

*Evita Perón e o cinema argentino na perspectiva de Libertad Lamarque**

ALESSANDER KERBER**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: No presente artigo, proponho uma análise da forma como Libertad Lamarque representou Evita Perón. Lamarque, intitulada *Reina Del Tango*, foi a principal protagonista do cinema argentino durante a década de 1930 e até meados dos anos 1940. Durante as gravações do filme *Cabalgata del circo*, em 1945, teria ocorrido o conflito entre a protagonista do filme, Libertad, e uma das coadjuvantes que iniciava sua carreira política, Evita. Apesar de não haver nenhum documento oficial emitido pelo governo Perón, Libertad Lamarque não recebeu mais convites para filmar naquele país desde aquele momento, radicando-se no México. Na ausência de documentos oficiais recorro às narrativas autobiográficas para lançar luz sobre esta questão. Proponho demonstrar que Libertad tinha um “projeto” de ser representante feminina da nação Argentina e que seu conflito com Evita se relaciona com essa questão.

Palavras-chave: Peronismo; Biografia; Cinema; Libertad Lamarque; Eva Perón.

Abstract: In this article I propose an analysis of how Libertad Lamarque represented Evita Peron. Lamarque, entitled *Reina Del Tango*, was also the main protagonist of Argentine cinema during the 1930s and until the 1940s. During the movie recordings *Cabalgata del circo* in 1945, would have been the conflict between the protagonist of the film, Libertad, and one of the supporting actors who began his political career, Evita. Although there is no official document issued by the Peron government, Libertad Lamarque did not receive more invitations to perform filming in that country since that time by rooting it in Mexico. In the absence of these official documents, resort to autobiographical narratives to shed light on this issue. I propose also demonstrate thah Libertad had a “project” to be female representation of the Argentine nation and its conflict with Evita relates to this issue.

Keywords: Peronism. Biography; Movies; Libertad Lamarque; Eva Perón.

* Recebido em 22 de setembro de 2015 e aprovado para publicação em 20 de abril de 2016.

** Professor do Departamento de História e do PPG em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em História pela UFRGS (2007), com pós-doutorado em História pela UNCUYO, Argentina (2013) e pela USP (2014). E-mail: alekerber@yahoo.com.br.

Libertad Lamarque, cantora que recebeu o título de *Reina del Tango*, foi a principal protagonista do cinema argentino de 1930 a 1945.¹ Neste último ano protagonizou o filme “Cabalgata del circo”, que também contava, em seu elenco, com a então emergente figura política Eva Perón, com a qual teria tido conflitos durante as filmagens. Desde essa época, Libertad não conseguiu mais convites para atuar na Argentina, radicando-se no México. No presente artigo, proponho analisar a construção da figura de Evita Perón, partindo dos discursos produzidos por Libertad Lamarque, focalizando as relações entre essa construção do eu (Libertad) e do outro (Evita), com o contexto no qual se estabeleceram contatos entre estas duas artistas, em especial com a historiografia que aborda as relações entre o governo Perón, a construção da identidade nacional e o cinema argentino.

A principal fonte utilizada nessa pesquisa é a autobiografia de Libertad Lamarque (1986). Bourdieu (2006, p. 184-185) observa que a representação do eu construída em um relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis. Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implicam a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural dos biógrafos, que, a começar por suas disposições de profissional

¹ Libertad gravou três discos em 1926, oito em 1927, sete em 1928, treze em 1929, doze em 1930, sete em 1931, sete em 1932, três em 1933, nenhum nos anos de 1934 a 1936 (período no qual teve sérios problemas na vida privada, como a morte da mãe, a separação e o sequestro de sua filha pelo marido), seis em 1937, dois em 1938, dois em 1939, quatro em 1940, cinco em 1941, três em 1942, sete em 1943, quatro em 1944 e sete em 1945, totalizando 100 discos e 200 canções em sua discografia na Argentina. Em 1946, ela gravou dois discos no México e um em Cuba. Libertad também atuou em 17 filmes na Argentina até sua saída deste país e ida para residir no México em 1946: *La cabalgata del circo* (1945); *El fin de la noche* (1944); *Eclipse de sol* (1943); *En el viejo Buenos Aires* (1942); *Una vez en la vida* (1941); *Yo conocí a esa mujer* (1941); *Cita en la frontera* (1940); *La casa del recuerdo* (1940); *Caminito de Gloria* (1939); *Puerta cerrada* (1939); *Madreselva* (1938); *La ley que olvidaron* (1938); *Besos brujos* (1937); *Ayúdame a vivir* (1936); *El alma de bandoneón* (1935); *¡Tango!* (1933); *Adiós Argentina* (1929).

da interpretação, só podem ser levados a aceitar essa criação artificial de sentido. Nessa perspectiva, procedeu-se uma leitura da autobiografia de Libertad buscando analisar as escolhas feitas ao construir uma representação biográfica, em especial a forma como se apresentou como representação nacional feminina da Argentina e como essa forma de representar-se se relacionou com a forma como representou Evita.

O contexto no qual Libertad Lamarque realizou sua trajetória artística na Argentina (1926 a 1945), além de ser marcado pela emergência do rádio, do cinema e da indústria fonográfica, também foi marcado por grandes mudanças sociais e políticas que influenciaram o processo de lutas de representação e reconstrução de uma versão socialmente conhecida e aceita acerca da identidade nacional. Parte-se da hipótese, já constatada em fontes fonográficas e fílmicas (KERBER, 2014), que Lamarque participou desse processo de construção identitária apresentando-se como uma representação nacional argentina. É provável que a disputa entre essa artista e Evita esteja associada a uma disputa simbólica em termos de representar a nação.

