
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O DIALOGISMO BAKHTINIANO NO ROMANCE SANTA EVITA

Fernando de Oliveira Lopes
(UFMS)

RESUMO: O presente trabalho é um estudo analítico-crítico sobre o romance histórico *Santa Evita* (1995), do escritor argentino Tomás Eloy Martínez, em que analisamos as vozes que o compõem. Efetuamos um percurso sobre as falas das personagens, bem como as do narrador, por meio do qual foi possível evidenciar a presença do conceito de dialogia na elaboração dessa obra, cuja história narra a trajetória da vida de “Evita” e a peregrinação de seu cadáver, logo após sua morte.

PALAVRAS-CHAVE: Dialogismo - Evita - Vozes

INTRODUÇÃO

Por estar preocupado com a questão do sentido e da significação das palavras, o pesquisador russo Mikhail Bakhtin passou a estudar intensamente a linguagem. Desse trabalho adveio a criação de um novo conceito: o “dialogismo bakhtiniano”, também conhecido como “dialogia”. Por meio dele, atesta que a linguagem é dialógica por possuir duas naturezas básicas: a da interdiscursividade – haja vista que existe um permanente diálogo entre os diferentes discursos – e a da alteridade, já que se estabelecem relações de interação entre o Eu e o Outro, nas quais esse Eu se realiza no Nós, pois ele é avaliado e constituído pelo olhar do Outro. Destarte, afirma ser o dialogismo a condição básica para se construir o sentido do texto, porque esta construção só ocorre na interação entre pelo menos dois interlocutores. Conseqüentemente, defende o caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem. A manifestação das diferentes vozes, portanto, não é prejudicial, antes necessária.

Tendo em vista que *Santa Evita* apresenta um conjunto de vozes que se alternam para contar, sob variados pontos de vista, uma versão da história da personagem Evita; é trabalhado sob o prisma da impossibilidade de se conhecer

plenamente a verdade ou reconstruir a realidade, ocasionando o aparecimento de muitas ambigüidades e contrastes entre os relatos; e o fato de haver uma explicitação da escritura desse romance na tentativa de estabelecer uma interação com o seu leitor, realizaremos este trabalho elegendo suas referidas vozes como o principal objeto de nosso exame.

Não é nosso objetivo tecer um profundo mapeamento do romance em questão, pois tal empreendimento extrapolaria os parâmetros deste trabalho. Porém, valendo-se dos recursos que tornarão patente a presença do dialogismo, seguiremos em nossa análise.

SANTA EVITA, UMA ELABORADA TEIA NARRATIVA

Embora apresente a idéia de ser uma narrativa verdadeira sobre a história de Evita, trabalhando, assim, com dados que merecem todo o crédito de seus leitores, *Santa Evita* não é um romance assertivo, mas evocador de possibilidades; traz um emaranhado de informações, advindas de variadas fontes e vistas sob diferentes ópticas, que permite abundantes interpretações sobre a história contada. O próprio narrador evoca a não linearidade da vida real e admite a possibilidade de haver variações nas ocorrências, conseqüentemente, no tratamento da realidade: “Foi o acaso, diria o Coronel anos mais tarde a Cifuentes, ao falar daquela noite. A realidade não é uma linha reta, mas um sistema de bifurcações. O mundo é um tecido de ignorâncias. No limpo horizonte da realidade, qualquer plano pode ir por terra sem aviso ou pressentimento” (Martínez 1997: 153).

Se no ponto de vista do narrador a realidade não é linear, seu relato não tem necessidade de apresentar a tradicional ordem cronológica “começo-meio-fim”, muito menos de uma ordenação das vozes que o contam de modo a direcioná-las a um único aspecto ou a apenas um modo de ver. Vozes estas que são indispensáveis na busca pela compreensão da personagem Evita, pois “a compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra” (Bakhtin 1986: 131-32).

Ao expor a imagem dessa personagem, o narrador a faz dialogicamente e, assim, revela-a por mais de uma óptica:

Eu a interrompi: ‘Evita não tem nenhuma auréola’, disse. Comigo essa não cola. ‘Tem sim’, teimou a nariguda. ‘Todo mundo viu. No fim, na hora de se despedir, também vimos como ela levitava sobre o palco, um metro, um metro e meio, sei lá quanto, foi subindo no

ar e a auréola apareceu direitinho, só sendo cega para não ver’
(Martínez 1997: 103).

Neste trecho, em que Júlio Alcaraz (cabeleireiro de Evita) dialoga com sua prima, é trabalhada a visão do povo argentino sobre ela: indica sua superioridade em relação aos demais seres e revela uma imagem de santidade à sua pessoa. Coloca-a como um ser celestial, que não se confunde com os seus semelhantes humanos, pois atingiu um estágio que excede as possibilidades do mundo natural.

