

***Eva Perón* de Copi. Ironia, história e mito na literatura contemporânea.**

Maria Laura Moneta Carignano

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara - Rodovia Araraquara-Jaú, km 1- Bairro Dos Machados – Caixa Postal 174 - 14800-901 Araraquara-SP-Brasil
lauramonet@hotmail.com

Resumo. A peça *Eva Perón* foi escrita por Copi (Raúl Damonte Botana) escritor contemporâneo argentino representante da literatura de pós-vanguarda. A estética humorística e paródica do autor permite colocar em cena, sob um olhar particular, as relações entre história e ficção, mito e ironia. A utilização da ironia na peça surge da encenação crítica dos discursos estereotipados fundadores do mito. A paródia da figura mítica de Eva Perón se viabiliza a partir da *ironização* dos discursos em torno dela. Porém, a peça parece sair das classificações e trabalhar com todas as possibilidades gerando uma nova versão do mito associada ao mundo da mídia e o cinema.

Palavras-chave. *Ironia; história; ficção; mito; literatura contemporânea*

Abstract. The play *Eva Perón* was written by Copi (Raúl Damonte Botana), a contemporary Argentine writer representative of the avant-garde literature. The humorist and parody aesthetics of the author enables staging, from a particular view, the relations between history and fiction, myth and irony. The use of irony in the play emerges from the critical staging of stereotypical discourses which found the myths. The parody of the mythic figure of Eva Perón is feasible due to the *ironization* of the discourses surrounding it. Nevertheless, the play seems to not fit in any classifications, but rather it works with all the possibilities, thus crating a new version of the myth which is associated with the world of media and cinema.

Keywords. *Irony; history; fiction; myth; contemporary literature*

Nossa hipótese geral de trabalho foi começar pela problematização de um dado evidente e ao mesmo tempo perturbador: a peça *Eva Perón* do autor argentino Copi refere-se a uma personagem histórica que por sua vez é um dos grandes mitos da história argentina. Foi assim que surgiu a necessidade de pensar teoricamente as relações entre ficção e história, mas também entre mito e ironia.

A peça de Copi apresenta-se numa primeira leitura como uma sarcástica e ácida paródia da figura de Eva Perón, mas supõe também um trabalho com os diferentes discursos que codificam o mito. Esses discursos aparecem na peça invertidos e ridiculizados segundo uma estratégia discursiva que estrutura a peça: a ironia. É o tropos irônico que inverte o sentido, mas também avalia e questiona, o traço fundador

da peça; e também o ponto problemático no qual História, Ficção e Mito se desintegram e deslocam possibilitando o distanciamento crítico que se volta para a constituição própria deles enquanto discursos questionando as bases de sua representatividade.

O texto de Copi confronta-se com o mito, mas encontra uma série de discursos igualmente estruturados que o fundamentam. Para derruir o mito, serve-se deles mesmos, cita-os, menciona-os e confronta-os, desmascarando-os e subvertendo todos os valores que eles representam. Apropria-se deles, mas para dizer o contrário, ou melhor, outra coisa do que eles diziam. A partir da “citação irônica”, da “menção indireta” dos diferentes discursos sociais responsáveis pela constituição do mito, Copi avalia, julga e critica a realidade autoritária do cenário político argentino. Na *Eva* de Copi, o que se julga, o que é avaliado, são os discursos, as diferentes versões de seu mito, que, por sua vez, correspondem a um conflito de poder entre classes e interesses sociais em luta.

Nossa primeira abordagem permite-nos dizer que a peça apresenta-se como uma **paródia da figura mítica** de Eva Perón, que se viabiliza a partir da **ironização dos discursos em torno dela**. O trabalho de distanciamento crítico operado neles é o que permite repetir, mas com diferença, criando assim esta outra imagem de Eva, que é a versão ridicularizada e grotesca da “original”(HUTCHEON, 1985, p. 19).