Libertad Lamarque, a principal protagonista

Conforme John King (2011), na América Latina, no período em que Libertad realizava sua trajetória artística na Argentina, este país e o México disputavam entre si o domínio do mercado cinematográfico hispano-americano. Em 1945, a vitória coube ao México graças, especialmente, aos Estados Unidos, que, como parte de um pacote de restrições, proibiu à Argentina o acesso a filmes virgens, ao mesmo tempo em que incentivou a indústria cinematográfica mexicana. É provável, nesse sentido, que a escolha de Libertad pelo México justamente nesse contexto se explique, ao menos em parte, por essa questão.

Durante a década de 1930 houve uma grande expansão da indústria cinematográfica argentina, que passou de um a cinquenta longametragens produzidos por ano entre 1929 e 1939 (CAMPODÓNICO, 2005). Na contramão dessa expansão, a partir de 1943 os Estados Unidos iniciaram um bloqueio à comercialização de filmes virgens para a Argentina em função

da neutralidade deste país na Segunda Guerra. No Pós-Segunda Guerra, o problema do abastecimento de filmes virgens foi reduzido, especialmente em função dos Estados Unidos não serem mais a única fonte disponível desse material, já que países como França e Itália voltaram a exportá-lo. Foi durante esse período, de 1930 a 1945, que Libertad, além de ser *Reina Del Tango*, também “reinou” no cinema argentino.

Conforme Saikin (2004, p. 181), a cantora Azucena Maizani cantava tangos muito masculinos e vestia, quase sempre, seguindo uma tradição iniciada com Pepita Avellaneda, roupas de *gaucho*, tradicionalmente vistas como masculinas. Segundo a autora, a participação feminina na interpretação do tango implicou, desde seus inícios, em um fenômeno de mascaramento, havendo muitas cantoras que subiam travestidas ao palco. Para Horacio Salas (2004, p. 232), Libertad Lamarque representou uma mudança nessa tradição. Ela representava o arquétipo feminino canônico da mulher que pretendia imitar os modos da classe alta. Em suas palavras

La mujer que encarna Lamarque no es la cabaretera de los años 1920, imagen del pecado, falsa y licenciosa para quien el engaño, además de una característica del oficio, es una constante inherente a la condición femenina; muy al contrario, ella canta desde los sufrimientos de la mujer casada.

Especificamente sobre Libertad, além de sua autobiografia, há duas publicações. A primeira, publicada quando se comemorava os 50 anos de sua carreira, assinada por Salvador Valverde, tendo como colaboradores Oscar Gerdin e Jorge Lalaucci, intitulada “Libertad de América”, e, a segunda, de José Gobello, fundador e presidente da Academia Porteña de Lunfardo, e Marcelo Héctor Oliveri, intitulada “Libertad Lamarque – la novia de América”, publicada em 2001. Além do título das duas publicações se assemelharem, a narrativa de ambos se centra nos “trunfos” de Libertad em “toda” a América Latina. Gobello (1999, p. 2) já começa seu texto dizendo que ela merece o título de “Novia de América”, pois triunfou em toda a “area latina” O autor afirma que Libertad foi, como outras cantoras de tango da época, uma transgressora por triunfar em um ambiente machista

e salienta, em comparação com estas outras cantoras, uma especificidade de Lamarque que foi seu grande sucesso não apenas na Argentina, mas também no exterior.

Em relação a Evita, como era de se esperar, existe uma produção biográfica muito maior. Na verdade, Eva Perón é uma das personagens da história argentina mais recorrentemente biografada. Muínelo (2001) dedica-se a referenciar a grande quantidade de biografias escritas sobre Evita em sua obra “Eva Perón y sus biógrafos”.²

Na perspectiva de não me render à “ilusão biográfica” de encontrar esse sentido argentino ou latino-americano de Libertad, observo que, até 1945, a artista apresentava, em suas gravações fonográficas e filmicas, um “projeto” de representar a Argentina. Parece ter sido justamente sua saída da Argentina para radicar-se no México em 1945 que mudou, em certa medida, esse projeto.

Libertad nasceu na cidade de Rosário, em 1908. Em 1926, mudou-se com seus pais para Buenos Aires e logo foi contratada para atuar no Teatro Nacional, sendo também contratada pela gravadora Víctor. Em 1931, Libertad participou de um concurso de cantores no festival realizado no Teatro Colón cantando os tangos “La cumparsita” e “Taconeando”, obtendo o primeiro lugar e o título de “Reina Del Tango”,³ tornando-se a principal figura feminina do tango. Ela passou a gravar ininterruptamente e realizou turnês por diversas províncias do país e em outros países da América Latina até 1945, interrompendo as gravações entre 1934 e 1935, período difícil em sua vida privada.⁴ O término do “reinado” de Libertad na Argentina coincidiu, não por acaso, com o início do “reinado” de Evita Perón, questão a qual a artista destinou vários capítulos de sua autobiografia.

² Mais recentemente, novas publicações propõem encontrar novas questões sobre a biografia de Evita, como os trabalhos de Dujovne (2008), Sucarrat (2006) e Rosano (2006).

³ O segundo e o terceiro lugar deste concurso foram, respectivamente, para Rosita Montemar e Fedora Cabral.

