

A morte, a mãe e a santa justiceira: as capas e seus elementos intersemióticos em *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez

Gabrieli Borges dos Santos

Submetido em 27 de julho de 2016.

Aceito para publicação em 16 de dezembro de 2016.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 53, janeiro de 2017. p. 246-262

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Quinta-feira, 19 de janeiro de 2017
15:59:59

A MORTE, A MÃE E A SANTA JUSTICEIRA: AS CAPAS E SEUS ELEMENTOS INTERSEMIÓTICOS EM SANTA EVITA, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

THE DEATH, THE MOTHER AND THE RIGHTEOUS SAINT: THE BOOK COVERS AND THEIR INTERSEMIOTIC ELEMENTS IN SANTA EVITA, BY TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Gabrieli Borges dos Santos¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar duas capas de Santa Evita, livro do escritor argentino Tomás Eloy Martínez, sendo a primeira de 1995 e a segunda de 2009, considerando a presença de aspectos intersemióticos, simbólicos e literários em tais elementos paratextuais. Além disso, visa-se a delinear algumas possibilidades de leitura e significação que delas possam emanar, destacando os pontos de congruência nas capas, refletindo sua articulação com o texto literário propriamente dito. Como pressupostos teóricos, se recorrerá, de modo mais profundo, a Claus Clüver (1997), sobretudo no que toca ao conceito de Intermidialidade.

PALAVRAS-CHAVE: Capas; Ilustração; Santa Evita; Signos.

ABSTRACT: This article aims to analyze two covers of the book Santa Evita, by Argentinian writer Tomás Eloy Martínez, being the first cover of 1995 and the second of 2009, considering the presence of intersemiotic, symbolic and literary aspects in such paratextual elements. Besides that, it aims to outline some possibilities of reading and meaning which the covers might emanate, highlighting the points of congruence on the covers, reflecting its articulation with the literary text itself. As theoretical presuppositions, this study consults more deeply Claus Clüver (1997), particularly with regards to the concept of intermediality.

KEYWORDS: Covers; Illustration; Santa Evita; Signs.

1. Introdução

A literatura, enquanto manifestação humana, produzida na dialética entre a ficção e a sociedade, nas palavras de Antonio Candido, pode ser apreciada em sua relação com outras artes, ora regida à luz de um sistema mais amplo, o sógnico. Estabelecer comparações desta ordem encontra referências desde a Antiguidade, culminando, embora com divergências, em um campo teórico que já vem se desenvolvendo e encontra ressonância em comparatistas como Claus Clüver e, mais especificamente no Brasil, Sandra Nitrini e Tânia Franco Carvalhal.

Como marco temporal do comparativismo, não descartando as reflexões e tentativas de sistematização anteriores, vislumbra-se a publicação de *Introdução à literatura comparada*, de Ulrich Weisstein, em 1968, na qual figura a “iluminação

¹ Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro (2014). E-mail: gabrielibs@yahoo.com.br.

mútua das artes”. Posteriormente, e considerando a relação presente entre a literatura e outras artes, assim como a demanda proveniente dos potenciais objetos de pesquisa, que excediam à palavra escrita, Claus Clüver (2006) versa que, como indicado por Manfred Schmeling a partir dos aportes de Franz Schmitt-von Mühlenfels, os estudos de cunho Interartes poderiam se inserir dentro da perspectiva das competências da Literatura Comparada.

Na esteira do exposto, Clüver (2006), avaliando que já existiam modificações de orientação teórica e nas práticas analíticas propriamente, bem como eventos como o congresso internacional *Estudios Interartes: Novas Perspectivas*, realizado em 1995, no qual trabalhos foram expostos, e, neles, o signo escrito não foi trazido à baila, observa a premência da revisitação da conceituação dos Estudos Interartes. Assim, propondo uma reflexão norteadas pela problemática no âmbito da terminologia, sua abrangência e correspondência em diferentes países, Clüver (2006) introduz o conceito de *Intermedialidade*, sugerindo que tal termo poderia abrigar os estudos que contemplem as diversas formas de mídia e suas relações, ponderando que uma única obra literária poderia abrigar um rico material para um estudo intermediático.

Vale ressaltar, neste momento, que o conceito de mídia, crucial para as considerações de Clüver, desloca-se do entendimento do senso comum, o qual contempla apenas a mídia televisiva. Ele abarca, não sendo o objetivo esgotá-lo, as diversas formas de manifestação e transmissão de signos, de tal modo que o livro é uma mídia, assim como revistas, quadrinhos, jornais, o DVD, a própria televisão e, também, os meios, os materiais que podem vir a compor uma obra. Nesse sentido, uma obra pode ser estudada como mídia e em sua relação com outras mídias, a partir de conceitos como o de *Intermídia*, cunhado em 1960 por Dick Higgins, que designa obras elaboradas na intersecção de um ou mais meios – como uma mostra multimidiática ou transmidiática.

Na conjuntura apresentada, tomando a relevância de estudos que não necessariamente partem da palavra escrita, mas são orientados por um sistema maior, o sógnico, propõe-se trazer à luz a análise de imagens presentes em capas de diferentes edições da obra *Santa Evita*, publicada originalmente em 1995 pelo autor Tomás Eloy Martínez, refletindo-se acerca das imbricações da representação imagética de Eva Perón e o texto literário.

O autor do texto em questão, Tomás Eloy Martínez, foi escritor, jornalista, crítico de cinema e literatura, professor e roteirista, que nasceu em Tucumán, Argentina, em 1934 e morreu em 2010. Produziu uma vasta obra, compreendendo inúmeros materiais jornalísticos, crônicas, ensaios, textos críticos, roteiros e romances, assim como a obra mais traduzida da Argentina, *Santa Evita*. Além disso, foi diretor do Programa de Estudos Latino-Americanos da Rutgers University (Nova Jersey, EUA), contribuindo, ainda, para os jornais *The New York Times*, *La Nación*, *El País* e *O Estado de S. Paulo*. No leque de suas principais temáticas, o trabalho em torno do peronismo torna-se nodal para o entendimento da História (que é aclarada, aumentada e transfigurada pela ficção) da Argentina; do mesmo modo, a morte e sua relação com o corpo, obsessão argentina, como apontada por Martínez em *Santa Evita*. Entre suas obras, principalmente literárias, destacam-se: *Sagrado* (1969), *Lugar común la muerte* (1979; coleção de relatos), *La novela de Perón* (1985), *La mano del amo* (1991), *Santa Evita* (1995), *Las memorias del general* (1996), *El vuelo de la reina* (2002), *El cantante de tango* (2004) e *Purgatorio* (2008).