A utilização da ironia na peça permite uma leitura em que ela supõe a encenação crítica dos discursos estereotipados que estruturaram o mito. Ela não se dirige contra este ou aquele discurso em particular, mas contra o coletivo imaginário de uma sociedade que cria esses discursos míticos, e contra esses discursos monolíticos e autoritários. Na peça de Copi a vítima da ironia não é, exclusivamente Eva, mas, fundamentalmente, os discursos em torno dela, os universos de crenças e suas correspondentes formações discursivas que levantam as diferentes versões do mito. Pensando a concepção de ironia a partir de uma perspectiva discursiva e como uma forma de citação indireta de outros discursos”(BRAIT, 1996, p.106-108), podemos conceber a peça de Copi como a convocação irônica desses discursos, das diferentes versões do mito. É o saber dogmatizado do mito que se coloca em questão mediante o recurso de citação irônica dos diferentes discursos que o fundamentaram. A encenação conflitante e invertida de todos eles possibilita a “nova versão” parodiada da figura de Eva.

O texto de Copi invoca os discursos do mito dela em suas duas versões. Explicitamente invoca o discurso antiperonista (a peça apresenta uma Eva do ponto de vista da desvalorização antiperonista, “gorila”), mas ao fazê-lo (e pelo exagero da repetição) alude à sua versão oposta, convocando o discurso contrário: o discurso peronista que aparece implicitamente. A discursividade explícita da versão negra refere implicitamente à discursividade da versão oficial. É impossível ler uma sem levar em conta a outra.

Esta mobilização de vozes própria da ironia, na qual é impossível escolher um significado - sendo necessário, pelo contrário, manter a contradição entre eles - permite pensar na peça como a encenação contraditória dos discursos em torno a Eva. Ao estabelecer a incoerência e a contradição, o texto destrói os fundamentos do discurso estereotipado do mito e produz uma crítica à própria construção da discursividade tanto da versão negra quanto do mito oficial.

Na verdade, a utilização da ironia sempre implica esta crítica aos cimentos da construção dos discursos, a sua constituição, pertinência e capacidade de explicação do real. No caso particular da peça de Copi, o que se questiona é o saber mítico carregado pelo saber coletivo e encenado nas diferentes versões do mito: a lenda oficial, a lenda antiperonista e a lenda *montonera* da esquerda peronista dos anos 70. Esses discursos,

que correspondem a distintas frações da sociedade argentina, possuem uma característica em comum que os identifica: é que eles são discursos altamente codificados, monolíticos e autoritários. Na versão oficial, o mito edificou uma imagem baseada nos semas de beatitude e santidade que impunham a obrigação, como num ato religioso, da adoração. Na versão antiperonista, os semas operam por inversão (nos traços morais que identificam a Eva como uma especuladora, vingativa, puta e indecente mulher) dando por resultado a imagem oposta e enfatizando também, a partir da distinção de classe, o “escândalo” de uma outra inversão: uma puta e pobre está no poder.

Na peça de Copi não se salva ninguém: nem os peronistas, nem os antiperonistas, nem até os *montoneros*. Na verdade, é a realidade toda que é questionada: todos os discursos são igualmente esvaziados de “substancialidade” negando a veracidade, pertinência e lógica dos argumentos de todos eles. A ironia esvazia toda essencialidade deles e chama a atenção para a construção do discurso relativizando o poder explicativo deles e mofando-se de sua autoridade.

Esta capacidade própria da ironia de relativizar discursos que se apresentam como totais já foi assinalada por Hyden White. Em seu livro *La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* propõe discutir o problema do conhecimento histórico mostrando como o historiador “trama” uma história a partir de explicações que são “invenções” e que correspondem, no século XIX, a diferentes maneiras de “narrar”, de construir o “relato”. Essa ênfase na *narración* da história aproxima-a da ficção apagando as clássicas especificidades e diferenças que se atribuíam a cada uma delas. Assim, seguindo o argumento de White, a História também é invenção, na medida em que é narração. Segundo ele, há quatro paradigmas que uma explicação histórica pode adotar, considerada como argumento discursivo. Cada uma dessas *tramas* deve possuir uma visão coerente ou uma imagem modeladora do campo histórico completo. A base dessa coerência e consistência é, segundo White, de natureza poética e especificamente lingüística. Esta base lingüística é um ato prefigurativo que precede a análise formal do campo, criando o objeto de sua análise e predeterminando a modalidade das estratégias conceituais que usará para explicá-lo. Tais estratégias correspondem aos quatro tropos principais da linguagem poética: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia: “*la metáfora es esencialmente representativa, la metonimia es reduccionista, la sinédoque es integrativa, y la ironía es negativa*”(WHITE, 1992.p.43). White distingue claramente os três primeiros tópicos da ironia, pela ingenuidade com que os três primeiros acreditam na capacidade da linguagem para captar a natureza das coisas.(WHITE, 1992, p.45).