Para enfatizar essa santidade, no decorrer da obra aparecem várias narrações sobre Evita após sua morte, as quais mostram que nesse período seus “poderes” continuavam em ação e ainda mais intensamente, pois agia na vida das pessoas de maneira sobrenatural, desempenhando a função de guia espiritual; dessa forma, assemelham-na as “divindades” reverenciadas pelas pessoas. Isto pode ser percebido, por exemplo, no seguinte comentário feito pelo narrador sobre a personagem coronel Moori Koenig: “Repetia-se muitas vezes: Ela me guia. Agora ele o sentia nas juntas de seus ossos: Ela era seu caminho, sua verdade e sua vida” (Martínez 1997: 308). Há uma clara identificação com Jesus Cristo, quando este diz: “Eu sou o caminho, a verdade e a vida. Ninguém vem ao Pai senão por mim” (Bíblia Sagrada 1995: 1600). Ou seja, ele é o guia espiritual de seu povo, assim como a personagem Evita é colocada em alguns momentos, porém guia do povo argentino.

Essa imagem, porém, é contraditada ao ser exposta pelo narrador uma fala, atribuída por ele ao vice-presidente da Argentina, que ataca o valor e a preciosidade de sua pessoa: “Contrataram um embalsamador (...) Por cem mil dólares. O país quebrado como está, e eles esbanjando dinheiro com esse lixo” (Martínez 1997: 22). Ao chamar seu corpo de lixo, ocorre um grande rebaixamento do conceito empregado para expressar a posição que Evita ocupava para o povo. Não somente houve um declive brusco, mas a apresentação de uma visão completamente adversa à imagem de santa e inspiradora de profundo respeito, a qual foi empregada em outras partes.

Além disso, é atacada a idoneidade de sua vida, pois a mostra como uma mulher sem escrúpulos na busca por seus interesses, valendo-se de qualquer coisa para atingir os objetivos por ela propostos, ainda que para tal empreendimento precise utilizar seus “dotes naturais”. Como ocorre nesta citação feita pelo narrador sobre os informes do coronel Moori: “Ela se apresentou com uma frase de alta voltagem sedutora: ‘Obrigada por existir, Coronel’, e propôs que fossem para a cama naquela noite. Sempre foi atirada” (Martínez 1997: 119); ou nas palavras do narrador quando diz que ela “Tinha coabitado

com vários homens antes de se casar” (Martínez 1997: 162). Estes trechos expõem a imagem de uma vida desregrada, sem a devida submissão aos padrões de “boa conduta” para uma mulher considerada “direita”, que se choca com a de uma pessoa pura, justa... de uma autêntica Santa, sempre pronta a ajudar os argentinos por meio de inúmeros atos de bondade, mesmo que para isso fosse obrigada, algumas vezes, a se opor a opinião dos poderosos.

Não se apartando desse recurso de dialogia, sua beleza é trabalhada com imagens opostas: “Era meio dentuça e tinha o nariz tosco, pesadão. Mesmo com pouco peito, seu corpo até que era jeitoso. Mas estava bem longe de ser uma dessas mulheres que paravam o trânsito: agradava, mas não tirava o sono de ninguém” (Martínez 1997: 11-12). Esta fala, atribuída pelo narrador a uma das atrizes que acolheram Evita logo após ela ter chegado a Buenos Aires, contrasta com o seguinte comentário realizado por ele: “O Coronel não conseguia afastar os olhos das fotos que retratavam uma criatura estérea e marfinizada, com uma beleza que fazia esquecer todas as outras graças do universo” (Martínez 1997: 23). De fato há uma contrariedade, porque a simbologia existente por traz da fotografia – recriação exata de algo visível – sugere se tratar da autêntica imagem de Evita, ou seja, era como se o Coronel olhasse para ela naquele momento, uma vez que, embora a visse através de um retrato em que ela já estava embalsamada, seu embalsamamento não a tinha modificado em nada.

No primeiro trecho há a informação de que Evita somente agradava aos olhos das pessoas, porém não possuía nenhum atributo físico que a fizesse especial ou superior às outras mulheres. No entanto, o segundo retrata-a como uma mulher lindíssima, dotada de uma beleza capaz de prender a atenção das pessoas e, realmente, as fazerem “esquecer todas as outras graças” existentes nesse mundo.

Nos relatos sobre o corpo de Evita após sua morte também aparece o dialogismo utilizado pelo narrador para formular a história de sua vida, pois são criadas mais outras três cópias do cadáver, promovendo um verdadeiro confronto entre as informações expostas:

- Qual delas é Evita?
- Fico feliz de que não perceba as diferenças. Sua filha não está aqui (...). Quando os coronéis vierem pegá-la, sua filha já estará em local seguro e o que eu vou lhes entregar é uma dessas cópias. Como a senhora já deve ter notado, eu não a traí (Martínez 1997: 48).

Cópias estas que, juntamente com o corpo, mas sem qualquer distinção digna de total confiabilidade, são entregues a pequenos grupos de oficiais do exército argentino, com a incumbência de enterrá-los em diferentes lugares da Argentina. Todavia, acontece um jogo de informações que ocasionam a inexatidão sobre a autenticidade do cadáver, o qual ora parece estar com uma personagem ora com outra, confundindo se é o corpo ou uma de suas cópias criadas pelo Dr. Pedro Ara:

- Prepare-se, porque esta aqui é a Eva – disse em voz baixa.
- Pode ser uma cópia – disse Arancibia, o Louco. – O que o senhor acha?
- Não sei – respondeu Armani.
- Talvez seja Ela. (Martínez 1997: 48)

Essa ambigüidade de informações é acrescentada em: “Com as coisas em andamento, o Coronel traçou seus planos pela segunda vez (...). Embora nenhum dos oficiais soubesse disso, era ele, Moori Koenig, quem levaria o corpo verdadeiro” (Martínez 1997: 152).