Figurando com uma das obras mais estudadas e divulgadas de Martínez, *Santa Evita* foi publicada em 1995 e é considerada um dos textos de referência acerca do novo

romance histórico. A produção se inicia com uma referência à *Metamorfose* de Kafka², instaurando a incerteza sobre tudo o que veio antes e encerrando-se com a mesma incerteza, postulada, ao se tratar de um ser mítico, Eva Perón, e da própria história, que não é estanque; ao fim do livro, ainda se está no meio do relato. O desenvolvimento narrativo ocorre a partir do cadáver de Eva Perón, corpo que canaliza a obsessão argentina pela morte. Como marco temporal, que fica suspenso no decorrer do livro, está 1952 e o embalsamamento do corpo de Eva, ordenado por seu então marido, o general Juan Domingo Perón. Porém, três anos depois, quando Perón se vê obrigado a deixar o governo, o corpo não docilizado torna-se um pesado fardo para qualquer regime. Nesse sentido, inicia-se uma insólita peregrinação do corpo embalsamado e sequestrado, o qual vaga pelas ruas de Buenos Aires, pelos fundos de um cinema, pelo sótão de uma casa, por viagens, pelas instâncias da memória, pelas vozes das ruas, pelo imaginário, pela obscuridade da história oficial. De livro-reportagem, novo romance histórico, biografia histórica, os cenários concernentes às relações de poder ainda figuram como força que emana da escritura de Martínez.

Considerando o quadro estabelecido, a partir das questões teóricas que derivam das relações entre os signos e a literatura, como mencionado, o objetivo do presente trabalho é o de analisar duas capas da obra *Santa Evita*, publicada em 1995 por Tomás Eloy Martínez³, tomando-as como elementos paratextuais, compostas por aspectos intersemióticos que possuem distintas contribuições para os efeitos de leitura e recepção textual. Além disso, esse estudo dispõe-se a traçar algumas possibilidades semânticas que derivam das capas da obra em questão, sobretudo no que concerne às imagens, avultando os pontos simétricos e díspares entre elas e apontando articulações com o texto literário propriamente dito. Para tanto, se percorrerá, de modo sucinto, pela consolidação teórica do campo dos estudos comparados, tecendo, ainda, ponderações a respeito das imagens e da literatura, assim como no que tange às ilustrações. Posteriormente, se tratará mais longamente acerca da obra *Santa Evita*, para, depois, se efetuar a análise das capas em específico.

2. Os signos e suas relações

A afinidade existente entre a literatura e outras artes e, até mesmo, entre artes elaboradas a partir de signos não necessariamente verbais já é perceptível anteriormente à contemporaneidade, assim como as ideias comparatistas se desenvolvem desde a Antiguidade Clássica. Na esteira do exposto, faz-se necessário esboçar, embora não conclusivamente, considerações acerca do campo de estudo comparatista e algumas de suas imbricações.

Inicialmente, como apontado por Claus Clüver (2006), a problemática circundante aos estudos comparativos principia na busca de terminologia adequada à área de estudos, que já foi designada nos eixos da Literatura Comparada, das Artes Comparadas, dos Estudos Interartes e chega, nas propostas de Clüver, ao termo Intermedialidade.

² “Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir.” (MARTÍNEZ, 1998, p. 7).

³ Para fins de análise textual, será consultada pela pesquisa em questão a edição de 1998 de *Santa Evita*.

Inserida na perspectiva comparatista, tem-se o campo de estudos da Literatura Comparada. Como aponta Tânia Franco Carvalho (1986), o termo Literatura Comparada não traria, *a priori*, dificuldades no nível da interpretação e compreenderia, mesmo que expressa no singular, o plural: uma forma de interrogação que confrontaria duas ou mais formas literárias. Desse modo, tomando a adequação inicial que a terminologia abriga, nas práticas e seus resultados, e sopesando os trabalhos elaborados a partir dos pressupostos dos estudos literários comparados, vislumbra-se que, sob esta égide, pesquisas com variados enfoques, objetos e metodologias são acolhidas.

Como disciplina, ainda que a comparação de formas literárias inicie juntamente com o nascimento da literatura, a Literatura Comparada data do século XIX, na Europa, aspirando alcançar a influência que um autor causou em outro, observando a produção literária em diferentes países. No entanto, como os estudos não são estanques, as considerações, os objetivos e os métodos se alteraram no tempo e no espaço. E, no processo de ruptura e (re)sistematização do comparativismo tradicional, René Wellek, a partir da segunda metade do século passado, lança novas bases aos estudos literários comparados.

Nesse sentido, produzida a problemática de se obter consonância no que tange à natureza da literatura comparada, assim como determinar seus objetivos e métodos, observam-se a existência de textos e/ou manuais que contêm fortes dissensões de noções e pressupostos metodológicos.

Em explanação articulada ao exposto, Carvalho (1986) ilumina a complexidade da designação Literatura Comparada, visto que, segundo palavras da autora, até o momento não existe uma orientação a ser adotada, o que gera, em detrimento de um único norte, a aplicação de um ecletismo metodológico. Desse modo, a análise dos objetos é anterior à metodologia, a qual seria elaborada em decorrência do material analisado. Continuando na esteira dos argumentos de Carvalho, pela experimentação do campo de estudo da Literatura Comparada, paulatinamente clarifica-se que a Literatura Comparada não pode ser compreendida como similar à comparação. Para a comparação configurar-se como operadora essencial de uma análise, ela precisa funcionar com *status* de primazia na pesquisa, colocando-se como método (CARVALHAL, 1986).

Em termos gerais, ainda que com ares comparatistas, a comparação, neste campo de estudo, não se estabelece com objetivo último, mas como um meio. Assim, comparar transfigura-se como aparato de interpretação e análise.

Não se tem por objetivo, no presente trabalho, discutir conceituações referentes à Literatura Comparada, suas divergências e correntes atuais, assim como entrar no mérito de designações como literatura geral, literatura mundial, literatura nacional, influência, entre outros. O que se pretende, ainda que sinteticamente, é esboçar a problemática em torno da Literatura Comparada, delineando a dificuldade de orientações e restrições de objetos de análise.

Inseridos em uma perspectiva com distinções à Literatura Comparada tradicional estão estudos que tomam a literatura em sua relação com outras artes. A esse respeito, Carvalho versa que “[a]s relações entre a literatura e as outras artes encontram no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas sígnicos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências” (CARVALHAL, 1986, p. 49).

A partir do exposto, passa-se ao campo dos Estudos Interartes, que concebe as interações e as comparações entre objetos, objetos esses que podem inclusive ser de outra ordem, que não necessariamente literária. Nos Estudos Interartes, a literatura

acaba por ganhar relevo e estudos mais substanciais, haja vista a riqueza de vínculos intertextuais estabelecidos nas obras. A intertextualidade é desenvolvida tanto de maneira indireta, considerando todas as obras literárias que um autor leu em sua vida, configurando-se importante para o desenvolvimento da autoria, quanto as relações textuais diretas, quando uma obra em específico é retomada em outra.

No que se reporta às aproximações entre as artes e a intertextualidade dos textos, Clüver (1997) traz à baila o repertório de leituras que quem recebe os textos, sejam visuais, escritos ou verbais, necessita ativar para que os traços intertextuais sejam percebidos. O autor ainda atenta para o fato de que é necessário considerar os aspectos da recepção, sobretudo quando um texto faz referência a outro(s) que pertença(m) a sistemas de signos distintos do sistema do texto-fonte.

