin. Produz autenticidade só pela própria presença: os que conseguem vê-lo sentem que sua relação com o peronismo está perfeitamente encarnada e é única.

Lendo Kantorowicz, Claude Lefort indicou que os regimes democráticos são aqueles em que o poder não está consubstanciado indissolivelmente no corpo de uma pessoa. A democracia institui um lugar vazio. O regime peronista preencheu cultural-

mente esse vazio da democracia com uma dupla personalização do poder, e, sob a direção de Perón, que era o primeiro termo dessa personalização dupla, Eva foi o instrumento adequado. Como numa monarquia, “a nação — digamos: o reino — via-se figurada como um corpo, como uma totalidade orgânica, como uma unidade substancial. [...] Em outras palavras, o poder ora era encarnado ora estava incorporado na pessoa do príncipe, *daiva corpo à sociedade*”⁴. O corpo de Eva dá corpo à sociedade dos peronistas (e também a essa outra sociedade, a dos opositores, que a odiaram até a morte). Antes de ser uma ideologia, antes de ser um sistema de idéias, o peronismo foi uma identificação.

Milhares de argentinos reconheceram-se nela, porque a viam agir e sentiram os efeitos, reais e simbólicos, de seus atos. Foi uma mulher frágil que, a partir dos anos 50, começou a mostrar os sinais da doença. Mas foi, ao mesmo tempo, a garantia do regime, sua representação e força. Seu corpo material é indissolúvel do corpo político. Sobre a bela forma desse corpo repousa uma dimensão cultural do regime peronista e o princípio geminado de identificação: Perón e Evita.

O corpo de Eva é portador de dois aspectos indispensáveis ao regime. Daí a importância de seu corpo real como forma visível de seu corpo político. Diferentemente do rei, cujo corpo material é amparado pelo corpo político, e por conseguinte é indissolúvel mas também pode sofrer todos os males da idade e da doença, o corpo material de Eva é um reforço, um potencial a serviço de seu corpo político. Na verdade, quase se poderia dizer que esse corpo geminado invertiu as funções: o corpo material de Eva produz seu corpo político.

O estilo de Eva não foi uma qualidade que se acrescentou mas um dado central de sua personalidade política, fundada em valores insólitos e excepcionais. Dava corpo a um novo tipo de Estado, o que se poderia chamar de “Estado de bem-estar à *criol-*

... e consolidava um ritual absolutamente necessário a esse Estado, que tinha o ímpeto fundador e a fraqueza institucional de todo regime novo.

() peronismo não baseava o poder nas instituições tradicionais da república liberal — das quais retirou tanto poder político como relevância simbólica —, mas nos sindicatos e num dispositivo cultural e propagandístico de uma magnitude desconhecida na Argentina. O “Estado de bem-estar à *criolla*” tinha um de seus pilares na instituição dirigida pela mulher do presidente: a Fundação Eva Perón, que substituiu todas as associações de caridade e, sobretudo, a oligárquica Sociedade de Beneficência. Formalmente era uma instituição pública independente do governo; na prática era um braço do Estado, financiado com seus recursos e com aqueles obtidos mediante pressões (inclusive chantagens) sobre os empresários, em especial se pertenciam às fileiras da oposição.

Milhares de cartas chegavam diariamente à Fundação. Muitas fotos mostravam Eva, com seu *tailleur* de trabalho ou simples vestidos de verão, lendo-as. Os pedidos vinham dos cantos mais remotos e eram respondidos de acordo com um padrão de distribuição de bens, que incluía máquinas de costura, colchões, dentaduras, óculos, bolas de futebol, pensões para os velhos, folhas de zinco e tijolos, bicicletas. Muitas vezes Evita acompanhava a entrega desses objetos, radiante no meio da lama, ao lado de velhinhas agradecidas e crianças fotografadas com ela, como se fosse uma estrela de cinema, uma irmã de caridade, uma fada. A presença de Eva era o toque estético da entrega, um gesto inseparável de quem distribuía esses bens, e reforçado pelas fotos que os acompanhavam, uma ilustração à guisa de lembrança.

Evita personalizava a doação, que não era humilhante justamente porque sempre havia um exagero, um gasto supérfluo, e não só a resposta seca a uma necessidade. Os antiperonistas cri-

ticaram acerbamente esse caráter personalíssimo da distribuição de bens financiados pelo Estado; pensaram também que se tratava de um *potlatch** pouco planejado. Eva respondia-lhes com um clichê que se transformou em ordem: seus pobres, seus "*grasitas*"** mereciam tudo. Uma resposta desafiante de agitadora. Em visitas e viagens pelo país, ela também era um desafio, porque seu corpo era a rubrica do Estado providencial argentino.