Para comprovar que essa personagem estava com o cadáver, o narrador já havia tecido a seguinte frase: “Era Ela, era Ela: não havia a menor dúvida. De qualquer maneira, devia impor-lhe sua marca: uma cicatriz que só ele pudesse reconhecer” (Martínez 1997: 116). Além da cicatriz reconhecida somente pelo Coronel, é exposto um trecho que reforça essa idéia, pois fala sobre o fato de ele também a conseguir identificar por seu peso: “O Coronel deu meia-volta, com Ela ao ombro (seu corpo era de tule, de ar: ele a reconhecia por sua leveza), e o encarou pela mira de sua Walter” (Martínez 1997: 304). Mas a versão de que o coronel Moori Koenig estava com o cadáver não está livre de contraposições, porquanto se estabelecem dúvidas acerca dela através do diálogo entre o narrador e a personagem Aldo Cifuentes:

- Quer dizer que ele morreu sem saber que não tinha enterrado Evita, mas uma das cópias.
- Não. Contaram tudo para ele. Foram cruéis. (...) Corominas contou-lhe que tinham descoberto a cicatriz atrás da orelha da Falecida e que Ara tatuou a mesma marca em uma das cópias. (...)
- Talvez eles tenham se enganado – disse eu. – Talvez o corpo que o Coronel enterrou na cabana seja o de Evita, e está acabado. Do

que é que você está rindo? Seria uma confusão bem argentina.
(Martínez 1997: 311-12)

Contudo, a personagem Coromias faz, talvez, a maior de todas as revelações da obra, haja vista que contradiz boa parte do que é narrado nela: “– Não houve cópias (...). – Houve um único corpo. Foi enterrado pelo capitão Galarza em Milão, e desde então ficou ali, até que eu o recuperei” (Martínez 1997: 333). Ao analisar o romance com maior minúcia, transparece ser essa a revelação que promoveu a grande reviravolta em sua(s) história(s), e obrigou o narrador a terminá-lo da seguinte maneira: “Não sei em que ponto do relato estou. Acho que no meio. Continuo, há muito tempo, no meio. Agora tenho que escrever outra vez” (Martínez 1997: 335).

Diante desse confronto de pontos de vista e o diálogo entre as personagens e os textos, a voz final não é dada pelo narrador, porém pelo leitor. Dessa forma, poderíamos afirmar que *Santa Evita* foi formulada em contraste com a “linguagem autoritária” que reduz tudo a apenas uma voz e sufoca a variedade e a riqueza existentes na comunicação humana para relatar os acontecimentos. Linguagem esta que tenta, mesmo que seja inconsciente, impor sua versão e infundir, sem exigir tanta reflexão, o modo de ver do narrador.

Adversa ao tipo de ficção de cunho monológico, a referida obra de Tomás Eloy Martínez comporta uma multiplicidade de vozes que, de maneira bem explícita, dialogam entre si através de suas personagens, suas colagens e referências a textos pertencentes a outros autores. Isso demonstra não somente a manifestação de uma lição de afirmação democrática e anti-autoritária, mas, sobretudo, a visão do narrador em desacreditar que a realidade possa ser reconstruída por meio de palavras. Podemos verificar isso em: “Todo relato é, por definição, infiel. A realidade, como já se disse, não pode ser contada nem repetida. A única coisa que se pode fazer com a realidade é reinventá-la de novo” (Martínez 1997: 84).

Por acreditar na impossibilidade de se contar ou repetir de maneira exata, não há razão para o literato se ater a “verdade” dos fatos mediante um distanciamento pessoal e temporal dos mesmos, assim como propõe o discurso historicista para formular os relatos. Até porque já não se pode “dialogar com a história como verdade, mas apenas como cultura, como tradição” (Martínez 1996: 10).

Uma vez que não se viveu a situação abordada e se passaram vários anos sobre os acontecimentos, o que se poderia eleger como verdade, digno de recriar

fielmente a realidade? Portanto, cabe ao narrador contar as histórias assim como poderiam ser e não como foram de fato.