⁴ Os problemas estariam ligados ao seu casamento com Emilio Romero. Em 1935 houve uma suposta tentativa de suicídio da cantora, caindo do quarto do hotel em que estava hospedada no Chile. Logo após, o marido “rapta” sua filha e se muda para o Uruguai. Libertad, acompanhada advogado e amigos, vai a Montevideu para recuperar sua filha, conseguindo leva-la de volta a Buenos Aires.

A autobiografia de Libertad intitula-se “Libertad Lamarque – autobiografia”, denotando, no próprio título, que o objetivo dela era representar-se dentro do gênero biográfico. O prólogo é escrito a mão por Libertad, o que parece ser uma forma de afirmar que foi ela mesma, e mais ninguém, que escreveu o livro e que, ao ler, o leitor não está passando pelo olhar de outro escritor, mas “ouvindo” diretamente Libertad. E, nesse prólogo, ela afirma que

Jamás imagine que me sería tan complicado dar comienzo a la narración de este mi libro, muy mio, porque no me he permitido el lujo de contar con la ayuda directa ni indirecta de ninguno de los maestros em el difícil arte de escribir, señores dueños de La elegancia del buen decir, seguros y rigurosos observadores de las reglas tradicionales de La gramática, de todo eso tanhermoso y de lo que me declaro irreversiblemente ignorante; al confesar estas cosas, no es que me este protegiendo de las justas críticas que seguramente tendré; solo pretendo con ello hacer que me vayan conociendo porque ya empece a ‘pintarme’ tal cual soy, com todas mis humanas debilidades, falências y errores, com todo lo que en adelante lês ire descubriendo sobre los secretos mas celosamente guardados de mi pensamiento, sin inhibiciones, dispuesta a confesar com toda sinceridade, aclarando y por primera vez, mucho de lo que en incontables ocasiones se escribió y se dijo de mi [...] (LAMARQUE, 1986, p. 13-14).

O texto parece ser mais uma forma de legitimar o que está escrito depois de convencer o leitor de que o que diz é a verdade, e o que realmente foi Libertad Lamarque, nas palavras de quem tem mais autoridade para dizer sobre ela: ela mesma.

No “primeiro capítulo”, colocado aqui entre aspas porque Libertad não o designa assim, nem no decorrer do texto nem no sumário, aparece apenas uma primeira página cujo título é “La crisalida”. Nesse capítulo Libertad começa buscando as lembranças mais antigas que tem, ou seja, de seus três anos de idade. O texto começa com três pontos, provavelmente indicando que já havia uma história anterior sobre a qual Libertad não tem

lembranças: “[...] tendría yo, poço más de tres años de edad; vivíamos en Rosario de Santa Fe, mi ciudad natal, em la República Argentina [...]” (LAMARQUE, 1986, p. 19). Parece significativo que, na primeira frase do texto, Libertad se identifique como uma argentina. Essa identidade é balizadora de toda a autobiografia da artista.

Percebe-se, desta forma, que, em sua autobiografia, Libertad utiliza essas estratégias discursivas, abordadas por Bourdieu, para dotar sua história de vida de um sentido e buscar uma coerência entre o que a artista foi desde sua infância.

Primeiramente, o fato de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto: a noção sartriana de ‘projeto original’ somente coloca de modo explícito o que está implícito nos ‘já’, ‘desde então’, ‘desde pequeno’, etc. das biografias comuns ou nos ‘sempre’ (sempre gostei de música) das ‘histórias de vida’ (BOURDIEU, 2006, p. 184).

A ilusão biográfica de buscar um conjunto contínuo e coerente no tempo está associada à ilusão da própria identidade. Ao explicar a relação entre identidade e memória, Michel Pollak (1992) a define a memória como projeção ou identificação com determinado passado, constituída de acontecimentos, pessoas/personagens e lugares. Afirma Pollak que a memória é seletiva, é em parte herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa, sofre flutuações de acordo com o momento, é um fenômeno construído a partir de mecanismos conscientes e inconscientes e que há uma relação estreita com o sentimento de identidade. Há, conforme o autor, três ilusões essenciais das identidades: idéia de unidade física, de continuidade dentro do tempo e de coerência.⁵

⁵ Bourdieu também atenta para essa “ilusão” da própria identidade, afirmando que: “O mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade, entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, à maneira de uma história bem construída (por oposição à história contada por um idiota),

Relacionando a ilusão da identidade com a ilusão biográfica, Bourdieu (2006, p. 189-190) conclui que

As leis que regem a produção dos discursos na relação entre um *habitus* e um mercado se aplicam a essa forma particular de expressão que é o discurso sobre si; e o relato de vida varia, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, segundo a qualidade social do mercado no qual é oferecido [...] Mas o objeto desse discurso, isso é, a apresentação pública e, logo, a oficialização de uma representação privada de sua própria vida, pública ou privada, implica um aumento de coações e de censuras específicas [...] O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória (isto é, o envelhecimento social que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis.