Eva Perón foi fundamental na ritualização política do peronismo e na distribuição de bens e serviços aos pobres, instrumentos que, utilizados em uníssono, produziram uma identidade forte. Ela era a sustentação material dessas dimensões, social e cultural, da política peronista. Por isso, o corpo presente de Eva foi tratado e revestido com todo o cuidado que o caso exigia. Sobretudo, devia-se aproveitar esse suplemento inculcável representado pelo estilo, que se transforma em beleza, e pela juventude.

Os almanaques de grande formato publicados pela Fundação Eva Perón com doze fotos coloridas de Eva e os livros de homenagem que compilam material ilustrativo depois de sua morte⁶ mostram Eva como pivô cultural e afetivo do regime. A fatura iconográfica foi considerada excessiva pelos opositores que, no entanto, davam-lhe a devida importância como embasamento de

* Cerimônia sagrada entre certas tribos indígenas da costa do Pacífico que consiste em doar, distribuir ou trocar presentes. O chefe oferece ostensivamente ao rival uma profusão de bens. Este, sentindo-se desafiado, organiza mais tarde outro *potlatch*, mais suntuoso que o primeiro. O dom de riquezas equivale a uma afirmação de prestígio e poder, mas implica a destruição de enormes riquezas. (N. T.)

** Literalmente, *grasitas* significa "gordurinhas", e faz alusão ao cheiro de gordura exalado das carnes do churrasco. O termo teria sido inventado por Eva Perón, em resposta ao pejorativo *cabeceitas negras* com que os opositores ao peronismo qualificavam os que migravam para Buenos Aires em busca de trabalho. Os dois termos acabaram designando a população pobre e humilde, majoritariamente peronista. (N. T.)

um culto à personalidade que reunia no corpo de Eva os atributos com que o peronismo queria apresentar-se diante das massas. As imagens de Eva abraçando, tocando, acariciando, apertando ombros, certificam (e continuam a certificar depois da morte) sua qualidade de ponte, de médium, entre o regime e o povo. As imagens que a mostram no trabalho ou na tribuna (imagens de tailleur, embora nem todas) a apresentam como o lugar onde se ancoram materialmente o Estado de bem-estar e a política peronista.

As imagens em *grande tenue*, com as capas de cetim desenhadas por Dior, ou com o vestido preto justo que ela recebe de *Path*, são as de pompa e cerimônias de Estado (embora, num Estado afinal plebeu, tenham um ar de figurino ou um exagero cinematógráfico). As jóias de Eva são exibidas sen reticências, e o almanaque de 1953 mostra-as em abundância, bem visíveis em primeiro plano: a capa é a foto oficial mais conhecida, com o colar de rubis e brilhantes; ao mês de janeiro corresponde uma Eva de mantilha preta e pulseira grande, anéis e brincos; em fevereiro, as argolas de ouro resplandecem ao lado da *argente* cinza de plumas; em abril, ela está de brincos e colar de esmeraldas e ouro; em junho, de brincos de pérolas e colar de ametistas e pérolas; em agosto, de colar de rubis e diamantes; em setembro, com um grande anel quadrado. Provavelmente ninguém procurou esse efeito fabuloso, mas as fotos estão ali mostrando a abundância verdadeira dos adornos cerimoniais de um Estado de abundância. O duplo corpo de Eva cobria-se das matérias adequadas a seu potencial simbólico.

O RECEBIMENTO DA GRAÇA

Como num sonho premonitório, Jaumandreu foi o primeiro a ver os dois corpos de Eva. Na verdade, viu também dois as-

pectos desse corpo que não haviam terminado de se soldar: uma mulher com qualidades especiais e um guarda-roupa impróprio. A imagem de Eva não estava acabada; o corpo da moça de pouco mais de vinte anos, que o recebeu em casa para encomendar-lhe roupas, tinha algo de inacabado. Na falta de adjetivo melhor, Jaumandreu escreve “descorada”. As qualidades que todos assinalam — as pernas delgadas, a luminosidade da pele — pertencem à ordem da fragilidade. No entanto, sobre elas se armou a imagem de uma mulher de ferro. A beleza de Eva é translúcida, está toda na pele. Mas ela foi perfeitamente sólida, indestrutível, como corpo político. Para explicar uma percepção cheia de contradições, Jaumandreu recorre ao que tem mais à mão, a ocupação do corpo de Eva por um espírito alheio, masculino.