Na obra em questão, porém, o narrador utiliza-se de personagens que “viveram” e “presenciaram” as histórias; por isso revelam, algumas vezes, informações que somente eles sabem e não inventam quando seus relatos diferem do discurso histórico oficial. Esse recurso também é responsável por colaborar na transmissão da idéia de fidedignidade à sua versão. Como em:

No relato de Cariño, desde o começo, as datas me desconcertaram. Todos os biógrafos de Evita coincidem em que Ela saiu de Junín no dia 3 de janeiro de 1935. (...) Eu comentei isso com Cariño. ‘O que eles mostram para ter tanta certeza’, me perguntou (...). ‘Não pode haver provas’, disse ele. ‘Eu sei disso porque o vivi. Os historiadores não têm nada que corrigir minha memória nem minha vida’. (Martínez 1997: 274)

As personagens contam fatos fictícios como se fossem reais, por meio de técnicas do jornalismo, e os mesclam a outros atestados pela historiografia como verídicos; dá, assim, a impressão de ser uma grande reportagem sobre Evita. Deveras, *Santa Evita* está marcada (quase tatuada) pela história da Argentina, tratando de um assunto, de certa forma, recente aos habitantes desse país, de modo a existir ainda muitos que, realmente, acompanharam os acontecimentos relatados e estão vivos. Nesse sentido, as personagens poderiam, de fato, ser pessoas que testemunharam as histórias contadas.

Mesmo tendo trabalhado com a idéia de ser impossível recriar a realidade, o narrador procura expor trechos que viabilizam transparecer sua fidelidade ao que conta e convencer o leitor a acreditar nele:

Será que, mesmo assim, alguém vai querer ouvir como sei o que estou narrando?

É fácil de enumerar: eu o sei graças à entrevista que fiz à viúva do Coronel, em 15 de Junho de 1991; eu o sei graças as minhas longas conversas com Aldo Cifuentes, em julho de 1985 e março de 1988 (Martínez 1997: 125).

Podemos, dessa forma, usar as seguintes palavras de Collingwood para compreendermos melhor o modo como é formulado esse romance e avançar mais na extensão e na profundidade de sua construção artística:

Enquanto obras da imaginação não diferem o trabalho do historiador e do romancista. Diferem, entretanto, que a imagem do historiador pretende ser verdadeira. O romancista apenas tem uma tarefa: construir uma imagem coerente, que tenha sentido. O historiador tem uma dupla tarefa: tem que fazer isto e ainda construir uma imagem das coisas, tais como elas foram, e dos acontecimentos, tais como ocorreram. (Collingwood 1979: 238)

Ao focalizar o olhar na estrutura de *Santa Evita*, nota-se que é essa imagem de historiador – no sentido de se ter um compromisso com a verdade e, portanto, relatar apenas os acontecimentos – que é sugerida ao leitor. O narrador assume esse perfil e mescla-o ao de repórter, mas convergindo para o mesmo fim: apresentar a “verdade”. Ocorre, assim, um pseudo-realismo que envolve o interlocutor gradativamente e o conduz por caminhos persuasivos, no sentido de atestar como verídica a versão colocada diante de seus olhos. O emprego desse recurso se faz com uma perícia tal que Martínez chega a comentar em entrevista a ação desse narrador e aponta a necessidade de haver o redirecionamento da visão de seus leitores sobre ela:

Para dissipar alguns mal entendidos que surgiram entre os leitores, inclusive entre os leitores profissionais da imprensa brasileira, gostaria de enfatizar o fato de que Santa Evita é um romance. Se dá a impressão de ser uma reportagem, é porque invertei deliberadamente a estratégia do chamado novo jornalismo dos anos 60. (Martínez 1996: 10)

No interior de sua estrutura, entretanto, – que, como já sublinhamos, foi moldada pelo narrador de forma a assemelhar-se a uma reportagem – permeia uma visão oposta a ela, como ocorre em: “Penetrei na faixa de silêncio. Com alívio, notei que minha depressão estava recuando sozinha. Voltei a ver a realidade como um vaso presente onde tudo, por fim, era possível” (Martínez 1997: 333). Neste trecho, o narrador dialoga com todos os demais em que procura mostrar os fatos assim como aconteceram, para apresentar a “verdade” ao leitor, e estabelece uma contrapalavra a eles. Portanto, expõe a realidade de um mundo mais amplo, ou seja, o literário, no qual todas as coisas são possíveis e realizáveis, porque se trabalha com o verossímil e não com a verdade.

Há uma intensificação dessa idéia no seguinte trecho de seu diálogo com a personagem Túlio Ricardo Coromias: “– Como o Senhor mesmo disse, é um

romance – expliquei. – Nos romances, o que é verdade também é mentira. Os autores constroem à noite os mesmos mitos que destruíram pela manhã” (Martínez 1997: 333). A verdade e a mentira se fundem e criam uma síntese: é a ficção tomando corpo pela capacidade inventiva do produtor da obra, resultando em romances.

Além disso, há um grande diálogo entre diferentes trechos sobre os testemunhos utilizados (originados de várias personagens e fontes) para comprovar sua versão, como em: “Toda verdade é culpada, porque não se deixa contaminar, não pode ser passada de boca em boca” (Martínez 1997: 17). Esta fala do coronel Moorí Koenig contradiz a validade dos depoimentos de várias outras personagens que atestam suas versões baseadas em relatos verbais, procedentes de reminiscências de suas memórias ou das de outras pessoas; e até a ação do narrador na busca pela fidedignidade de *Santa Evita*: “Cito a seguir, quase ao pé da letra, o relato de Cifuentes, que por sua vez repetiu o relato que ouvira do Coronel anos antes” (Martínez 1997: 127).