Na relação das artes, a literatura e seus signos, Claus Clüver reflete acerca da noção de *ekphrasis* e da transposição/tradução intersemiótica, sendo que, para o presente trabalho, o conceito de *ekphrasis* tona-se válido. Para definir *ekphrasis*, Clüver se volta a Leo Spitzer, e postula que o conceito vincula:

uma forma de reescrita e abrange práticas como descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão (CLÜVER, 1997, p. 42).

Como proposta inversa à *ekphrasis*, de acordo com Clüver (1997), retomando as contribuições de Roman Jakobson, está a tradução intersemiótica ou transmutação. Contudo, Clüver opta pela designação transposição intersemiótica, mencionando, ainda, que todos os casos de *ekphrasis* podem ser compreendidos à luz das transposições intersemióticas.

Clüver (1997) igualmente se questiona acerca de haver manifestação análoga à *ekphrasis* em produções não-verbais. Desse modo, o comparatista versa que, no âmbito das ilustrações, muitas delas podem ser consideradas *ekphrasis*, culminando a propor que as ilustrações são “interpretações que necessitam elas mesmas de interpretações; mas, como quer que as leiamos, elas afetarão o modo como leremos os textos que ilustram, mesmo quando sua maneira de reescrita acaba na verdade por subverter os textos.” (CLÜVER, 1997, p. 44-5). Nesse sentido, considerando a relação do texto e imagem e, mais precisamente, a imagem ilustrada, está o objetivo do presente trabalho.

A articulação existente entre a literatura e a imagem alude às antigas civilizações, período no qual a ilustração, verificada, por exemplo, no *Livro dos Mortos* egípcio, contendo hinos, orações, preceitos mágicos, preparados na ocasião de um funeral, apresentava representações imagéticas. No entanto, ponderando, inclusive, a impressão em grande escala dos próprios livros, a ilustração caracteriza-se como um fenômeno tardio, especialmente nos países americanos (PEREIRA, 2000).

Trazendo à luz a ilustração literária, e, no caso do objeto em questão, de capas, elas seguem, de certo modo, as tendências estéticas e literárias. A esse respeito, versa Harthan que a:

ilustração literária é como um espelho de mão, no qual se podem ver refletidos os grandes acontecimentos históricos, as transformações sociais e o movimento de ideias no decorrer dos séculos. O modo como um artista ilustra um determinado texto informa-nos sobre a maneira por meio da qual ele e seus contemporâneos consideram a si mesmos. E a escolha dos textos

para ilustração em diferentes períodos é por si significativa, indicando mudanças na atmosfera do pensamento (HARTHAN, 1981, p. 7 *apud* PEREIRA, 2000, p. 381).

Tomando, principalmente, as capas escolhidas do romance *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, os aspectos relacionados ao imaginário, reunidos na obra e presentes em determinada comunidade, serão, de modo específico, trabalhados nas ilustrações em questão, ainda que o referente representado, Eva Perón, seja visto a partir de uma ótica específica, a literária, e sem grandes modificações temporais. Porém, talvez, a mutação maior ocorrerá nas capas de acordo com o idioma de sua publicação e com a carga ideológica e imaginária contida nesse idioma.

Considerando a relação da obra literária e seus elementos, também o francês Gérard Genette (2009) tece importantes ponderações a respeito da articulação entre texto e noções paratextuais e/ou transtextuais. Segundo o teórico, a paratextualidade ou transtextualidade é “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal e seus leitores, e de maneira mais geral o público” (GENETTE, 2009, p. 09). Nesse sentido, a estrutura do texto ganha relevância na produção de significações, contribuindo para a forma textual, seus limites, extensão, apresentação, recepção e consumo. Genette ainda define o que para ele seria o paratexto, refinando o conceito a partir de título, subtítulo, prefácio, apresentação, notas, ilustrações, dedicatória e diversas outras formas que seriam “sinais acessórios”. Desse modo, as franjas do texto, nas palavras de Genette, reviveriam o texto como ânimo discursivo, não podendo ser estimadas como elemento marginal à forma textual, visto que estas “franjas” garantiriam a existência do texto.

Na mesma linha, além de outras importantes contribuições, Genette (2009) conceitua o que chama de elementos peritextuais, os quais aglutinariam o nome do autor, o título e os intertítulos e a materialidade do livro, como capa, ilustrações e demais possibilidades dentro da mesma categoria. Nesse sentido, pode-se refletir acerca de tais subsídios, caminhos de entrada à obra literária, pistas interpretativas e a própria “recepção primeira” da obra literária. Na “recepção primeira”, a capa, sua ilustração, pintura ou outro recurso constitutivo ganham relevo.

Continuando as ponderações no que se refere à ilustração e à literatura, de acordo com Nilce M. Pereira (2000), a arte ilustrativa, a partir da menção à conceituação moderna, está, em grande medida, articulada ao surgimento do romance. Desse modo, considerando *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, há uma distinção em relação a outros sistemas literários, pois tal obra pertence à literatura hispano-americana, contexto no qual o romance teve surgimento mais tardio, como apontam autores como Ángel Rama e Mario Vargas Llosa, o que também atrasa a arte ilustrativa, atrelada ao romance. Aqui, porém, não se pretende refletir acerca da gênese do gênero e dos motivos para seu desenvolvimento posterior à poesia, ao teatro e aos textos ensaísticos, visto que foge ao escopo do presente trabalho.

Ainda no que tange às obras e às ilustrações, é salutar a ocorrência de que, além de empregarem meios não concorrentes – a saber, meio verbal, associado à palavra, e meio visual, vinculado à imagem –, as imbricações estéticas entre o texto literário em relação à imagem, à ilustração, requerem um trato distinto em termos de linguagem, observando que usos sógnicos distintos emergem neste tipo de material. Nesse sentido, a presença imagética, na capa de um livro, por exemplo, pode desempenhar uma função receptiva, a qual pode abrir o texto literário para sua relação com outras linguagens.

No que diz respeito à capa de uma obra, Pereira acrescenta que ela “pode não apenas conter ‘pistas’ do conteúdo do livro, como do público a que é destinado, do tipo de linguagem empregada, da existência de ilustrações em seu interior e, até mesmo – e de forma mais óbvia – da qualidade da publicação” (PEREIRA, 2000, p. 386). Acrescido ao exposto, buscar-se-á, nas capas analisadas, aspectos semânticos e aportes ideológicos, tanto quanto na escolha das cores, da imagem ilustrada em si, na relação entre o claro e o escuro e elementos próprios de uma sociedade que é herdeira da civilização grega, e também fortemente marcada pelo espólio judaico-cristão.

Para encerrar as sucintas reflexões a respeito das capas, das ilustrações e do texto literário, estando as imagens no vértice da interpretação feita por seu autor, que também é leitor do texto, em uma negociação de sentidos, trava-se uma relação de mediação:

[a] maneira como a informação textual é vertida para o meio visual é fundamental no processo de construção significativa da obra. De fato, quaisquer recursos empregados na elaboração imagética e que confiaram peculiares ao desenho podem ocasionar mudanças conotativas no texto e na própria imagem: o uso das cores, a espessura do traço, os contrastes entre claro e escuro, ademais de constituírem elementos da narrativa visual, como se viu, são peças chave das significações. (PEREIRA, 2000, p. 388).