O estudo destes diferentes tropos permite a White caracterizar as fases da consciência histórica do século XIX a partir de uma evolução que vai do metafórico passando pelas compreensões metonímicas e sinecdóticas do mundo até uma apreensão irônica na qual se percebe o relativismo de todo conhecimento. Queremos deter-nos nas características desta “condição irônica” própria do final do século XIX, a qual – acreditamos - tem continuado e aumentado até nossos dias, sendo típica não somente do pensamento histórico e de sua filosofia, mas também da arte do século XX.

De maneira similar à análise de White, Northrop Frye realiza em *Anatomia da Crítica* uma análise dos modos da ficção ao longo da história caracterizando a arte do século XX como dominada pela ironia. Ambas teorizações – a de White e a de Frye -

coincidem em definir a **ironia** como a forma própria do pensamento contemporâneo, tanto em relação à História quanto à ficção. Convém então deter-nos na concepção da ironia que ambos sustentam. Tentaremos realizar uma breve análise em relação a isso e adiantaremos algo que pretendemos elucidar, colocado em cena por ambos: a relação da **ironia** com o **mito**.

Na sua definição do tropos irônico, White aponta alguns dos aspectos próprios da ironia: sua tática figurativa básica é a *catacresis* (literalmente “mau uso”) destinada a “*inspirar segundos pensamientos irónicos acerca de la naturaleza de la cosa caracterizada o la inadecuación de la caracterización misma*” (WHITE, 1992, p.15). Como sabemos, a definição básica de ironia é que se nega no nível metafórico o que é afirmado no nível literal. Nesse sentido, a ironia é *meta-tropológica*, ela representa um estado de consciência no qual se problematiza a natureza da linguagem, sua capacidade de representar, mostrando a futilidade de toda caracterização lingüística da realidade.

No modo irônico, a linguagem dobra-se sobre si mesma questionando toda pretensão de adequação entre realidade e linguagem. Desta maneira a ironia supõe um grau de refinamento que a torna mais “realista” tanto por sua autoconsciência quanto pela capacidade crítica que se desprende dela. A ironia proporciona um paradigma lingüístico radicalmente autocrítico, não só em relação ao mundo, mas também à capacidade de adequação da verdade das coisas à linguagem.

White marca o caráter *transideológico* da ironia; assim, ela pode ser utilizada para defender posições ideológicas conservadoras ou liberais (também Hutcheon diz isto), mas “*como base de una visión del mundo, la ironía tiende a disolver toda creencia en la posibilidad de acciones políticas positivas*” (WHITE, 1992, p.46), postulando a denúncia da civilização e descrendo de qualquer tentativa de captar a realidade social através da ciência ou da arte. O ironista descê e considera arrogante e absurda essa pretensão explicativa de “o social” seja pelo discurso histórico, seja pela literatura. Seu traço mais sobressalente é o desdém por toda explicação que se postule como total e certa, a qual ele olha com uma mistura de desprezo e falsa admiração.

Na argumentação de Frye também se descreve esta “descida” da arte para o modo irônico. A evolução vai dos modos imitativos elevados aos modos imitativos baixos e daí aos modos irônicos. Para Frye o modo irônico é próprio da literatura do século XX e manifesta-se tanto nas formas da ficção trágica quanto nas da ficção cômica.

Nas formas trágicas “a ironia como modo nasceu do imitativo baixo; toma a vida exatamente como a encontra. Mas o ironista fabula sem moralizar, e no tem objetivo, a não ser o seu assunto.”(FRYE, 1973, p.48). O que se combinava na tragédia (o incongruente e o inevitável), separa-se na ironia. Fry coloca como exemplos Kafka e Joyce, concluindo que: “A ironia descende do imitativo baixo: começa com o realismo e a observação imparcial. Mas, ao fazer isso, move-se firmemente em direção ao Mito, e contornos obscuros de cerimônias sacrificais e deuses agonizantes começam a reaparecer nela.”(FRYE, 1973, p.48).