Mesmo nos testemunhos das pessoas que “viram” os fatos por elas relatados, portanto, dignos de se acreditar, paira sobre eles uma certa desconfiança devido a algumas alterações sofridas, haja vista que o narrador os recortou e os selecionou para adaptá-los à obra, influenciando em seus conteúdos. Isso pode ser percebido nestas palavras: “A voz da mãe continuou falando, mas minha escritura não ouviu mais (...) É assim que se apaga o passado, pensei. O passado sempre chega e parte sem se importar com o que deixa” (Martínez 1997: 322). Assim, ainda que fossem verdadeiros, sua confiabilidade já estaria comprometida. A própria reflexão apresentada “é assim que se apaga o passado” indica a possibilidade de mudanças na re-criação da realidade, pois haveria, em parte, uma submissão ao produtor do texto que os expõem. Esta mensagem é reforçada em: “Fui fiel àquilo que Emílio Kaufman me contou, mas não sei se Emílio foi fiel àquilo que sabia sobre Evita. Em seu relato alguns nomes e datas não batiam, e procurei corrigi-los cotejando esses dados com os das memórias de outras pessoas” (Martínez 1997: 217).

Memórias estas que o narrador põe em dúvida quando diz: “Enquanto sua lembrança tomava corpo, as pessoas desdobravam nesse corpo as dobras de suas próprias lembranças” (Martínez 1997: 20). E intensifica sua crítica ao afirmar: “Aos poucos Evita foi se transformando num relato que, antes de se extinguir, já se acendia outro. Deixou de ser o que disse e o que fez, para ser o que dizem que disse e o que dizem que fez” (Martínez 1997: 20). Como podemos perceber, além da verdade “não poder ser passada de boca em boca”, é revelado que os depoimentos não são tão fidedignos; ficam, assim, impossibilitados de servirem

como provas autênticas para retratar os acontecimentos, como sugere os trechos nos quais as personagens disseram “eu vi” ou “eu presenciei” para confirmar suas narrações.

Ademais, é propagada a idéia de que com o passar do tempo, após a morte de Evita, as pessoas criavam gradualmente novas versões sobre os fatos, acrescentando ou retirando de sua história, e se afastavam do que aconteceu. Isto é tratado como algo natural, pois, como diz uma outra fala atribuída pelo narrador ao vice-presidente da Argentina: “– Toda vez que neste país há um cadáver em jogo, a história perde o juízo” (Martínez 1997: 23).

Outro exemplo importante sobre a inconfiabilidade dos testemunhos é: “Quando o próprio Renzi me contou a história, catorze anos depois, já quase ninguém se lembrava dele” (Martínez 1997: 106). Este trecho também sugere um distanciamento das informações apresentadas em relação aos acontecimentos realmente ocorridos, pois catorze anos faz muitos detalhes de uma história serem modificados ou suprimidos ao se basearem unicamente na memória de uma pessoa. E esta idéia é enfatizada com o seguinte comentário: “Na memória de Renzi (uma memória covarde, segundo suas próprias palavras, da qual tinham desaparecidos os momentos felizes), o palácio presidencial ia se rendendo dia após dia à decrepitude” (Martínez 1997: 107).

O narrador de *Santa Evita*, portanto, constrói sua obra estruturando-a de forma a emitir a impressão de ser um relato verdadeiro, com o compromisso de expor a seu leitor a história real de Evita. Mas, ao mesmo tempo, ataca essa imagem e coloca sua obra num campo mais amplo onde a dita história real/factual cede (umas vezes mais, outras menos) lugar ao invencional; conta, assim, uma versão (entre tantas) da história dessa personagem. Por isso, podemos afirmar que o dialogismo também ocorre pelo confronto entre a estrutura de seu texto (parte exterior) e o seu conteúdo (parte interior), o que faz estabelecer um jogo de sentidos entre os dois e promover conflitos no momento de sua compreensão.

Transparece na obra em questão o posicionamento de seu regente (o narrador) frente ao dialogismo teorizado por Mikhail Bakhtin, que concebia tudo em confronto, em diálogo, e para quem o importante era principalmente a manifestação das diferentes vozes, viabilizando uma maior mobilidade por parte do leitor na compreensão das informações relatadas; haja vista que ao se confrontar com diferentes versões e pontos de vista, ele terá que reunir essas informações e, após analisá-las, engendrar uma conclusão, formando a sua opinião sobre o assunto. Por valer-se dessa linha de pensamento, o narrador não visa direcionar a leitura de sua escritura nem para a “objetividade” do discurso histórico tradicional, nem para o mundo da fantasia, mas fazer um jogo de palavras, imagens

e idéias entre os dois de maneira a confundir o interlocutor durante o passeio por suas páginas. É transmitido ao leitor que não importa se é verdade ou não o que é narrado, mas efetuar esse diálogo, esse confronto.