A partir do exposto, e considerando a relação estabelecida entre diferentes sistemas sógnicos, conferindo atenção especial à imagem, à criação da capa literária, passar-se-á a abordar aspectos gerais acerca da obra *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, e, em seguida, proceder-se-á às análises efetivamente.

3. O mito e o imaginário em *Santa Evita*

O romance *Santa Evita*, publicado originalmente em 1995, tem como intento narrar os acontecimentos relativos ao cadáver de Eva Perón, ao mesmo tempo em que reconstrói sua vida; o que rege o romance é reunir o imaginário, os sentidos, as imagens que uma comunidade específica, centrada na Argentina, estabeleceu guiada pela referência à pessoa empírica, Eva Perón. Do mesmo modo, a narração é gerida pelo movimento pendular: a escrita de Martínez reconstrói ora o referente histórico durante a vida de Eva Perón, ora o evento da sua morte, marcado pelas investidas ficcionais da heroína, expandindo essa escrita na multiplicação temporal, contemplando, ainda, a decomposição do nome próprio de Eva para o diminutivo, Evita.

A protagonista do romance, o corpo embalsamado de Eva, do qual se fez várias cópias e que em duas décadas percorreu em peregrinação pelo mundo, confunde-se com a nação argentina e corporifica a esperança da volta da mãe dos pobres, mas encarna, também, a figura ambígua odiada por muitos. No âmbito da criação artística, no tratamento estético do histórico, bailam célebres personagens ao lado de anônimos, a miséria e o elevado, as crenças e as obsessões – sobretudo pela morte –, as suspeitas e as conspirações, enredadas pela verossimilhança e pela memória histórica e literária. Além disso, condicionada pela fluidez do ir e do devir, *Santa Evita* vive a intimidade, o revirar do lixo em busca do sangue perdido por Eva, revelando, fulgurada pelo tempo, a controversa matriz da relação entre Eva Perón e Juan Domingo Perón e a paixão que um projeto político pode despertar.

Somada à dissolução do nome próprio, mencionado anteriormente, está o nome do próprio autor, Tomás Eloy Martínez, que assume a narração do romance, dialogando com as técnicas jornalísticas. Vale observar, contudo, que embora o texto dialogue com o jornalismo, com o relato histórico, a ficção orienta a criação textual: o “eu” do relato é o eu da imaginação, mesmo que, em muitos momentos, passagens ou documentos “reais” sejam representados na produção literária.

Santa Evita, como propõe o próprio autor, narra a busca pelo cadáver sequestrado de Eva Perón, gerando, a partir disso, ora cenários idílicos, ora a procura pelo mito, pela voz das multidões que gritam ou sussurram por Eva, Evita. E, na tarefa de investigação, na perseguição pelo mito encarnado, está Tomás Eloy Martínez, narrador, que reúne testemunhos, documentos e dados, mas que, ao mesmo tempo, os transfigura a fim de chegar à literatura.

Tomando como ponto de convergência o enfoque de ser uma narrativa acerca da “verdadeira” história de Evita, Martínez estrutura seu romance sem ter em vista a linearidade, com informações que, *a priori*, são validados pelos leitores, os quais, além de terem a perspectiva factual, evocam possibilidades confirmadas tão somente pelo pacto de leitura. Assim, trabalhando com um entrelaçamento de “documentos”, advindos de distintas fontes e perspectivas, avultam-se interpretações acerca da matéria narrada.

Como não poderia deixar de ser, na tarefa de agrupar o imaginário ao redor do mito, no final de *Santa Evita*, o narrador, com a mesma incerteza kafkiana do início, menciona que está no meio da escritura e sempre estará na metade. Considerando a vivacidade do mito, sua ciclicidade, a experiência que a cada geração emerge dele, sua eterna tessitura, os rios não estanques da história, seria impossível encerrar o mito na escritura; não obstante, Martínez o prolifera, pinta-o de novas cores e possibilita que, novamente, tanto a literatura quanto o cinema voltem a se interessar por Eva Perón, expandindo os discursos e possibilitando uma abertura sígnica circundante à representação de Eva.

Nesse sentido, assumindo a multiplicidade de signos propiciados pelo mito e pela literatura, passar-se-á a analisar duas capas produzidas para a obra *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, adotando sua publicação em diferentes edições e períodos.

3.1 A morte e suas intermitências no mito

Em meio a infinidades de ilustrações e projetos gráficos que a obra *Santa Evita* apresenta, em diferentes edições e línguas, foram selecionadas duas como *corpus* de análise, sendo uma de 1995, em Barcelona, pela editora Círculo de Lectores⁴, no ano da primeira edição da obra, e a segunda publicada em 2009, pela editora Alfaguara⁵. A seleção das capas se deu de modo a considerar a relevância semântica, a composição e a significação para a presente análise.

A capa de 1995, sem ter muitos elementos verbais além do nome do autor e o título da obra, apresenta uma figuração de Eva Perón (Figura 1). Segue a imagem:

Fonte: MARTÍNEZ, 1995

⁴ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Círculo de Lectores: Barcelona, 1995.

⁵ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara: México, 2009.

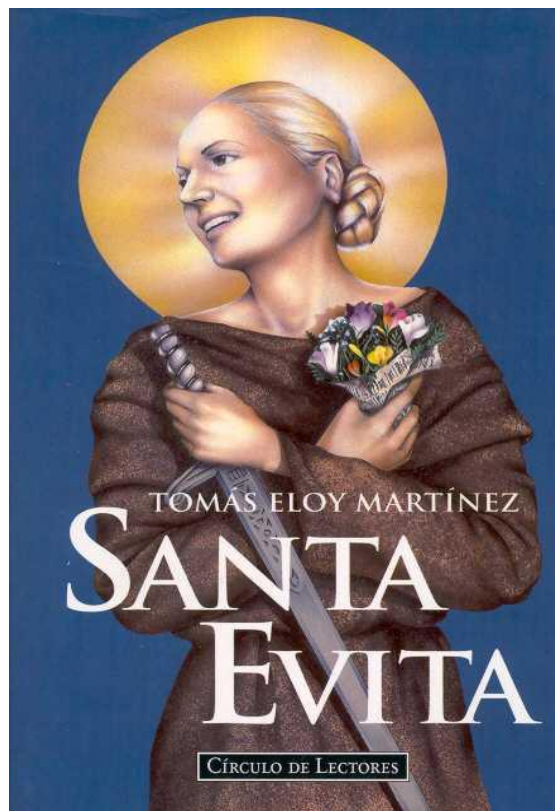


Figura 1: Capa Santa Evita, 1995

Na ilustração, pode-se observar, a partir de uma composição de tons frios com elementos de luz e sombra, a figura de Eva Perón centralizada. Em linhas gerais, vislumbra-se a representação de uma mulher, ou Eva, a primeira de todas⁶, cercada pelo que pode ser uma aura de santidade, ou, ainda, a lua no céu, e portando um maço de flores na mão direita que se contrasta com uma espada na mão esquerda.