Ao tratar da tensão entre o individual e o coletivo na escrita de biografias, Schmidt (2004, p. 137) afirma que o historiador-biógrafo não

dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu. A mais evidente é, obviamente, o nome próprio, que, como ‘designador rígido’, segundo a expressão de Kripke, ‘designa o mesmo objeto em qualquer universo possível’, isto é, concretamente, seja em estados diferentes do mesmo campo social (constância diacrônica), seja em campos diferentes no mesmo momento (unidade sincrônica além da multiplicidade das posições ocupadas). [...] O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursum honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo. [...] Assim, o nome próprio é o suporte (somos tentados a dizer a substância) daquilo que chamamos de estado civil, isto é, desse conjunto de propriedades (nacionalidade, sexo, idade, etc.) ligadas a pessoas às quais a lei civil associa efeitos jurídicos e que instituem, sob a aparência de constatá-las, as certidões de estado civil (BOURDIEU, 2006, p. 186-188).

deve tentar resolver esse problema optando por um dos dois “pólos”, mas estabelecendo estratégias narrativas que criam uma permanente tensão entre o personagem e os constrangimentos/possibilidades de sua época. Algo semelhante poderia ser dito para quando o historiador utiliza biografias (ou autobiografias) como fonte histórica. Considero, assim, a escrita de uma autobiografia como uma forma de um indivíduo atuar sobre uma coletividade. Nesse sentido, como propõe Gomes (2004, p. 14), o que importa para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa. Isto é, o documento não trata de “dizer o que houve”, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento.

O título recebido por Libertad de “Reina del Tango” também é remetido constantemente como algo que “os outros” atribuíram a ela. Inclusive ela lamenta que quando ocorreu o concurso que lhe atribuiu o título não estava presente a cantora Azucena Maizani, a qual teria, segundo ela, mais chances de ser eleita. Apesar de dizer ser algo atribuído por outrem, Libertad afirma sua responsabilidade pelo título. Por exemplo: quando foi pela primeira vez ao Chile, disse que tinha a responsabilidade de ser a atração principal e não decepcionar com o muito flamante título de “Reina del Tango”.

Libertad dedica boa parte de sua biografia a falar de sua vasta atuação no cinema argentino e latino-americano, enfatizando sua importância para o mesmo. Apesar de ter feito uma aparição em um filme mudo gravado em 1929 e intitulado “Adiós, Argentina”, do diretor Mário Parganoli, essa participação aparece apenas mencionada na biografia sem que dedique espaço para maiores comentários. O primeiro filme ao qual Libertad se dedica a comentar é “¡Tango!”. Trata-se de um dos mais importantes marcos do cinema argentino, sendo o primeiro longa-metragem sonoro desse país. É um filme dirigido por Luis Moglia Barth, da Argentina Sono Filmes, que estreou em 1933. O filme tinha em seu elenco algumas das mais importantes intérpretes de tango da época, Azucena Maizani, Tita Morello e Nina Simone. Em sua autobiografia Libertad apresenta, a título de curiosidade, seu contrato com Argentina Sono Filmes para realizar essa gravação. No contrato,

impresso em sua forma original na página seguinte dessa autobiografia, constava: “La señora Libertad Lamarque interpretará en la película TANGO, que edita ARGENTINA SONO FILM, el papel de primera protagonista”. Apesar de sua reverência a Azucena Maizani, em relação ao título de “Reina del tango”, percebe-se que esta última cantora estava no elenco de “¡Tango!”. mas que Lamarque escolhe mostrar ao leitor a cópia do contrato onde está escrito, não por ela mas pela Argentina Sono Filmes, que a principal artista é ela.

Como mencionei anteriormente, o fim do “reinado” da *Reina Del Tango* coincidiu, não por acaso, com o início do “reinado” (expressão utilizada por Lamarque em sua autobiografia) de Evita Perón. Em sua crônica sobre o caso, Blaya (2012) afirma que há três versões para o conflito entre Evita e Libertad. A primeira e, talvez, mais popular versão, é a de que as duas mulheres competiam pelo amor de Juan Perón. Essa versão é desmentida por Libertad em sua autobiografia. A segunda versão é de cunho ideológico, referindo-se à aversão da artista à política de massas estabelecida por Perón e Evita, talvez devido à influência de seu pai, anarquista em sua formação. A terceira versão é a relatada na autobiografia de Libertad.

Evita Perón por Libertad Lamarque

No livro “Los mitos de la historia argentina”, número 4, Pigna (2012) dedica um capítulo somente para Evita. No subcapítulo, “La cachetada del circo”, ele aponta para seu contato com Libertad Lamarque:

En aquella película [La cabalgata del circo] trabajó [Evita] con Libertad Lamarque y surgieron roces entre ambas. Dice la leyenda que Libertad le Dio un Cachetazo por ‘insolente’ y por sus permanentes impuntualidades, que la ‘estrellita de reparto’ justificaba diciendo que era una colaboradora del coronel Perón (PIGNA, 2012, p. 161).

Pigna cita uma fala do diretor do filme, Mario Sofficci, acerca do caso:

La cabalgata del circo es una de las películas que hice con Eva Perón; ella no tenía muchas condiciones como actriz, pero lo Bueno era que tenía un entusiasmo increíble por el cine. Y era muy profesional en esse aspecto. En ese momento hubo algo, que na sé si fue ciento por ciento culpa de Libertad, que era una diva, o ciento culpa de Evita [...] Fue aquél un roce que no llegó a mayores (hasta se habló de cachetada). La realidad es que Libertad Lamarque siempre tubo propiedades aquí, entraba y salía del país: trabajando abuera se hizo millonaria en dólares. No hubo impedimentos. (SOFFICCI *apud* PIGNA, 2012, p. 162).

Em relação a Evita, há duas autobiografias: “La razón de mi vida”, publicado pela primeira vez em 1951, e “Mi mensaje”, publicado depois de sua morte. Esta segunda obra é considerada uma breve continuação da primeira, sendo similar a ela no sentido de ser composta por pequenos textos em que Eva se propõe a explicar seu amor por Perón, sua escolha pelos mais pobres e pelo peronismo.