Eva Perón dá outra explicação em *La razón de mi vida*: “Não estranhe, pois, quem, procurando nestas páginas meu retrato, encontrar de preferência a figura de Perón. É que — reconheço — deixei de existir em mim mesma, e é ele quem vive em minha alma, dono de todas as minhas palavras e de meus sentimentos, senhor absoluto de meu coração e de minha vida.”⁷ Eva diz a mesma coisa que o costureiro, mas em seu caso não se trata de uma hipótese, e sim de uma declaração sobre a própria identidade. Ela é ela, mas habitada por Outro. Uma Idéia, recebida como uma Graça que cai em terra fértil, transforma seu corpo em corpo público, em corpo da política.

O regime peronista necessitava do corpo material de Eva Perón. Essa necessidade cumpre seu designio capturando um corpo, o do marido e chefe. A união política de Eva com a Idéia peronista, representada por Perón, é enunciada em *La razón de mi vida* num tom religioso. Na ficção do duplo corpo do rei, Kantorowicz estabelece uma linha de interpretação religiosa que faz interseção com a política. Na verdade, o corpo místico de Cristo

seu corpo de homem formam uma unidade cujos componentes são inseparáveis; ao longo das variações da teologia católica, essa unidade foi reforçada como princípio dogmático. O duplo corpo do rei alimentava sua potencialidade explicativa e alegórica em outro corpo duplo, o de Cristo, deus-homem.⁸

Eva Perón, em *La razón de mi vida*, relata o encontro com Perón como uma conversão e como o estabelecimento de um voto definitivo. O dia em que sua “vida coincidiu com a vida de Perón” marcou o início de sua “verdadeira vida”. Produziu-se uma transferência instantânea de identidade: “Naquele momento senti que seu grito e seu caminho eram meu próprio grito e meu próprio caminho”. Eva tinha recebido a Graça, uma iluminação que lhe permitiria ser e agir mais além das próprias capacidades. A situação e os protagonistas eram excepcionais, independentemente de suas vontades.

Ocupado o corpo de Eva pela Graça (pela Idéia política), de um jeito ou de outro havia nela algo especial que lhe permitia reconhecer o dom recebido: “Não, não foi o acaso a origem de tudo isto que sou, em meu país e para meu povo. Creio firmemente que fui forjada para o trabalho que realizo e para a vida que levo”.¹⁰ O que ela transferira para a política era uma excepcionalidade não reconhecida em sua vida anterior, quando seus desejos se limitavam a atingir o triunfo mundano como atriz.

UM AR DE RAINHA

Quando conheceu Perón, Eva não se incluía entre as mais bonitas atrizes argentinas, nem entre as melhores, nem entre as mais famosas. No entanto, em poucos meses algo aconteceu. As fotografias de Evita Duarte, poucos anos antes da conversão à política, mostram uma imagem convencional, a não ser por certos

traços que lhe permitiriam depois acentuar o look moderno e decidido de sua pessoa pública: as pernas e braços compridos, os seios pequenos.¹¹ Nessa época, os membros longos, que não eram considerados um traço indispensável de perfeição física como são atualmente, davam a Eva um ar distinto, até quando vestia as roupas mais extravagantes. Pode-se falar num “ar de rainha”?

Algumas histórias indicam o efeito de uma insólita superposição de imagens: “Durante sua viagem à Europa, em 1947, monsenhor Roncalli, o núncio italiano que se tornaria o papa João XXIII, exclamou ao vê-la entrar na catedral de Notre-Dame: *‘E tornata Imperatrice Eugenia!’*”¹² O lado verídico da história importa menos do que sua transmissão e sobrevivência na mitologia evitista: Evita rainha.

Nessa viagem à Europa, durante a qual Eva visitou o Vaticano, a França e, evidentemente, o país amigo da Argentina — a Espanha franquista —, a pompa real da senhora e de seu séquito surpreendeu a todos. Nas fotografias, seus trajes, chapéus, mantilhas, presas com flores enormes, capas e capuzes de cetim parecia usa uma pesada pele; o decote do vestido, no banquete que lhe oferecem Franco e esposa, é por demais pronunciado (escandaloso como foram alguns da princesa Diana); as jóias são verdadeiramente descomunais. Eva está deslumbrante, mais diva de cinema do que enviada especial. Sua entrada no Vaticano, vestida de preto da cabeça aos pés, como reza o protocolo para quem vai ser recebido pelo papa, parece uma encenação. As fotos evocam mais um filme do que uma visita realizada de fato. Na *Noire-Dame*, a iluminação expressionista que um fotógrafo teve a sorte de conseguir transforma o documento fotográfico em imagem de um filme mundano, onde todo o interesse da tomada é absorvido pelo efeito magnífico com que a grande aba do chapéu divide em dois o rosto de Eva. Sentada à mesa de um ban-