Plano de fundo à imagem, o céu azul, de acordo com o *Dicionário de símbolos* de Herder Lexicon, “tem um importante papel nas concepções mitológicas e religiosas de quase todos os povos, como lugar do qual atuam os deuses e as divindades e para o qual as almas subirão após a morte” (LEXICON, 1998, p. 53). Além disso, o céu representa um elemento ligado à natureza que contempla “os movimentos regulares e ordenados dos astros, as chuvas vinculadas do céu, fertilizantes e necessárias à vida, o temor e o respeito despertado pelos fenômenos da natureza, como a trovoada, o raio, os cometas, os meteoritos, o arco-íris, etc.” (LEXICON, 1998, p. 53). Já o azul, presente no céu e igualmente na água, quase sempre se relaciona ao “puro, imaterial e frio; cor do divino, da verdade e da fidelidade, no que diz respeito à verdade e ao compacto firmemente celeste. Cor também do irreal e do fantástico [...]” (LEXICON, 1998, p. 30).

Um elemento dúbio, presente no céu ou ao redor de Eva Perón, é a aura, o sol ou a lua. Simbolicamente, a aura “[é] símbolo da divindade, da grandeza, e da magnificência sob a forma de uma superfície arredondada, quase sempre dourada, ou de

⁶ Contudo, admite-se que, como variante de Eva, primeira figura feminina presente na gênese mítica da criação humana, Lilith teria sido a primeira mulher do paraíso, expulsa por não desejar se submeter a Adão.

uma coroa de raios de luzes em volta das cabeças de pessoas” (LEXICON, 1998, p. 28). A aura, assim como a auréola, foi atribuída, inicialmente, a Jesus Cristo, ao Espírito Santo e à Virgem Maria, e posteriormente esteve presente “nos anjos, apóstolos, nos profetas e nos santos, mas também em personalidades vivas; nesse caso, geralmente eram quadrangulares.” (LEXICON, 1998, p. 28). Nesse sentido, considerando a simbologia e admitindo-se que, entornando Eva Perón tem-se uma aura, ela estaria representando uma figura ligada ao divino, ao santo, assim como a sua própria morte, pelo fato de a aura ser arredondada. No entanto, supondo-se que o que está representado na figura seja a lua, a figura estaria articulada “aos diferentes ritmos da vida sobre a terra e de ter-se tornado um importante ponto de referência na cronometria.” (LEXICON, 1998, p. 128). Assim, a possível lua da capa remete a sua variabilidade, suas fases, e transmite a possibilidade, pelo movimento, de ter vida. Do mesmo modo, está associada à suavidade, à concepção e à fecundação, articulada, inclusive, à mulher ou à amante do Sol. Também acoplada ao misticismo e à religiosidade, “(...) [p]or 'minguar' e 'crescer' e por suas influências sobre a Terra, principalmente sobre o organismo feminino, associa-se estreitamente à fertilidade feminina, à chuva, à umidade e, de maneira geral, a tudo o que é transitório e perecível.” (LEXICON, 1998, p. 128).

Enquanto alusão às artes, a figuração de Eva Perón pode conter menções às representações artísticas de Joana d’Arc. Joana d’Arc é reconhecida tanto como santa da Igreja Católica quanto como heroína francesa. Além disso, possui origem camponesa e modesta, sem grandes instruções educacionais, tornando-se mártir e se sacrificando pelo povo, tal qual algumas construções mencionam a respeito de Eva Perón. D’arc, ilustrada em diversas pinturas, estátuas, filmes (como o de 1948), pode ser observada posta em cena com trajes entre religiosos e armaduras de guerra, e com sua espada, cunhada na dualidade santa e guerreira. Com tal referência, não se pretende esgotar as possibilidades de leitura da capa em questão em relação às representações de Joana D’arc, mas, apenas, destacar que essa menção é possível e emana outras possibilidades de leitura.

Retornando às considerações acerca da capa de 1995, de *Santa Evita*, nas mãos de Eva encontra-se, na esquerda, uma espada e, na direita, flores, sendo que os braços se cruzam. Considerando a espada, em sua múltipla significação, ela representa o militar, o poder em sua duplicidade – tanto a destruição quanto a construção –, a justiça e a paz. Nesse sentido, Udo Becker menciona em seu *Dicionário de símbolos* que a espada, “quando associada com o símbolo da Justiça, simboliza a decisão, a separação entre o bem e mal, sendo misericordiosa com o primeiro e golpeia e pune o culpado. É a força máxima para punir o culpado e perdoar o inocente.” (BECKER, 1999, p. 101). Ademais, a espada simboliza a força solar, a criação, e está associada ao objeto fálico. Tomando o sistema gnóstico, ela articula a paixão que separa a terra do paraíso. Associada à figura de Eva Perón, suas atitudes justicialistas e, muitas vezes, vinculadas a revolucionários como Che Guevara, a significação da espada produz um paradoxo imagético, que pode ou não se confirmar na obra literária em questão, *Santa Evita*.

Como elo, entre a espada e as flores, estão os braços que se cruzam. Os braços cruzados, referência à arte simbólica egípcia, concentram o gesto de bênção, denominado *Baraka*, formado pela justaposição de *Ba*, força vital do corpo físico, *ra*, a divindade figurada pelo sol, e *ka*, a alma. Sopesando os faraós, encarnações de divindades, eles tinham a função de abençoar o seu povo, sendo, imageticamente, esculpidos ou talhados sempre com os braços cruzados sobre o peito. Simbolicamente,

os braços cruzados, nos faraós, marcam, no ponto de sua intersecção, o lugar do coração, órgão relacionado à inteireza do ser e que foi representado pelo símbolo “X”.

Já na mão direita de Eva está um pequeno ramo de flores. A simbologia integrada às flores tem um sentido particular, de acordo com o tipo de flor presente, mas refere, de modo geral, um princípio passivo. De acordo com a representação simbólica, “el desarrollo de la flor a partir de la tierra y del agua (loto) simboliza el de la manifestación a partir de esta misma sustancia pasiva. San Juan de la Cruz ve en la flor la imagen de las virtudes del alma, y en el ramillete que las une la perfección espiritual.” (CHEVALIER, 1986, p. 504). Destarte, contextualizando as flores em relação à imagem da capa, contrastando-as com o caráter material, terreno da espada, as flores, apontadas para o céu, dimensionam o imaterial, a “alma”, o elevado da possível aura de santidade atribuída, pela ilustração, a Eva Perón. Também, novamente, o aspecto da morte vem à tona, ao passo que, “[a]sociadas analógicamente a las mariposas, al igual que éstas, las flores representan a menudo a las almas de los muertos. [...] [C]omo una figura-arquetipo del alma o como un centro espiritual.” (CHEVALIER, 1986, p. 506).