“La razón de mi vida” foi publicado, em sua primeira edição, com uma tirada de 300 mil exemplares, já denotando o impacto que pretendia ter, e republicado inúmeras vezes posteriormente, tornando-se leitura obrigatória nas escolas argentinas a partir do falecimento de Evita (CAPELATO, 1998).

Diferentemente da autobiografia de Libertad Lamarque, o livro não detalha a cronologia da vida de Evita, mas se caracteriza, essencialmente, como um manifesto em defesa do peronismo, explicando os motivos que levaram a autora a defendê-lo. Eva se apresenta em união com Perón, complementando-o. Assim, “[...] o líder atuava com inteligência e ela com o coração. O casal se completava no exercício do poder que se pretendia total. Ele comandava as massas e ela garantia o amor dos súditos e sua devoção ao líder” (CAPELATO, 1998, p. 271).

“Mi mensaje” foi apresentado ao público pela primeira vez 82 dias depois da morte de Evita, em 1952, sendo lido pelo locutor oficial do

governo Perón desde a sacada da Casa Rosada. Desde então, assim como “La razón de mi vida”, foi publicado inúmeras vezes.

Fazendo uma busca por alguma referência a Libertad Lamarque nas autobiografias de Evita, constata-se a completa ausência. Esse “não dito” parece ser de fácil interpretação. É dedutível que sendo Libertad Lamarque a suposta vítima e Evita a suposta responsável, e que não havendo provas apresentadas que obriguem a segunda a uma explicação a esse respeito, que ela não se dispunha a possivelmente causar alguma “mancha” em sua autobiografia trazendo essa questão. Nem mesmo sua trajetória como atriz tem maior espaço em sua autobiografia. Sobre ela, Evita apenas menciona sua relação com seu papel de mulher de presidente:

Pude ser una mujer de Presidente como lo fueran otras. Es un papel sencillo y agradable: trabajo de los días de fiesta, trabajo de recibir honores, de engalanarse para representar según un protocolo que es casi lo mismo que pude hacer antes, y creo que más o menos bien, en el teatro o en el cine (PERÓN, 2006, p. 49).

Na autobiografia de Libertad, sob o título “1944 con presagios de tormenta”, Libertad lembra a primeira vez que ouviu o nome de Eva Duarte. Relata ela que

Don Miguel Machinandearena, o sea, el productor de cine con quien estábamos preparando nuestra cuarta película, ‘La cabalgata del circo’, llevando de estrellas a Hugo del Carril y a mi, llamó a mi casa por telefono; Dio muchas vueltas para rogarme que lo recibiera cuanto antes, que tenía que hablar de un asunto algo delicado . Sintetizando. Reconstruiré el diálogo... en casa.

- Dígame Libertad, usted ¿tiene algún inconveniente en que el papel de la dama joven lo haga Eva Duarte?

- ¿Quién es? – pregunté sonriendo.

- Seré sincero; es un compromiso que tengo, Libertad, además el papel no es importante, usted lo sabe.

Debió extrañarme el hecho de que me consultara sobre asignar un papel secundário a un artista secundário, no

era la costumbre; por lo menos solo se me consultaba, y se me consulta, sobre los primerísimos actores y actrices (LAMARQUE, 1986, p. 208).

Ela lembra que, no decorrer das filmagens, Evita começou a chegar atrasada ou a não vir às gravações e deixar a todos esperando: “[...] llevamos sin filmar três dias por su culpa” (LAMARQUE, 1986, p. 212). Certo dia, Libertad estava esperando e a gravação estava muito atrasada e relata que

Pero pasó otra hora, y otra, sin señales de nada; se me hincharon los pies, sentí hambre; era la una de la tarde, ya mis nervios se habían descontrolado. Rabiosa e indignada, decidida a terminar de una vez con esa insoportable situación, me dirigí al despacho del productor de la película; solo El podía poner las cosas en su lugar... Repiqueteo con los nidillos la puerta, oigo que alguien dice desde adentro ‘Adelante.’ Abro... ¡quede muda de asombro!... ¿Que vi? Li a Eva Duarte, almorzando. Ocupaba Ella sola la cabecera de una larga mesa barroca. [...] Compartían la mexa (pero no comían, sólo la admiraban) el señor Machinandearena, el director, y outro importante dirigente de la emresa, el señor Barcia. Enseguida, al verme, los señores se pusieron de pie para invitarme: ... ‘¡Pase Libertad, pase, siéntese!... ¿Ya almorzó? ¡Venga, acompañe a Evita?’... No me moví, yo era como una piedra, ¡así de dura!. Por dentro y por fuera... Los mire... los vi serviles... ¡y no era para menos!..., estaba em juego la fuera renovada la concesión de la ruleta de Mar del Plata, que Machinandearena no quería perder – mejor dicho, quería retener - ... Y allí, ante ellos, la mujer que pensaban podía salvarlos... Los mire a todos una vez más, y me detuve sobre la bella imagen de Eva, que me miraba sonriendo... Pero mi indignación iba en aumento y al fin dije: ‘¡No! ¡Gracias!, yo vou a comer con los de mi clase.’ Di un gran portazo y me dirigí al comedor de los más modestos trabajadores del estudio, y que quedaba puerta por medio con el despacho donde se había desarrollado la desagradable escena. Me sente en la más concurrida mesa de los obreros [...] (LAMARQUE, 1986, p. 213).