O narrador sugere que a Evita humana (de carne e osso, com existência atestada pela História) é uma, mas dela pode advir muitas personagens Evitas; sua imagem se faz e se refaz ao longo do tempo. O que limitará sua construção, ou a reformulação de sua história, será a criatividade de quem se propor a trilhar por esse caminho; e nesse empreendimento os romancistas levam vantagem por terem a liberdade outorgada pela ficção: “Na época também eu pensava que Evita estava cristalizada para sempre em sua pose, em uma essência, em uma respiração da eternidade e que, como tudo que é quieto, previsível, nunca mais despertaria paixões. Mas o passado sempre volta, as paixões voltam. Nunca conseguimos livrar-nos daquilo que perdemos” (Martínez 1997: 208).

Ao se dirigir a seu interlocutor, concede uma explicação à sua ação de escrever uma versão própria sobre Evita e revelar um novo olhar sobre sua história, visto que a imagem dela não está cristalizada, portanto, é mutável e pode ser tratada de diversas maneiras. Ao falar das múltiplas possibilidades de vê-la, revela:

Cada um lê o mito do corpo como quer, lê o corpo de Evita com as declinações de seu olhar. Ela pode ser tudo. Na Argentina ela ainda é a Cinderela das telenovelas, a nostalgia de ter sido o que nunca fomos, a mulher justiceira, a mãe celestial. Fora do país, é o poder, a morta jovem, a hiena compassiva declamando nos balcões do além: ‘Não chores por mim Argentina’. (Martínez 1997: 176)

Santa Evita difere-se da versão produzida pela historiografia; trabalha a história de Evita por um ângulo que a abrange mais amplamente, num campo mais profundo e com menos limitações. Não se restringe a informações verdadeiras e/ou que possam ser comprovadas por testemunhos de pessoas ou mesmo cientificamente. Como indica este trecho onde é exposta a visão de seu regente:

Por que a história tem que ser um relato feito por apenas pessoas sensatas e não um desvario de derrotados como o Coronel e Cifuentes? Se a história é (...) mais um gênero literário, por que privá-la de imaginação, do desatino, da indelicadeza, do exagero

e da derrota que constitui a matéria-prima sem a qual não se concebe a literatura? (Martínez 1997: 126)

O narrador questiona a divisão rígida entre o discurso histórico e o ficcional – tão defendida pelos historiadores – e argumenta que essa separação não existe, porém constitui-se algo ilusório. Refuta a idéia de eles serem ambíguos e defende que há uma confluência entre a realidade e a ficção: “As fontes em que se baseia este romance são de confiança duvidosa, mas somente no sentido em que também o são a realidade e a linguagem: nelas se infiltram lapsos da memória e verdades impuras” (Martínez 1997: 123).

Portanto, devido a realidade poder ser vista sob diferentes ópticas e haver essa similaridade entre os dois referidos discursos, permeia durante a narrativa um diálogo entre as personagens sobre a multiplicidade de versões que comporta a história abordada; por isso, também, escrevê-la de forma dialógica na qual as várias vozes a vão contando. Como nestas palavras do Dr. Pedro Ara à mãe de Evita: “A um esquecimento deve-se opor muitas memórias, uma história real deve ser coberta por histórias falsas. Viva, sua filha não tinha par; mas morta, qual é o problema? Morta pode ser infinita” (Martínez 1997: 48). É justamente essa multiplicidade de versões que viabiliza o caráter de infinitabilidade de Evita.

Ao dialogar novamente com o interlocutor, o narrador afirma que sua obra não segue uma visão única, mas comporta várias facetas, entre as inúmeras que compõem a história dessa personagem:

Algumas personagens resistiram. Entravam em cena durante umas poucas páginas e retiravam-se do livro para sempre: acontecia no texto o mesmo que na vida. Mas quando elas partiam, Evita já não era a mesma: tinha chovido sobre Ela o pólen dos desejos e das lembranças alheias. Transfigurada em mito. Evita era milhões. (Martínez 1997: 57)

Chega a tecer comentários sobre essa ambigüidade de versões, como em:

Volto a ouvi-los e noto que Cifuentes, com ênfase suspeita, explica como lhe era simples entrar e sair do Serviço de Informação do Exército naqueles últimos dias de novembro de 1955. Um veterano oficial da Inteligência, que me pediu anonimato, garante que isso era impossível (...). Mas, ainda assim, não sei com que versão ficar. (Martínez 1997: 126)

Ele também faz uma diferenciação clara da imagem de Evita sob o olhar do povo e sob o das autoridades argentinas: “Ela era a Égua ou a Potranca, o que na gíria portenha da época significa puta, vadia, louca. Os descamisados não rejeitaram o insulto por completo, mas inverteram seu sentido. Evita era para eles a égua madrinha, a guia do rebanho” (Martínez 1997: 21).

O próprio nome de Evita é trabalhado ao longo da narrativa na esteira do paradigma dialógico. Provavelmente isso seja uma alusão a inexatidão sobre como se chamava, haja vista que ninguém sabe ao certo, e com certeza, como era seu nome completo. Dessa forma, refere-se a sua personagem como: Eva, Evita, Eva Duarte, Evita Duarte, Eva Perón, María Eva Duarte de Perón, Maria Eva Ibarguren, Eva Maria Ibarguren, enfim, uma multiplicidade de nomes possíveis.