No que concerne à simbologia da espada na mão esquerda e as flores na mão direita, o lado direito, segundo a Bíblia, na interpretação do *Diccionario de los Símbolos* de Chevalier, significa “mirar al lado del defensor; allí está su sitio; como lo está el sitio de los elegidos en el juicio final” (CHEVALIER, 1986, p. 407). Já o lado esquerdo seria, segundo a tradição cristã, “el lado hembra, por oposición al derecho que sería macho. Siendo hembra, la izquierda es igualmente nocturna y satánica, según antiguos prejuicios, por oposición a la derecha, diurna y divina.” (CHEVALIER, 1986, p. 407). Além disso, “la derecha significa el porvenir y la izquierda el pasado, sobre el cual el hombre no puede influir. La diestra posee en fin un valor benéfico y la siniestra aparece como maléfica.” (CHEVALIER, 1986, p. 410). Em contrapartida, “[t]radicionalmente la mano izquierda de Dios se pone en relación con la justicia, la mano derecha con la misericordia, lo que corresponde a la ‘mano del rigom’ y ‘la mano derecha’ de la Shekinah, según la Cábala.” (CHEVALIER, 1986, p. 682). Nesse sentido, refletindo sobre as últimas ponderações acerca do simbolismo ligado aos lados direito e esquerdo, pode-se associar a espada, na mão esquerda, ao justicialismo e à luta política de Eva Perón, e a mão direita, com flores, à misericórdia e, contextualmente, ao movimento peronista, seu caráter populista e assistencialista e sua atual condição, já que as flores, assim como as borboletas, estão ligadas à morte.

Considerando a capa como um todo, em que se sobressai a imagem de Eva Perón, assim como o imaginário criado a respeito dela – sendo o objetivo principal da obra *Santa Evita* reunir as imagens e o sentido que a população argentina atribuiu a Eva Perón –, pode-se perceber a concorrência de elementos próprios de uma civilização com molde judaico-cristão, sobretudo com a espada e suas significações. Eva Perón, na ilustração da capa em questão (a primeira edição da obra, em 1995), é vista com um de seus ícones mais populares, o cabelo loiro, ornado em um coque; entretanto, até mesmo pela aura de santidade que se tenta construir, o batom vermelho, tradicional dos eventos públicos, foi descartado, bem como cores e adereços, compondo uma representação mais simples, despida de elementos estéticos vinculados ao material, ao humano.

A roupa que na ilustração é colocada em Eva Perón em nada rememora as vestimentas que ela costumava usar, como o *tailleur*, que tanto foi repetido nos ecos da imagem mítica. O traje marrom, com leve amarração na cintura e que deixa apenas parte do pescoço despido, refere, em partes, o hábito das freiras Carmelitas, somado a características da ordem dos franciscanos, sobretudo pelo elemento que marca a cintura.

A partir dos signos visuais que evocam os componentes religiosos, nos quais *Santa Evita* se ambienta, e os conjuros de que quando Eva Perón morreu, aos 33 anos, idade de Jesus Cristo, ela foi interceder pelos seus descamisados junto às divindades, os possíveis efeitos de recepção que os leitores poderiam ter estariam congruentes com os sentidos evocados no texto literário, que postula a santidade como uma das possíveis vozes que ecoam no que toca a Evita; porém, não limita esse ponto como único. Somada a isso, a “canonização” de Eva poderia ser lida como uma afronta aos opositores do governo peronista, o que de fato ocorreu em algumas leituras da obra, haja vista a pluralidade de possibilidades interpretativas da obra literária e as distintas opiniões acerca do peronismo na Argentina.

Nessa capa, Eva Perón foi representada também com um sorriso no rosto, olhando à direita, iluminada pelo jogo de claro e escuro e segurando, como já mencionado, flores e espada. Enquanto efeito de leitura e recepção, o paradoxo entre a justiça, a força, a imposição, o poder que a espada pode emanar, e a delicadeza, a pureza das flores, encontra sua base no texto literário que a capa ilustra. Quando Martínez se propõe a reunir o imaginário, as vozes, a história em curso sobre o mito, são coerentes as perspectivas divergentes, abertas e polifônicas, ainda que reunidas à luz da ficção. O imaginário, condição essencial da obra literária e do mito, especialmente considerando o apego à morte, vigente na Argentina, desperta o interesse daquela comunidade por Eva Perón, que, mesmo morta, é objeto de paixões e oportuniza que, em uma obra literária, a personagem central seja um cadáver.

Com o sucesso da obra e suas inúmeras traduções, diversas outras capas foram lançadas, até mesmo recentemente, em 2009 (Figura 2). Eis a capa em questão⁷:

Fonte: MARTÍNEZ, 2009

⁷ MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Argentina: Ed. Alfaguara, 2009.