Algumas páginas depois, Libertad “confessa” que há algo do que se arrepende em relação a Evita. Não se refere às gravações de “Cabalgata de Circo”, mas aos convites que recebeu posteriormente de Evita e que recusou:

Hay algo de lo que no me arpepiendo, pero que confieso: yo ofendí a Eva Duarte: fue cuando ya a punto de terminar la película, rechacé su amistad em das oportunidades, la primeira, cuando Machinandearena y Soffici llegaron a mi casa sin previo aviso, con um recado muy especial. ‘Libertad, Eva quiere ser su amiga y pide que la invite usted a su casa a tomar el té’, a lo que conteste: ‘Lo siento, no puedo.’ ‘¿Por qué Libertad? ¿Qué le cuesta? Invítela, total, es una horita nada más, créame que es conveniente...’ ‘Miren señores, yo jamás me arrime al sol que más calienta, como en este caso la señorita Eva Duarte; me daía mucha verüenza tener que aceptar su amistad solo por interés mezquinho... [...] Al dia siguiente, en el camarín, fue mi hermana Aurora la encargada de insistir: ...’ Me manda Eva que te diga que quiere ser tu amiga y que fijas el dia y hora que puedas invitarla a tu casa a tomar el té’... Mascullé entre dientes una mala palabra, y nunca obtuvo mi respuesta. ¡Esta sí que fue una verdadera ofensa que pudo herir tal vez su amor propio y su orgullo! Sobre todo, sabiendo que había testigos (LAMARQUE, 1986, p. 216-217).

A partir de então, Libertad passa a narrar seu êxito em outros países da América Latina. Há um capítulo intitulado “Bajo el cielo de Cuba”, no qual ela comenta sua trajetória nesse país, e, a seguir outros capítulos intitulados “Republica Dominicana”, “Puerto Rico”, “Venezuela” e, por fim, um grande capítulo intitulado “Mexico”. Nestes capítulos, a artista ressalta seu sucesso interpretando, além dos seus tangos argentinos, canções desses países. Parece significativo que a “Reina del Tango” passe a afirmar, então, não só sua possibilidade de representar a nação argentina, mas a de representar várias outras nações latino-americanas. No capítulo de Cuba menciona, inclusive, seu sucesso ao passar pelo Brasil e interpretar a canção “Falsa bahiana”, de Geraldo Pereira.

Ao México, Libertad dedica mais páginas e, no final do capítulo dedicado a este país, no subtítulo “Unas palabras más...”, apresenta uma avaliação do caso mexicano, ou seja, que

Em 1946, a los 38 años de edad, me radiqué en México... y en 1982, a los 74, regresé a la Argentina, hace de esto três años; vale decir que la mitad de mi existência la pasé radicada Allá... ¡Que puedo sentir de un país que incondicionalmente abrió los brazos y me estrechó em su seno cuano más lo necesité!el pueblo lo quiso así, aún contra la voluntad de unos pocos intelectuales, pues los pocos de aqui o de Allá, siempre me negaron; sólo el pueblo me adoptó, y para ello no tuve necesidad de adularlos, cambiando las costumbres de mi vida retraída por naturaleza, ni tampoco mi argentina fonética; sigo siento tan criolla por dentro como lo era aquel día que me alejé llorando en alas de um modesto bimotor, expulsada de mi tierra, y con sólo la esperanza de uma canción en la garganta... jamás pense que al negárseme el apoyo de mis propias raíces, para siempre habría de cambiar mi cielo argentino, por propia voluntad, para cobijarme bajo el fraterno cielo de México, el que me ganó a puro corazón; y no es que me haya vendido por treita dineros, pues que a ganármelos colaboraron brillantemente todos los pueblos de Iberoamérica que visite, ame y amo. [...] que el mar y el viento se encarguen de que algún día pueda regresar de paso a mis múltiples hogares iberoamericanos, los que para esse entonces, tal vez formen uno solo, ¡¡enorme!! El de las Naciones Unidas Americanas (LAMARQUE, 1986, p. 258-260).

Percebe-se o apelo emocional de Libertad a todos os povos da Iberoamérica e seu desejo de que um dia se tornem uma só nação. Parece significativa a observação de que os limites dessa nação se estabeleceriam justamente nesse espaço no qual a artista teve sua trajetória de sucesso. Poderíamos supor que essa ampliação de Libertad de um projeto de ser argentina para um projeto de ser latino-americana foi consequência, justamente, das restrições impostas à sua carreira na Argentina a partir de 1945.

Retornando dessa exibição de sucesso em várias nações latino-americanas, Libertad apresenta sua grande frustração ao chegar à Argentina:

Después de un año y medio de ausência de la Argentina y ya en el aeropuerto cumplida una más que minuciosa revisión aduanera, nos ofrecieron una silla, y sin explicación alguna, nos retuvieron prácticamente incomunicados, en um pequeño cuarto durante cuatro horas; la mayor parte de los numerosos compañeros y amigos que se habían atrevido a ir a recibirnos, tuvieron que retirarse ya de noche sin haber logrado el ansiado abrazo, y sin vernos ni siquiera de lejos.

[...]

Volvíamos esperanzados y optimistas, hasta contentos, a pesar de que durante la ausência había perdido a mi padre. Pero poco duro nuestro optimismo, pues Carcavallo nos citó a su casa y me dijo: ‘Chirusa’ (siempre me llamó así) ‘ya no podremos hacer la temporada de teatro, porque te han puesto la tapa’ (fue la primera vez que oíamos esa expresión). ‘¿Qué es eso? – preguntamos extrañados - ... era no volver a trabajar en la Argentina, era figurar en una lista negra de ciudadanos indeseables, prohibidos, mi nombre tabu, no teatro, no cine, no radio, no discos, no mi nombre ni mi rostro en periódicos ni revistas.