quete na Itália, um gracioso chapéu de palha branca, sem abas, que se eleva trinta centímetros, prolongando a linha perfeita da frente, realça pela originalidade e audácia o semi-sorriso divertido da modelo. Os condes, ministros e generais que a recebem, tocados pela irradiação juvenil de Eva, parecem saídos de uma comédia de costumes, e todas as mulheres, nobres ou aristocráticas, que têm a infelicidade de partilhar um plano com ela, parecem as aias de uma rainha cujo reinado tem a nobreza da moda, a juventude e a beleza.

O luxo exagerado dos trajes dessa primeira-dama de uma república sul-americana provoca uma espécie de jogo de estilo diferencial: ela é sempre diferente das diversas mulheres europeias (aristocratas, nobres ou da alta burguesia) com quem aparece nas fotos. Seus vestidos de rainha são extravagantes, e suas jóias, visíveis demais.

Com esses vestidos e jóias, Eva Perón faz um movimento que a situa além do “bom gosto”. As normas do “bom gosto” integram num conjunto quem as acata; o “bom gosto” é social e deve se submeter, por seus elementos comuns, a uma aceitação coletiva embora não universal, já que regulada pelos árbitros sociais e da moda. O “bom gosto” admite a diferenciação na medida em que essa diferença não separe por completo o objeto (vestido, móvel, enfeite) do conjunto a que pertence.

Os trajes reais não são de “bom gosto” porque são excepcionais e revestem corpos excepcionais. São os adereços de uma criatura que encarna a representação ideal de uma nação; não se trata meramente da mulher de um presidente (que, nesses anos e apresentando um novo regime político. É o corpo do Estado jurídicista. A extravagância dos vestidos só pode ser admitida quando quem os usa tem a juventude e a beleza suave, não provocativa,

de Eva. Por isso, nessa viagem, mais que nunca, suas qualidades excepcionais são indispensáveis à política.

Como o corpo de Eva é jovem, potencializa suas qualidades até tornar-se belo e, sobretudo, por não ter marcas exageradas de sensualidade, pode ser o suporte (o manequim) sobre o qual se edifica outro corpo. Os adereços da primeira-dama não estão sujeitos às regras do bom gosto mas da magnificência. Eva, como alguém que vem de fora, do exterior da boa sociedade, jamais poderia cumpri-las totalmente e sempre seria examinada com cepticismo condescendente ou com o fastio que produz nos ricos a pretensão dos adventícios. Suas roupas de gala podem ser excessivas porque seu lugar não tem medida nem se compara com nenhum outro lugar institucional. O excesso permanece inseparável de um corpo em que o poder se investiu.

Como seu corpo visível, as roupas de Eva Perón são um negócio de Estado.¹³ Eva deve parecer uma princesa plebéia: um oxímoro, figura do duplo contraditório, que funcionou em perfeita adequação com o regime personalizado do peronismo. Como seu duplo corpo, material e político, não obtinha o caráter da legitimidade divina de um regime monárquico, e sim de um regime plebiscitário e plebeu, num mundo secularizado, a qualidade da beleza (indiferente no caso do duplo corpo do rei) era indispensável. Por sua beleza Eva podia sustentar uma dupla representação, que subsistiria até mesmo depois de sua morte.

Pela beleza, o corpo de Eva proporcionava ao regime a sustentação da ficção que fundava sua própria figura dupla: de um lado, como ela o repete dezenas de vezes em *La razón de mi vida*, a mulher humilde e ignorante, que é a mulher do presidente; de outro, a manifestação concreta do regime peronista, como intérprete e representante do líder:

Eu não era somente a esposa do presidente da República, era também a mulher do condutor dos argentinos. À *dúpla personalidade de Perón* devia corresponder uma *dúpla personalidade em mim*; uma, a de Eva Perón, mulher do presidente, cujo trabalho é simples e agradável, trabalho de dias de festa, de receber homenagens, de funções de gala; e outra, a de Evita, a mulher do líder de um povo que depositou nele toda a sua fé, toda a sua esperança e todo o seu amor.¹⁴

Como mulher do presidente, a beleza teria sido um atributo importante mas não essencial. Porém, como mulher do líder, a beleza representava o complemento da felicidade, da “vida boa” que o peronismo dizia assegurar ao povo e, sobretudo, àqueles que se sentiam ou estavam mais longe do belo (dos vestidos bonitos, das jóias, da vida em que a necessidade não expulsa para fora dos limites alcançáveis o algo mais representado pela beleza).¹⁵ Eva teve uma função dupla e também, para preencher essa função, um corpo capaz de sustentá-la de forma verossímil.