Dentro dos modos da ficção cômica, Frye distingue a **comédia irônica** dos demais tipos de comédias. Ela seria uma espécie de paródia intelectualizada das formas melodramáticas cujo maior postulado seria que “a violência assassina é menos um ataque a uma sociedade virtuosa, por parte de um indivíduo maligno, do que um sintoma da própria corrupção dessa sociedade” (FRYE, 1973, p.53). A sátira também é

um dos pólos da comédia irônica, na realidade é a **ironia cômica** verdadeira que “define ao inimigo da sociedade como uma pessoa dentro dessa mesma sociedade” (FRYE, 1973, p.53). Aqui também a ironia volta ao mito. O que caracteriza a ficção irônica e a diferencia das outras formas cômicas é que nestas há uma aceitação literária de normas sociais relativamente estáveis (ligadas à reticência própria do modo cômico) que não existiria na ironia.

A partir de duas teorizações diferentes, uma dedicada ao estudo da História (durante seu século de apogeu: o século XIX) e a outra, destinada ao estudo dos modos da literatura (ao longo da história), podemos chegar a algumas conclusões. Tanto a História quanto a literatura são discursos que foram tramados de diferentes maneiras em função de sua relação com a história e as sociedades, das quais são tanto produto quanto forma constituinte. O que caracteriza ambos discursos e sua última fase (fim do século XIX e século XX) é sua adoção do **tropos irônico**, que quebra suas próprias formas na medida em que questiona e critica (na realidade faz uma autocrítica) a capacidade representacional da linguagem, voltando-se sobre ela mesma. Ambos discursos movem-se em direção oposta à crença de que a linguagem possa conhecer a verdade “real” das coisas. Assim, seu percurso foi: da verossimilhança e do esforço descritivo para o pólo oposto do mito, no qual parecem encontrar-se. O que significa, em ambos os discursos, o abandono dos pressupostos de um realismo ingênuo que acreditava na capacidade da linguagem para captar, ou melhor, copiar o real.

Na História, isso implicou a denuncia de seu “caráter fictício” (manifestada por historiadores, filósofos e escritores como Válerly, Heidegger, Sastre, Levy Strauss e Foucault) e a conseqüente aceitação de que a história só possui “versões” que tentam explicar o mundo, o que a aproxima perigosamente do mito. Na literatura, significou o afastamento do realismo, do seu postulado de que ela seja representação da realidade. Isso impulsionou a busca de uma arte “pura”, anti-representacional, irônica e voltada sobre si mesma, ao mesmo tempo em que reencontra as forças obscuras do mito e do oracular.

Em ambas, História e Ficção, o modo satírico marcado pela ironia parece encarnar esta crise revelando, por um lado, a velhice de ambos os sistemas e, fundamentalmente, a inadequação de ambos os discursos como imagens absolutas da realidade. Daí para frente, língua e realidade cada vez separam-se mais, todo discurso passa a ser “construto” consciente de sua própria artificialidade e de sua incapacidade última para ostentar um conhecimento “verdadeiro” sobre o real. Perda da inocência que devolve, contudo, um olhar enriquecido pela lucidez irônica e pela crítica.

A *Eva* de Copi parece mover-se dentro deste âmbito de incredulidade. Copi não se propôs contar “a outra história” da personagem histórica e mítica como tantos biografistas atuais encarregam-se de fazer com as personagens salientes da história nacional - os exemplos de romances biográficos com pretensões de autenticidade histórica sobre Eva e sobre San Martín abundam neste sentido. O tom satírico e a ironia atravessam toda a obra, manifestado no desprezo tanto pela “História” quanto pela “Arte”. A *Eva* de Copi não é “outra versão” senão a marca da incredulidade frente a qualquer versão. Ela é a paródia de todas as versões, que ironiza e relativiza até o extremo o discurso da história e do mito criado por ela.

Por outro lado, a ironia mostra que é linguagem, ficção e, ao fazê-lo, separa-se de qualquer pretensão histórico cientificista e se aproxima ao **mito**. A ironia possui essa

capacidade dupla, de por um lado, questionar qualquer pretensão de autenticidade dos discursos; ela afasta-se da ilusão realista, mostra a construção lingüística separando-se de qualquer verossimilhança ingênua (e por isso é, talvez, mais realista). Mas, por outro lado, como indicam White e Fry, esse afastamento da intenção imitativa realista coloca-a perto do mito; ela volta, numa tendência cíclica, ao mundo latente e arcaico, anterior a toda racionalidade, próprio do mito.