- ¡Pero es la tapa de mi ataúd! ¿Por qué todo eso?... ¿De qué se me acusa? ¿Quién Dio esa orden?...

- No se sabe quién – contestó Don Pascual

- Pero... – Tércio Alfredito -, ¿há sido dada por escrito?

- No... no... pero así están las cosas... – dijo Carcavallo bajando los ojos (LAMARQUE, 1986, p. 260-261).

Na página seguinte, Libertad comenta que ouviu algo sobre a ordem e que a mesma havia sido dada “pela senhora Perón”. E, é em relação a Evita e ao Peronismo que Libertad dedica boa parte de sua autobiografia. O Movimento Nacional Justicialista, conhecido como Peronismo, foi caracterizado, na Argentina, pela elevação da capacidade de consumo dos operários, um processo de nacionalização da economia, a defesa do pleno emprego e o controle dos meios de comunicação.

Dentro deste Estado fortalecido, insere-se a trajetória de Eva Perón. A participação mais efetiva de Evita na política argentina iniciou-se em junho de 1944, quando teve início um programa radiofônico com o título “Para um futuro melhor”.⁶ Segundo Sarlo (2005, p. 27), Eva não constrói nenhum argumento político mais complexo que o da oposição entre ricos e pobres, movida sempre pelo princípio da justiça. A empatia criada através dos seus discursos se explica pela “repetição das reiteraões passionais”, já que os textos são “monotemáticos e expressam assim a verdadeira forma obsessiva e unilateral de paixão” (SARLO, 2005, p. 27).

Nas eleições de 1945, com o discurso da justiça social e o apoio do Exército e da Igreja, Perón vence as eleições presidenciais. A partir de 1947, Eva Perón dedicou-se à Secretaria de Trabalho de seu governo, sendo mediadora entre os dirigentes sindicais e o governo, facilitando a negociação dos conflitos em um estilo, dito por Romero (2006, p. 104) como um “estilo pessoal que combinava persuasão e imposição”. O Estado peronista tinha os trabalhadores como sua grande força legitimadora e reconhecia isso apoiando os dirigentes de suas organizações. À população não sindicalizada, Perón se aproximava através do trabalho de Eva Perón e da fundação que levou o seu nome.

O governo Perón passou, então, a incentivar a produção cinematográfica argentina. Em 1948 estabeleceu uma linha de crédito para até 70% o custo para realização de cada filme. O dinheiro provinha do Estado, mas a decisão sobre sua aplicação acabou ficando nas mãos dos principais estúdios cinematográficos (Krieger, 2009). Apesar de não estabelecer uma censura formal, esses incentivos acabavam tornando o setor cinematográfico mais dependente do dinheiro público e, provavelmente, mais propenso a fazer concessões e manter boas relações com o governo.

⁶ Segundo Haussen (2001, p. 88), os seus anos de radioteatro lhe deram grande segurança para enfrentar auditórios, facilitando os primeiros contatos com as delegações sindicais. Para Capelato (1998, p. 268), além do poder da oratória, Evita tinha capacidade inigualável para provocar emoções na platéia. Em seus discursos, Eva nunca se livrou dos dramas e novelas que interpretava no rádio. Outra característica em suas falas era a proclamação constante de seu amor por Perón.

Efetivamente, em seus primeiros governos, Perón tratou de estabelecer um controle sobre os meios de comunicação. Em relação à imprensa, por exemplo, de 1943 a 1946, os diários tradicionais argentinos estiveram contra Perón. Conforme Luna (*apud* HAUSSEN, 2001, p. 78), os jornais *La Nación* e *La Prensa* utilizavam um tom não isento de elitismo e outros, como, *Crítica* e *El Mundo*, se utilizavam de uma agressividade mais direta. Após assumir a presidência, houve modificações na abordagem dos periódicos, já que a censura teve início imediatamente. O *La Prensa* tentou manter o seu estilo habitual, porém o governo em gestão não permitiria a sua autonomia tendo sofrido pressões até finalmente ser fechado pelo peronismo. Os únicos jornais que apoiavam o governo eram *Democracia*, *El Laborista* e *La Época*, mas Perón contava com um decreto que permitia ao poder executivo a expropriação do papel jornal. Com este trunfo na mão, a imprensa opositora e independente quase desapareceu durante o seu primeiro mandato.

Em 1951, a Constituição argentina continuava garantindo a liberdade de imprensa, mas, para a realização do controle institucional dos meios de comunicação, foram criadas a *Secretaría de Prensa y Difusión* e a *Subsecretaría de Informaciones*, coordenadas por Apold, o homem-chave da propaganda peronista.

O peronismo estabeleceu, assim, controle sobre os meios de comunicação tornando-os meio de propaganda política. Essa propaganda, como ressalta Capelato (1998, p.73), buscava impressionar mais do que convencer e suggestionar ao invés de explicar. A propaganda peronista fazia crer que Perón tinha sido capaz de modificar o curso da história na Argentina. As peças e filmes tinham, majoritariamente, caráter comercial ou propagandístico, mostrando que as mudanças na vida do trabalhador ocorreram após Perón assumir o governo.