Eva encontrou sua beleza depois de quase concluída a carreira de atriz. Curiosamente, antes de 1945 ela não parecia indiscutivelmente bonita, e de fato não era. Os esforços para se assimilar ao *mainstream* das atrizes argentinas eram evidentes demais e iam contra suas próprias qualidades, sem lhe permitir alcançar as qualidades que não possuía. Quando as investe na política, suas qualidades potencializam-se, apoiadas na novidade absoluta. Também se sustentam numa liberdade que Evita Duarte não tinha. Como Eva Perón, a espontaneidade de seus gestos não fica comprometida com a imitação de gestos parecidos feitos por outras atrizes. A Eva política não tem nem vestígios da afetação forçada que ainda está registrada nas últimas fotos de Evita Duarte.

Suas fotos da fase política mostram uma gestualidade original (o que também resultava do fato de que Eva era a primeira a

ocupar um lugar que, aliás, tinha sido inventado especialmente para ela): tensa e cortante, nas cenas de trabalho; descontraída e amistososa quando acaricia crianças e velhos; deslumbrante quando veste os trajes de gala da corte peronista. Alguns traços que não eram singularmente belos na atriz, como a nitidez do crânio com o cabelo puxado para trás e preso na nuca, ou a continuidade ausltera entre a frente e o nariz reto e fino, são perfeitos para a construção iconográfica: um camafeu em que a força é tão importante como a delicadeza, um perfil adequado para estampar nos selos postais com que o regime homenageou o casal presidencial.

O brilho de Eva quando veste as roupas de gala, que lhe chegam das melhores casas francesas, e quando é fotografada, antes de ir ao teatro Colón, contra as tapeçarias gobelins e as lareiras da residência presidencial, encontrou num curioso retrato oficial de 1948 (é oficial porque Perón usa a faixa presidencial) seu grau máximo de exagero. Numa Ayrinhac, um retratista da sociedade, pintou o casal presidencial em traje de gala. Eva está no auge da juventude, e Ayrinhac optou por exagerar sua figura a partir da imagem de uma fotografia feita no mesmo ano e com a mesma roupa. Eva está mais estilizada do que na foto; da cabeça à cauda do vestido, o corpo tem uma curvatura de desenho de figurino; a pulseira e o colar de pérolas, com três fileiras caindo, organizam uma diagonal que tem o braço nu como linha dinâmica; o corpo está virado para a esquerda do quadro e a cabeça virada para a direita, completando-se assim um jogo de linhas em movimento que se apóiam contra o plano escuro e sólido de Perón. O brilho do vestido de Eva cria nas pregas do cetim branco reflexos prateados que descem para a massa reluzente da cauda, a qual ocupa toda a parte baixa do primeiro plano do retrato. Engenhoso, e produzindo forte impressão, o quadro expressa uma opinião sobre a importância dessa figura feminina retrata-

da no exato limite da aparência de grande burguesa e do estrelado cinematográfico. A obra também é excepcional porque é o único "retrato presidencial" que inclui, ao lado do presidente, a primeira-dama. Todo um julgamento sobre a cúpula geminada do regime.¹⁶

O patético e o sublime

A importância do corpo de Eva cresceu incessantemente. A doença, que a matou aos 33 anos, invadiu-o sem deteriorar sua beleza. Ao contrário, a doença de Eva, o câncer, acentuou suas feições não convencionais e deu-lhes um pathos que em certas fotos é trágico e em outras é sublime.