Ao produzir uma nova versão da história de Evita, ocorre uma relação entre o narrador (sujeito da cognição) e essa personagem histórica (sujeito a ser conhecido); relação esta de comunicação entre os interlocutores. O narrador vai muito além de apenas conhecer um objeto, mas procura, de maneira não impositiva, expor uma nova interpretação e compreensão sobre Evita. Isso acontece ao opor à palavra do locutor uma contrapalavra. Podemos verificar esse empreendimento quando o narrador retoma ou alude a textos que tratam da história dela e confronta-os com o seu – seja no intuito de apontar disparates, seja para reafirmar o que relata. Como em: “Ela não tinha nada a ver com a messalina desenfreada de que fala o enfático Martínez Estrada, nem com a puta de arrabalde caluniada por Borges” (Martínez 1997: 175).

Mas até o recurso dialógico presente em *Santa Evita* não segue uma via de mão única, no sentido de apenas estabelecer contrastes entre as informações, pois também é utilizado para completar idéias e desenvolvê-las mais, com uma gama maior de detalhes. Como pode ser observado mediante a fala de Yolanda Astorga de Ramalho e a do coronel Moori Koenig, respectivamente, em: “Às vezes, de manhã, aparecia um homem alto, de sobrancelhas grossas, junto com um outro quase careca, de olhos muito afastados e pescoço de touro. Do mais alto o que me impressionava eram seus pés pequenos, como de mulher. O outro, todo mundo chamava de Coronel” (Martínez 1997: 204).

Este trecho em que a personagem Yolanda conta sobre as visitas feitas pelo Coronel e por Arancibia ao cinema onde ela morava, com o intuito de verem Evita, é completado por estas palavras de Moori Koenig: “Meu Deus, que saudade. Só a visitara três vezes entre o verão e a primavera, mas nunca a sós. Arancibia, o louco, estava sempre ali, a espregueira dos sinais mais sutis que alteravam o corpo” (Martínez 1997: 219).

No término do capítulo XVI, o narrador intensifica ainda mais a utilização do recurso dialógico e revela que seu texto não está finalizado, contendo todos os meandros da história dessa personagem, mas é apenas uma versão, uma amostra dela: “Desde então, tenho remado com as palavras, levando Santa Evita em meu barco, de uma praia a outra do cego mundo. Não sei em que ponto do relato estou. Acho que no meio. Continuo há muito tempo no meio. Agora tenho que escrever outra vez” (Martínez 1997: 335).

Assim, mediante essa multiplicidade de vozes – principalmente a destas três personagens: Tulio Ricardo Coromias, Jorge Rojas Silveyra e Carbo Maagi, as quais atestam que somente elas sabem a verdade e contradizem boa parte dos relatos –, o narrador sugere o caráter de contínua construção de sua obra; isso possibilita que ela seja vista por diversas maneiras, concedendo total liberdade de inferência e de fruição.

A última evidência da presença do conceito de dialogia na elaboração de *Santa Evita* que assinalaremos neste trabalho está localizada na parte dos agradecimentos: “A Jorge Rojas Silveyra, que em uma manhã de 1989 relatou o final deste romance” (Martínez 1997: 337). Este trecho contrasta com o último parágrafo do livro, no qual o narrador afirma estar no meio do relato e, portanto, não teria terminado com ele, precisando voltar a escrever novamente. Entretanto, se a página 335 for o final do relato que propôs a contar, o contraste também ocorre, visto que no último capítulo quem dialoga com o narrador e conta a história, ou melhor, relata o final do romance, não foi Jorge Rojas Silveyra, mas Tulio Ricardo Coromias.

Se realmente Jorge relatou o final dessa obra, não teria ocorrido o que está descrito em seu último capítulo, no qual o narrador, chamando a si mesmo de Eloy Martínez (alusão ao escritor argentino Tomás Eloy Martínez, sugerindo que agora sua narração é totalmente verídica) teria participado do diálogo com Coromias. Assim, seria invalidada a última versão da história sobre o cadáver, que diz não ter existido nenhuma cópia dele e que o coronel Moorí Koenig não enterrou o corpo de Evita.

A obra termina, portanto, sendo um compêndio de possibilidades e não uma “versão autoritária”, apresentada “unicamente” pela voz do narrador, que expõe apenas uma imagem ou faceta de sua(s) personagem(ns). Desse modo, opõe-se à tradicional maneira de escrever que, embora seja dialógica, produz um efeito de sentido de monofonia e dá a impressão de haver apenas uma voz relatando os fatos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Bakhtin (1992: 403), “o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico”. Assim, o conceito de dialogia criado por esse teórico russo se fundamenta na negação da possibilidade de se conhecer o sujeito fora do discurso que ele produz e o produzido sobre ele, pois só pode ser apreendido como uma propriedade da voz que ele enuncia e que enunciam acerca dele, através de uma construção dialógica entre essas duas situações da enunciação.