Este é o duplo procedimento que se realiza em relação ao mito na obra de Copi: por um lado dessacraliza e destrói o mito, mas, em vez de devolver outra versão na forma de uma história “verdadeira” de Eva, Copi nega-se a sair do âmbito do mito e cria outro que se superpõe num gesto barroco aos anteriores. O mito que cria Copi é o de uma Eva “*diva*” de Hollywood, superficial e frívola, puro vestido e jóia. É a Eva que será reproduzida nos *playback* da cultura industrial do cinema ou nas versões travestidas do teatro *camp*.¹ Frente ao mito oficial que Copi quebra, o que aparece não é uma interpretação (o que o aproximaria dos discursos históricos), mas uma transfiguração, um travesti, uma imagem. A morte de Eva que a peça encena, embora e em função de ser uma farsa, é o gesto *camp* por excelência, o que cria este novo mito: o de uma diva que sobrevive como imagem. No mundo de Copi todos se salvam, com uma condição: ser personagens, imagens, teatro.

A obra de Copi permite a leitura desses dois procedimentos que num primeiro olhar parecem contraditórios, mas não o são: a *desmitificación* e a *criação mítica* simultânea. Os dois procedimentos superpõem-se sem se excluir criando um mundo que é um “*teatro del mundo*”² no qual morte e ressurreição não somente são possíveis, mas determinam a forma de narrar o mundo.

O mito da Eva “*diva*” constrói-se em Copi a partir da imagem que o mesmo peronismo criou de Eva: uma puta vestida de *Dior*, mas também a partir da utilização da imagem das mídias que o peronismo tanto usou em seu trabalho de propaganda que fazia parte de suas características enquanto projeto político: a divulgação de imagens (como estampas religiosas) de Eva, a utilização da rádio e da televisão em sua imposição ideológica, a criação do livro de cabeceira de todo bom cidadão peronista no qual se codifica a imagem santificada de Eva: *La razón de mi vida*, a política espetacular (no sentido de fazer espetáculos) e teatral do peronismo, cujo maior exemplo são, talvez, os próprios funerais.

Copi soube ver e levar a suas últimas conseqüências a ligação peronista entre política e imagem. Dessa teatralidade faustosa e grotesca, Copi faz a paródia, mas, ao mesmo tempo, devolve também uma imagem teatralizada, uma Eva que é sua própria representação, um travesti, a construção mais escandalosa do que não se é. A travestização (enquanto criação invertida duma imagem) aparece na peça de Copi como o traço próprio do histórico e do político.

Notas.

¹ A estética *camp* é de origem estadunidense e significou uma particular sensibilidade artística associada às minorias homossexuais masculinas dos anos '60. A relação da obra de Copi com essa estética é estudada especificamente em outra parte de nosso trabalho.

² César Aira, em seu trabalho sobre Copi, define a escrita de Copi como relacionada com o barroco: seu mundo é um Teatro do Mundo, um mundo dentro do mundo.

Referências

- AIRA, C. *Copi*. Rosário: Editora Beatriz Viterbo, 1991.
- AMÍCOLA, J. *Camp y Posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.145-147.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BRAIT. *A ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- COPI, *Cachafaz/ La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- _____. *Eva Perón*. Barcelona: Anagrama.
- ELOY MARTINEZ, T. Homenaje a um gran transgresor. *Primer Plano*, 28 jun. 1992. Suplemento de Cultura de Página/12..
- FREITAS, Maria Teresa de. Romance e História. *Uniletras*, Ponta Grossa, n.11: 109-118, dez. 1989.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HUTCHEON, LINDA. *Poética do Pós-Modernismo. Historia, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Ed. 70, 1985.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2000.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de Ironia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
- ROSENZVAIG, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- SARLO, B. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, 2003.
- SONTAG, Susan. Notas sobre 'Camp'. In: *Contra la interpretación*. Barcelona: Editorial Barral, 1969.
- WHITE, H. *La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económico, 1992.
-