Dia após dia, Eva foi ficando mais intemporal, à medida que o câncer afetava os traços considerados “lindos” nas décadas de 40 e 50. O rosto ficou cada vez mais anguloso, as feições mais precisas, as mãos mais finas, os ombros mais saltados. O câncer desmaterializou o corpo de Eva. Assim a mostram as fotos, sobretudo aquelas em que, nos atos públicos, Perón a apóia, por trás, e ela, ligeiramente inclinada, levanta os braços como se estivesse prestes a se lançar para a multidão que cerca a sacada do palácio da praça de Maio; ou esconde o rosto na camisa branca do líder, agarrando-se em seu ombro com a mão esquerda muito aberta, fina até o renate escuro das unhas. Eva tornou-se inteiramente Garbo: sua beleza não pode ser julgada pelos cânones da moda (antes já tinha superado os do “bom gosto”). À medida que se

desmaterializa, sua beleza *actôrica* ajusta-se a cânones futuros, sem perder a irradiação (a aura) que a torna magnética no presente. Toda ela é uma exceção.

A figura de Eva, no Cabildo Abierto do Justicialismo de 22 de agosto de 1951, é o clímax de uma história. Com a renúncia a acompanhar Perón na chapa presidencial para as eleições de novembro desse ano — o que Eva torna público poucos dias depois —, inicia-se o capítulo de sua conflituosa retirada, o cerco das impossibilidades físicas resultantes da doença e da longa agonia. Mas naquela noite de 1951 Eva também atinge um apogeu.

A iconografia que a sustentou como bandeira do peronismo durante o processo de conversão revolucionária de uma fração dos peronistas, a partir de meados dos anos 60, tem origem nessa noite de agosto. Nas fotos do grande ato, Eva é um corpo totalmente ocupado pela política: um eixo em que se agarram as forças contrárias do próprio peronismo, os conflitos das frações sindicais e políticas, as vacilações do líder, o ódio da oposição e o desejo de uma multidão; em sua figura encontram-se tormentedamente o desejo e a prudência, a esperança e o medo, o cálculo e a tentação de uma glória maior e de um poder ampliado. Todas as paixões políticas se coagularam nos gestos com que Eva deixou em suspenso sua decisão. Esses gestos eram mais decididos e mais guerreiros do que as palavras que os acompanhavam. Com seu corpo Eva disse mais do que disse, e muito mais do que diria pelo rádio, dias depois, ao manifestar sua vontade de negar-se ao convite do Cabildo Abierto.

Nessa noite Eva tocou dois limites. Tragicamente, a heroína do justicialismo deparou-se com o conflito que uma aceitação da grande oportunidade teria produzido dentro e fora do movimento. Tocou o ponto em que um desejo político contradizia outro: ocupar institucionalmente o lugar que já ocupava na prática, na cúpula geminada do peronismo, implicava pôr em perigo essa

mesma cúpula. Portanto, ela enfrentava como se fosse um dilema o convite para assumir a Vice-Presidência. Pateticamente, seu próprio corpo colocava-a diante do limite de suas forças, porque a doença já o havia capturado sem retrocesso previsível.

Os gestos daquela noite refletem a crispação, a fúria e a frustração com esses limites. Contra a escuridão do fundo, em que mal-e-mal se destaca o *tailleur* escuro, brilha o cabelo louro, sombreado apenas na trança enrolada na nuca; e, como um fulgor, sobressai o perfil aquilino, de lábios muito finos e sobranceiras muito marcadas, e as mãos com as unhas escuras afiladas. O pescoço fino prolonga-se no decote em vé do casaco de corte perfeito, simplíssimo e quase masculino, que cobre os braços até as mãos, como se elas fossem independentes do corpo fundido na escuridão.

O rosto é um estudo sobre a contradição: o perfil aquilino, plano como um desenho, a boca crispada e tensa, são os de uma mulher ainda jovem, sem marcas do tempo. São simultaneamente as feições de uma mulher cujo tempo está para se encerrar e cuja carreira política não irá mais longe enquanto Eva estiver neste mundo. Os microfones — cenografia costumeira do ato de massas — traçam um reluzente círculo metálico, comunicam e separam.

Há sete fotos na cobertura ilustrada de *El Hogar*.¹ Todas registram o momento do discurso de Eva. A diferença está na posição dos braços e no gesto das mãos. Na primeira, os braços estendidos, a mão direita com os dedos dobrados e o indicador apontando para a praça, mostrando os manifestantes; na segunda, Eva ergue o punho cerrado; na terceira, a mão aberta, com os dedos para cima e a palma côncava; na quarta, o punho esquerdo cerrado, para baixo, e a mão direita aberta, para cima; na quinta, o mesmo punho cerrado; na sexta, os braços muito esticados e as mãos abertas; a última mostra Eva com os dois punhos cer-

rados. Todas as fotos têm o dinamismo dessas manchas brancas — punhos, mãos —, que, por sua vez, são dinâmicas e crispadas, movem-se para cima mas estão tensas, projetam-se para a frente, avançam sobre o plano do corpo, escapam ao fundo escuro do *tailleur* e afastam-se do rosto.