Santa Evita é permeada por essa linha de pensamento, pois, ao ter por finalidade realizar uma tentativa de resgate de um dos maiores mitos da nação argentina, a história é escrita dialogicamente, na qual diversas personagens, incluindo Evita, expõem diferentes pontos de vista e, informações originadas de numerosas fontes, são tratadas sob variados enfoques, numa contínua construção.

Tal dialogismo utilizado para compor a obra faz com que o texto seja como um tecido de muitas vozes ou, de muitos textos e discursos, que ora se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras, no sentido de contar a história dessa personagem e apresentar uma determinada versão, ora polemizam entre si no interior do texto e dão um novo direcionamento à história, obrigando o leitor a uma tomada de decisão frente às informações para ser possível formular a sua opinião. Dessa forma, o interlocutor é sempre provocado por um conjunto de vozes, nem sempre harmoniosas, que apontam para a natureza dialógica da linguagem. Vozes que metaforizam a idéia de um palácio de cristal, cujos espelhos refletem as imagens de forma diferente.

Ao adotar a distinção entre os textos polifônicos e monofônicos realizada por Barros (1997: 35), que considera como polifônicos aqueles cujos diálogos entre os discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever, e monofônicos aqueles que os ocultam sob a aparência de um discurso único, podemos considerar *Santa Evita* um romance polifônico, haja vista que nele os diálogos são patentes, facilmente percebidos entre suas vozes.

A idéia de que o sentido e a significação das palavras dependem da relação entre os sujeitos (que deve ser interativa), ou seja, constroem-se na produção e na interpretação do texto, também se faz presente, pois o narrador da obra em questão conta, em meio aos relatos sobre Evita, como foi seu laborioso trabalho durante sua produção textual em busca da pretensa verdade. Realiza, assim, uma aproximação do leitor em direção à sua obra: torna-o mais que um simples espectador; faz dele seu cúmplice. Aproxima-o do sentido que deseja revelar

sobre essa personagem histórica mediante a relação entre os interlocutores. Como decorrência dessa reciprocidade, toda a ação verbal de *Santa Evita* toma a forma socialmente essencial de uma interação entre o seu narrador e o interlocutor.

Transparece através desse recurso adotado pelo narrador (expor o trabalho que teve para a obtenção e formulação dos dados) um modelo circular para a comunicação, ou seja, ela já não é mais trabalhada como um fenômeno de mão única, do “emissor” para o “receptor”, porém como um sistema reversível e interacional, no qual o narrador tem total liberdade para dialogar com o interlocutor, fazendo-o penetrar nos meandros de sua escritura e percorrer as sinuosidades de sua formulação.

Embora o princípio dialógico seja, no seu espírito, subversivo, pois privilegia o movimento sobre o estado, o processo sobre o pontual, o imperfectivo sobre o perfectivo, o objetivo do livro em questão, segundo atesta Eloy Martínez (1996: 10), não é denunciar as imposturas das pessoas que detiveram o poder em suas mãos ou de criticar e expor a manipulação da História oficial, teorizando sobre a inconfiabilidade dos arquivos que contam a história da Argentina, portanto, propor substituir, com suas verdades de fábulas, as falsidades elaboradas pelo discurso histórico e demonstrar que a verdade deixou de ser patrimônio do poder. Muito menos visa a opor-se aos absolutos, pois estes já não se mantêm de pé.

O que assistimos ao longo da obra é a presença de vários “narradores” que contam os fatos e acontecimentos (umas vezes fictícios, outras não), e colocam em crise a unicidade do sujeito falante, ou seja, o responsável por contar a história: o Narrador. Constitui-se um romance em construção, (in)acabado por vezes que, em diferentes momentos e maneiras, apresentam-se em concorrência e sentidos em conflito. Fica bastante evidente, assim como na teoria de Bakhtin abordada, a priorização da manifestação das diferentes vozes para relatar as ocorrências, transparecendo ser este o objetivo maior da obra.

De fato, *Santa Evita* é “uma” versão, entre as tantas sobre essa personagem histórica, contada dialogicamente por diversas vozes, de uma maneira que não se confundi com o desenrolar tranqüilo de um pensamento; por isso, muda de cor segundo quem a vê. Polaridades, etnocentrismos, margens, gêneros: o olhar muda de lugar. Dito de outra forma, o sentido, a interpretação e a compreensão da história mudam de acordo com o leitor e permitem variações, sem, contudo, estarem errados, distanciados do propósito do narrador. Na verdade, a forma como compõe a obra sugere que essa multiplicidade de interpretações seja objetivo seu, pois a realidade é demasiadamente complexa para ser abarcada por simples palavras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. 1986. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- . 1992. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARROS, Diana Luz Pereira. 1997. “Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso.” Beth Brait (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp. p. 27-38.
- BÍBLIA SAGRADA. 1995. São Paulo: Mundo Cristão.
- COLLINGWOOD, Robin George. *Idea de la historia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- MARTÍNEZ, Tomás Elói. 1996. “Ficção e história: apostas contra o futuro.” *O Estado de S. Paulo*, 05 out., p. D.10-11.
- . 1997. *Santa Evita*. São Paulo: Companhia das Letras.