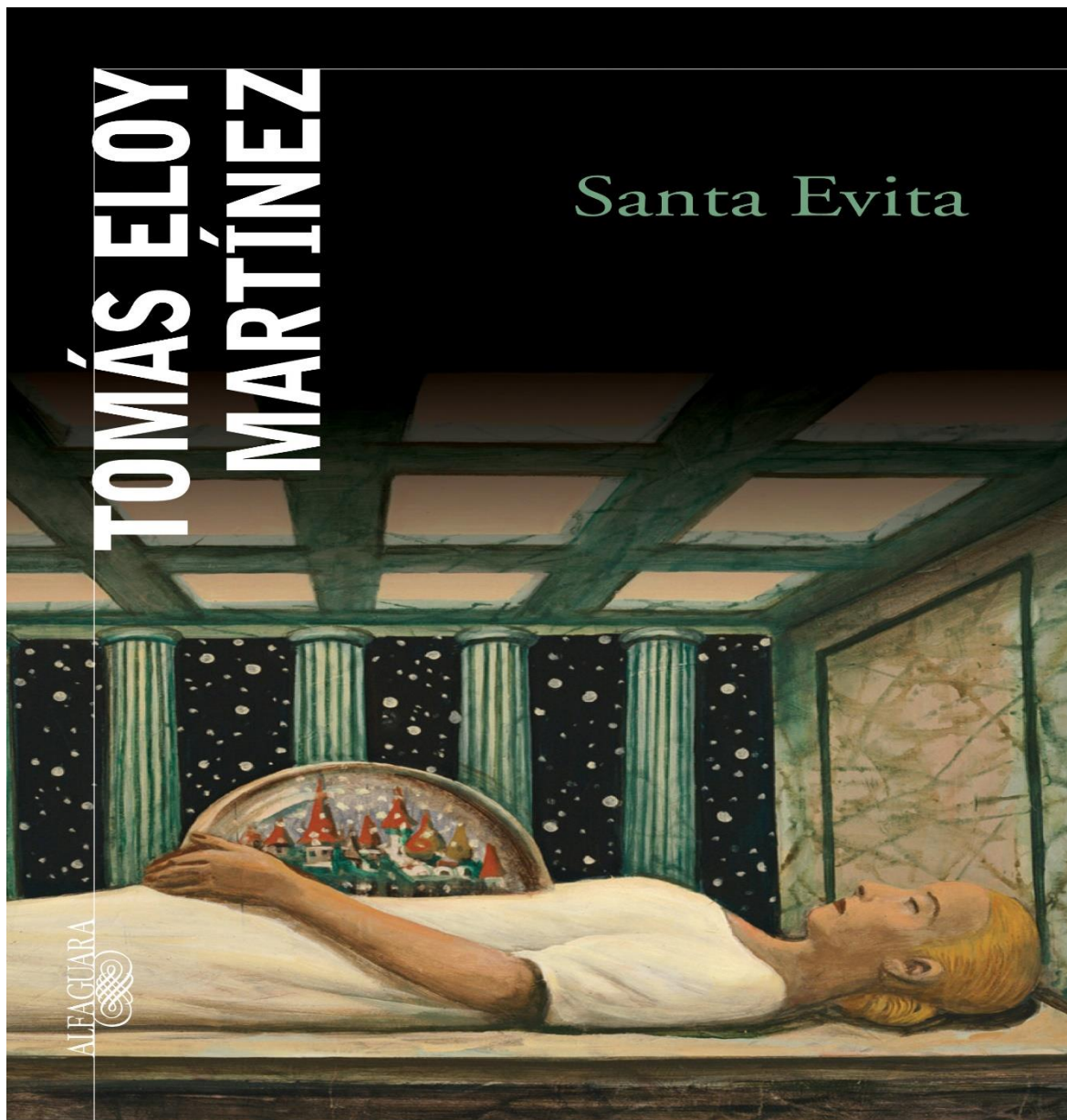


Figura 2: Capa Santa Evita, 2009

Datada de 2009, na imagem se pode vislumbrar Eva Perón deitada, com as mãos postas no ventre, com os olhos fechados e estando, possivelmente, morta. Como plano de fundo está a neve caindo, colunas que deixam espaços abertos, uma parede e o teto, assim como o que pode ser um globo de neve, posto na altura da barriga de Eva. Os tons empregados, a partir de um ambiente escuro, mesclam o verde, o rosa, o branco e tons pastéis, sendo que o cabelo loiro em um coque e o batom vermelho, muito usados por Eva Perón, estão presentes.

As colunas, que deixam ver que o céu está escuro e a neve cai, simbolizam um elemento essencial nas construções e na arquitetura: o suporte, a base. Nesse sentido, “[l]as columnas le garantizan la solidez. Quebrantarlas es amenazar el edificio entero. Es por esto por lo que son tomadas a menudo por el todo. Simbolizan la solidez de un edificio, sea arquitectónico, social o personal.” (CHEVALIER, 1986, p. 323). Dentro da

tradição judaico-cristã, as colunas possuem significado cósmico e espiritual: “[l]a columna sostiene lo alto y por eso mismo tiene por función conectar lo bajo con lo alto. Se la compara al árbol cósmico, al árbol de la vida, al árbol de los mundos. Según el Bahir, la columna conecta el último sefirah, es decir la tierra, con el sexto, llamado cielo.” (CHEVALIER, 1986, p. 325). Do mesmo modo, relacionando as colunas às árvores (que são um elemento que liga a terra, feminina, ao céu, o masculino, o divino), as colunas, com suas linhas retas, próprias do humano, contrastam-se com as formas curvas, presentes no corpo de Eva Perón e no globo de neve, que está posto atrás/sobre a barriga dela.

Tomando a condição climática, que aponta para o inverno, pela neve, bem como o período do dia, que, pelo escuro, remete à noite, estabelece-se uma oposição de cores. A neve, branca e fria, “simboliza a castidade e a intangibilidade virginal; por essa razão, no cristianismo, simboliza a Virgem Maria.” (LEXICON, 1998, p. 144). Observando-se a tonalidade branca, que está presente, ainda, nos trajes de Eva Perón, a cor é posta como “el color del pasaje – considerado éste en el sentido ritual – por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento.” (CHEVALIER, 1986, p. 190).

Já o escuro da noite está agregado ao negro, comumente ligado ao incerto, ao frio, ao negativo, e “asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original. El color negro se sitúa sobre el eje norte sur, que es el de la transcendencia absoluta y de los polos. [...]” (CHEVALIER, 1986, p. 747). Ao contrário do branco, que também pode se relacionar ao luto pela morte, porém referindo a esperança ou a ressurreição, o preto é “[c]olor de condenación, el negro se convierte también en el color de la renuncia a la vanidad de este mundo, de donde los abrigos negros constituyen una proclamación de fe [...]” (CHEVALIER, 1986, p. 747).

No que concerne às cores que se sobrepõem ao fundo da ilustração da capa de *Santa Evita*, tem-se a oscilação entre o verde e o rosa. O verde, presente nas colunas, nas paredes e no teto, está ligado às vegetações, ao “despertar de las aguas primordiales, verde es el despertar de la vida. [...] El verde es el color de la esperanza, de la fuerza y de la longevidad (también, por lo contrario, de la acidez). Es el color de la inmortalidad, que simbolizan universalmente lo ramos verdes.” (CHEVALIER, 1986, p. 1057). Dentro da tradição cristã, a virtude teológica, bem como a esperança, são atribuídas ao verde. Além disso, a cor pode significar o oculto e o conhecimento profundo acerca do Destino; o segredo do verde residiria no fato de ele conter o vermelho, “del mismo modo que, por tomar el lenguaje de los hermetistas y los alquimistas, la fertilidad de toda obra proviene del hecho de que el principio ígneo – principio caliente y macho-anima en ella al principio húmedo, frío y hembra.” (CHEVALIER, 1986, p. 1059).

Enquanto que a cor rosa, juntamente com a flor, rosa, “constituirían un símbolo de regeneración por el hecho del parentesco semántico del latín rosa con ros, la lluvia, el rocío.” (CHEVALIER, 1986, p. 892). Como se encontra em Chevalier (1986), muitas vezes a cor rosa se associa ao verde. Nesse sentido, tem-se que:

[y] la rosa, en los textos sagrados, acompaña muy a menudo al verde, lo cual confirma semejante interpretación. Así en el Eclesiástico (24,14): “(Me elevé... como brotes de rosas en Jericó, como un olivo magnífico en la llanura.” El olivo está consagrado a Atenea -la diosa de los ojos garzos- que nació en Rodas, la “Isla de las rosas”: lo que sugiere los misterios de la iniciación. Y los rosales estaban consagrados a Afrodita al mismo tiempo que a Atenea. La rosa era entre los griegos una flor blanca, pero cuando Adonis,

protegido de Afrodita, es herido de muerte, la diosa corre hacia él, se pincha en una espina y la sangre tiñe las rosas que le estaban consagradas. (CHEVALIER, 1986, p. 893).