As palavras que acompanharam essas fotos estabelecem com elas uma relação igualmente tensa, porque o discurso avança sem que Eva se pronuncie sobre o chamamento popular. Seus temas clássicos acobertam uma ausência de definição altamente confi-tuosa. Nessa noite ela não pode aceitar o que lhe oferecem, e também não quer adiantar sua negativa. Deve então recorrer a um estoque de imagens que, naquele momento, entram em conflito com o que está acontecendo na praça. Ela, a mulher humilde e fraca, recebeu os dons de Perón, que é tudo (“tudo é Perón”), e ao mesmo tempo foi o escudo dele diante das insídias e dos per-versos e dos *vendepatrias*. O povo, que nunca se engana (como não se enganou ao reconhecer Cristo quando “nem os ricos, nem os sábios, nem os poderosos” acreditaram), atribuiu-lhe um lugar; ela, que sempre fará “o que o povo disser”, diz a esse povo que sempre preferirá ser Evita “antes de ser a esposa do presidente”. Ela e o povo sabem que “todos estamos a uma distância sideral do líder da nacionalidade”, a quem, contudo, protegem. O nó desses temas é intrincado; para ele também converge a ira contra os inimigos, “a antipátria, os políticos venais e os imperialismos de esquerda e de direita”. Lealdade e fúria nas palavras, crispação nos gestos. As fotos dessa noite, mais que as palavras, estão preparadas para se tornar iconografia do evitismo que será professado, mais de uma década depois, pelo peronismo revolucionário.

Ainda faltam algumas fotos nesse álbum da política radicalizada. Dois meses depois, descarnada e extenuada, Eva assiste a seu último 17 de outubro. A pele já está colada nos ossos, mostrando uma arquitetura perfeita; o cabelo esticadíssimo, a trança

enrolada na nuca; o vestido escuro já não se ajusta ao corpo. No peito, a condecoração que minutos antes Miguel Espejo lhe colocou. Eva, de escuro, entre as camisas claras dos homens, de braços abertos, agora lânguidos, quase exânicos: uma foto sacrificial, que encontra um desenlace na seguinte, quando Eva se refugia no peito de Perón e chora. Não há limite entre o privado e o público: Eva chora no ombro do marido, sustentada pelos braços de seu líder. A “ética sacrificial” jacobina está na base dessas derradeiras imagens de Eva, que a transformarão na *Eva montonera*.

Ainda convém lembrar uma terceira foto para o tríptico evitista que passou aos anos 60. Eva jovem, de cabelo solto, jogada para trás, caindo simplesmente nas costas; expressão divertida e serena. Usa uma blusa xadrez e uma jaqueta verde, roupa esportiva não habitual, talvez a que usava na quinta de San Vicente. Essa foto foi reproduzida em milhares de cartazes nos anos 70: a juventude, a alegria, a segurança, a beleza antes de se consolidar no corpo emblemático de uma rainha plebéia. Em vez do páthos da noite do Cabildo Abierto, essa foto capta a leveza de Eva no começo da caminhada política. Foi publicada no início de 1952, mas é muito anterior, e, provavelmente, naquele momento em que Eva já estava perto da morte; a intenção de republicá-la tivesse algo de exorcismo e de preparação de um conjunto de imagens futuras em que Eva se visse como tinha sido até o começo dos anos 50.²

Tríplico que resume uma história, as fotos de agosto e outubro de 1951 e esta de fins dos anos 40 mostram como o tempo da política deixou sua marca, não pela decadência da beleza, mas, ao contrário, por uma mudança na expressividade. O evitismo juvenil revolucionário dos anos vindouros, quando se cantou que “se *Eva* vivesse, seria *montonera*”, recolheu essa iconografia porque nela encontrou dois temas: a juventude transparente e o vigor da vontade política contra todos os obstáculos. O evitismo

do ramo feminino do movimento preferiu, em contrapartida, fotos mais deslumbrantes, mais mundanas ou mais oficiais que as dessa série.

Quando a morte se aproximou, acentuaram-se no corpo de Eva os traços de um páthos que evoca o sublime do sacrifício já não só político, como foi a “renúncia”, mas físico. A fotografia que a mostra exausta, numa cama de hospital, depois de votar nas eleições de 11 de novembro de 1951, tem o tom lúgubre de um quadro simbolista ou decadentista: olheiras escuras, pômulos salientes, ossos finos marcando o ovalado do rosto, languidez do corpo jacente e das mãos exangues; os ombros, cobertos por um casaco desabotoado, quase não sustentam o pescoço comprido e a cabeça, que cai em diagonal sobre o travesseiro; o penteadado é quase tão volumoso como o rosto. A roupa de cama anuncia as pregas de um corpo amortalhado.

Essa foto percorreu o país, mostrando, mais uma vez, o duplo corpo de Eva: seu corpo político, que se impõe à doença e à dor para realizar o ato público do voto, momento de renovação plebiscitária da legitimidade peronista, e o corpo material, que entrou na fase de decadência final.

A foto mostra o que Eva Perón tinha repetido durante todos aqueles anos: ela não é dona de si mesma; ela é possuída por uma *Idéia*; é possuída justamente por aquilo que recebeu como um dom. Por conseguinte, o corpo extenuado da foto não é só um corpo material, sublime em seu sofrimento, mas um corpo político tanto mais significativo quanto mais a morte se aproxima. O corpo político deve subsistir. Num nível simbólico, a batalha pelo cadáver de Eva Perón tem a ver com isso. Essa batalha pode ser analisada em várias dimensões (o ritualismo do peronismo, primeiro, e a repugnante desforra do antiperonismo, depois).³ Ocupar-me-ei somente de um aspecto de sua dimensão simbólica.

A preservação do cadáver de Eva Perón estava decidida, e vi-

dentamente, antes de sua morte.⁴ O corpo foi exibido durante o luto nacional, diante de uma multidão. De dia ocorriam as homenagens, e à noite o médico-embalsamador prosseguia seu trabalho. Sobre o caráter imorredouro desse corpo ia se fundar uma mitologia política poderosíssima. Por isso, devia ser disputado a morte e conservar a perfeição de sua beleza. O corpo embalsamado foi esvaziado do conteúdo orgânico, de vísceras e humores, e transformado em carcaça, suporte do que tinha sido em vida.

Agora indestrutível e intemporal, recebeu as honras fúnebres convocadas por todas as corporações da nação (as Forças Armadas, os sindicatos, a Igreja, as organizações empresariais peronistas), expressas em seus organismos sociais e também em seus órgãos políticos. Com a morte de Eva, simbolicamente o peronismo chegava ao auge, pois a maior prova do império que exercia sobre os súditos era o fato de que a veneração fosse duradoura depois da morte. Seu lugar continuaria a ser ocupado pelo ícone de si mesma em que o embalsamamento a transformara.

Poucos dias antes da morte de Evita, que ocorre no dia 26 de julho de 1952, o Congresso aprovou a construção de um monumento a ela. Esse remate suntuoso da vida de Eva Perón é mais uma manifestação de sua representatividade como/corpo do regime. No desenho material de seu "ingresso na imortalidade", a beleza do cadáver era uma qualidade a um só tempo excepcional e absolutamente necessária. Pois bem, a morte dava a Eva uma dimensão da qual ela já tinha se aproximado durante a agonia: o caráter sublime.

O SUBLIME

A infinitude do sublime só se alcança pela via do excesso passional. Como se sabe, a beleza provoca afeições e sentimentos

que correspondem a uma medida humana, embora excepcional. O sublime origina-se no transbordamento inculcável dessa medida. Nesse sentido, tudo o que cercou a morte de Eva Perón, e em especial o tratamento dado a seu cadáver, tem o caráter ilimitado e terrível do sublime passional.

O cadáver de Eva Perón foi exposto à veneração coletiva até o golpe militar de 1955. Depois, foi seqüestrado pelos vencedores e abjetamente escondido por dezoito anos. Nesse ícone do peronismo, tanto os derrotados como os vitoriosos viram uma condensação simbólica. O destino do cadáver tinha sido antecipado pela magnitude das glórias fúnebres, que o haviam transformado em objeto de um culto político-personalizado.

Ao contrário do corpo material do rei, que desaparece naquele de seu sucessor, o regime peronista não tinha sucessão hereditária, e o golpe de Estado interrompeu brutalmente a continuidade política. Mas ali estava, perfeito, com a indelével perfeição do petrificado, o corpo de Eva, que continuava a ser duplo: os restos materiais conservados no auge de sua beleza (que a morte transformara em sublime) e a representação de uma autoridade e de um tipo de regime. Tanto o amor como o ódio político identificados a mesma coisa naquele corpo, que as duas facções quiseram possuir para sempre.

Dele