Ao transcender as simbologias presentes na imagem da capa e fixando-se essencialmente nos elementos postos em cena, observa-se um clima noturno e gélido. Na ilustração, são trazidos à baila os ícones usados por Eva Perón, como o coque, o cabelo loiro, o batom vermelho, sendo ela alocada possivelmente morta (ou, talvez, dormindo). A representação corrobora com a ideia central do texto literário em questão, *Santa Evita*, que contempla os acontecimentos relativos ao cadáver de Evita. Na ilustração, percebe-se um globo de neve, no qual um conjunto de casas brancas com telhados vermelhos e pontiagudos se contrasta com a neve e a vegetação. O globo, contendo um protótipo de vila ou cidade, sobressai na altura da barriga de Eva, sendo circundado pelas mãos dela.

Na esteira do exposto, um dos imaginários ao redor de Eva, o que a designa como mãe dos pobres, vêm à tona. Ainda que, pelos registros da história oficial⁸, Eva Perón nunca tenha tido filhos, aqui pode emergir, em termos de recepção, a imagem da gestação da “cidade”, articulada à perspectiva epopeica do cadáver de Eva, pois quem o possuísse tinha, simbolicamente, poder sobre a nação argentina.

4. O findar de interpretações que geram interpretações

Eva. A primeira mulher. Objeto de paixões. Mito, por vezes, encarnado. Eva Perón, em seus paradoxos de imagens, interpretada e recriada em diversas formas artísticas (e, por que não, históricas?), paira nas vozes argentinas, nas ficções elaboradas a partir da peregrinação de seu cadáver ou em sua vida idílica.

Reconstruídas, verossimilmente, pela ficção de Tomás Eloy Martínez em *Santa Evita*, diversas “Evas” e “Evitas” figuram de acordo com as versões do mito, as perspectivas ideológicas, a herança mitológica, o entorno social, marcado pela tradição judaico-cristã, e os simulacros do real.

No diálogo entre signos, o mito de Evita movimenta-se entre a palavra e a imagem, criando uma forma iconofágica a seu redor. Nesta atmosfera, se inserem tanto obras literárias que enfocam essa mulher quanto as manifestações visuais acerca dela, incluindo as capas e ilustrações em textos ficcionais. Ponderando acerca da relação intersemiótica e as contribuições de Claus Clüver (1997), sobretudo no tange à *ekphrasis*, entendendo-a como reescritura, reelaboração, houve um duplo movimento de *ekphrasis* em *Santa Evita* e suas capas: um primeiro durante a escritura da obra literária, na qual o mito e o imaginário acerca de Eva Perón são transfigurados na/pela palavra, e um segundo no qual a obra literária, como seus signos escritos, é reconstruída pela ilustração, dando corpo à imagem.

Tomando as capas de *Santa Evita*, que formam o *corpus* do presente trabalho, sendo uma 1995 e outra de 2009, pode-se estabelecer elementos de dissensões e semelhanças entre elas, assim como apontar alguns aspectos de recepção e sua relação com a obra literária propriamente.

⁸ Já se levantou, algumas vezes, a possibilidade de que Eva Perón tenha tido um filho, morto em 2001. Contudo, nunca se constatou a veracidade de tal informação, contando, apenas, com a negação da irmã de Eva.

A capa da primeira edição da obra, datada de 1995, traz a ilustração de Eva Perón ao centro, com roupas que aludem às pessoas dedicadas à religiosidade, como freiras e freis, com uma aura de santidade ou com uma lua atrás de sua cabeça, segurando em uma de suas mãos uma espada e em outra um ramo de flores, sorrindo, olhando para o lado direito e representada em tons frios, sendo que o elemento que apresenta cores mais vibrantes, fora a “aura” em torno de sua cabeça, são as flores, amarelas, laranjas, rosas e roxas. A imagem está despojada de elementos luxuosos ou que referissem Eva Perón enquanto primeira-dama do país, pois está representada sem maquiagem ou vestidos ornados. Ainda assim, mesmo morta, como analisado anteriormente, por meio dos símbolos, um elemento de poder se mantém na imagem, representado pela espada.

Em contrapartida, na capa de 2009, a partir do jogo entre claro e escuro, tons pastéis e a mescla de rosa e verde, Eva Perón é representada deitada, possivelmente morta, com trajes claros, e as mãos depositadas abaixo da barriga, em um clima frio e noturno. Um globo de neve se insere na imagem, na altura da barriga de Eva, dissimulando a ideia de uma possível gestação em curso; porém, não seria, pela imagem, uma gravidez comum, mas a gênese de uma comunidade ou cidade, simbolizada pelas casas do globo de neve.

Os elementos análogos, nas duas capas, são a ilustração de Eva Perón, a presença da morte, a aparição do céu, ainda que em circunstâncias distintas, a relação em graus variados entre o humano e o divino e a dialética posta entre os símbolos femininos e masculinos. No que concerne à simbiose entre aspectos femininos e masculinos, cabe ressaltar que, sobretudo nas óperas rock dedicadas a Eva Perón, a figura do transexual, canalizando o homem e a mulher em uma só figura, muitas vezes é empregada.

As questões que distanciam as capas aludem à oposição entre o céu azul e o céu escuro, a Eva Perón representada como santa, sorrindo e posta em uma dualidade, em contraste com ela morta, deitada e simulando a concepção maternal, e à neve, fria e pura, estando o branco presente, ainda, nas roupas de Eva da segunda capa, diferentemente dos trajes religiosos da primeira.

Em suas articulações com o romance *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, cada ilustração, a sua maneira, possui recepção distinta, mas não deslegitima o imaginário criado na obra abordada. No que concerne à plurivalência de vozes narrativas e perspectivas advindas da obra de Martínez, que não enquadra Eva Perón em estereótipos simplistas, como a de mãe dos pobres ou prostituta, ambas as capas são coerentes; contudo, a capa de 1995 concentra nas imagens e nos símbolos os paradoxos encontrados em Eva Perón, imprimindo o dialogismo em sua composição.

Como um cartaz arrancado durante as campanhas em favor do governo de Juan Domingo Perón, na qual parte da imagem ainda se mantinha – referência empregada, inclusive, em capas da obra (como em uma das versões em português) –, Eva permanece no imaginário. Desde os simulacros dos gestos dos políticos atuais até a memória (das pessoas e da literatura), o mito permanece e está sempre sendo tecido. Nessa relação, a literatura, as artes e seus diálogos fazem ecoar distintas Eva(s), histórias e imagens, demonstrando a abertura dos textos, em seu sentido mais amplo, e explanando que a presença literária, assim como a mítica, pode ser vislumbrada na palavra, chegar aos ouvidos e olhos, talvez ao tato, obtendo como meio – e não necessariamente como fim – a sinestesia.

REFERÊNCIAS

- BECKER, Udo. Espada. In:_____. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulos, 1999. p. 101.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 2, 1997, pp. 37-55.
- _____. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: *Aletria*: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, v. 14, pp. 11-40.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Círculo de Lectores: Barcelona, 1995.
- _____. *Santa Evita*. 18^a ed. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- _____. *Santa Evita*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 2009.
- PEREIRA, Nilce M. Literatura, Ilustração e o Livro Ilustrado. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs). *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Ed. UEM, 2000. pp. 378-393.