Comparando os regimes de Vargas e de Perón, Capelato conclui que o cinema, o teatro, a música, as artes plásticas e a arquitetura foram valorizadas nesses regimes, mas não da mesma forma. O cinema recebeu especial atenção no varguismo e no peronismo ainda que de forma diferenciada (p. 104). Na Argentina, a indústria cinematográfica tinha grande êxito anterior a Perón, e,

Desde os anos 1930 tinha êxito de público e, como o rádio, já criara seus astros e estrelas para as massas; Libertad Lamarque e Hugo del Carril faziam sucesso. Os setores populares de Buenos Aires, apreciadores da radionovela, aceitaram bem o cinema nacional que aproveitou e aperfeiçoou essa tradição; os demais preferiam o cinema francês ou a produção hollywoodiana. [...] A política cinematográfica do peronismo apresentou características similares às praticadas nas outras áreas de cultura e comunicação. A Lei 12.900 de 1947, com modificações posteriores, dispõe sobre a obrigatoriedade de exibição de películas argentinas em todos os cinemas, como ocorreu em outros países orientados por uma política de cunho nacionalista. Sucessos argentinos era o nome do documentário informativo que antecedia a exibição dos filmes: nele apareciam não só notícias sobre realizações do governo, mas também comentários esportivos, inventos, etc. O Banco de Crédito industrial outorgou muitos empréstimos sem garantias reais: a dívida acumulada atingiu, em 1954, a cifras multimilionárias, segundo Cesar Maranghello. Além disso, foram reduzidas drasticamente as permissões para entrada de filmes estrangeiros. [...] A censura atuou no cinema. [...] Não se permitiam críticas à vida nacional; não se podiam mostrar pessoas desesperadas, com problemas, e os filmes tinham de exibir um mundo argentino feliz e próspero. “... Nessa época, as portas dos estúdios foram fechadas para vários atores, escritores e diretores (Libertad Lamarque, Francisco Mujica) por falta de colaboração com os planos oficiais ou por pressão de Eva Perón” (CAPELATO, 1998, p. 111-112).

Conforme afirma Taylor (*apud* CAPELATO, 1998, p. 271), em torno da figura de Eva identificaram-se mitos distintos como o mito positivo, forjado pelos peronistas, e o mito negativo, construído pelos antiperonistas, sendo que ambas as imagens estão fundamentadas sobre os mesmos valores. No mito negativo, Eva é a antítese da feminilidade ideal, é egoísta, infiel, mundana, impura. Já o mito positivo lhe apresenta como um símbolo da pureza a partir de seu nascimento, até a sua ida a

Buenos Aires buscar os seus sonhos e, posteriormente, o seu amor por Perón que a fez renunciar a carreira, passando a “dedicar-se à família e à pátria”. Esses mitos foram amplamente divulgados através dos meios de comunicação de massas, em especial, na imprensa. Parece que Libertad corrobora, em sua autobiografia, na construção do mito negativo de Evita. No capítulo de sua autobiografia intitulado “Los descamisados”, Libertad dedica-se a essa questão quando fala que

[...] mientras Perón en sus discursos jugaba al pobre ‘descamisado’, Eva, por su parte, lucía como debía lucir cualquier mujer que cuidara de su apariencia; em los grandes acontecimientos era una reina, deslumbraba con su elegancia, juventud, belleza y brillo, mucho brillo; lucía al mismo tiempo hermosísimas joyas de auténticos brillantes y demás piedras preciosas; grandes collares, grandes prendedores, aretes, anillos y pulseras; todo era grande, todo muy importante, como importantes sus increíbles abrigos de pieles o de plumas. ¡Y qué decir de su vestuario de diario!, de gran categoría y sobriedad, maravillas de la alta costura de fama mundial; cada día un conjunto diferente, siempre distinguida, pulcra y sóbria ¡palabra! Que daba gusto verla... ¡Pobre Eva! ¿Presentía tal vez su cercano y triste destino? ¿Presentía que todo esse lujo y todo el esplendor de su serena y transparente belleza no duraría por mucho tiempo más y se apresuraba a disfrutarlo?” (LAMARQUE, 1986, p. 265-266).

A seguir, retorna a falar de sua trajetória e sucesso por países da América Latina. O próximo capítulo se chama “Colombia” e, no seguinte, intitulado “Así se escribe la historia”, Libertad retoma sua relação com Perón e Evita, mencionando diversos casos em que, nas décadas seguintes, fora questionada por diversos jornalistas acerca do caso. Nega qualquer envolvimento com Perón, dizendo que somente esteve com ele uma vez e que foi tirada uma foto, refutando a versão que falava em um triângulo amoroso Perón, Evita, Libertad.

Yo vivía al margen de cualquier acontecimiento o actividad política o militar; no hay que olvidar que la

conciencia cívica en una mujer, felizmente desperto, y se hizo popular, con el advertimiento del peronismo (eso estuvo muy bien); por lo tanto, ignoraba que entre los ciudadanos argentinos existiera alguien llamado Juan Domingo Perón, que fuera militar, y que los acontecimientos de la política lo estuvieran colocando, para después, vertiginosamente, llevarlo a ocupar el ‘trono’, como primer mandatario y caudillo del país. Por otra parte, si me han tomado fotos con terminados políticos, fue muy natural que así lo hicieran, y que me fotografiaran siendo siempre el centro de la atención de los fotógrafos; también es natural dada la importancia que yo tenía como primera figura del arte popular argentino (LAMARQUE, 1986, p. 283).

Libertad deixa claro que havia interesse da imprensa internacional em ampliar o caso para muito mais do que aconteceu. Conta, por exemplo, que, em 1949, quando esteve em Nova Iorque, os jornalistas quiseram saber sobre a “cachetada” que tinha dado em Evita. Ao dizer que isso não aconteceu, narra que os jornalistas perderam imediatamente o interesse por ela.

A autobiografia vai chegando ao seu final no capítulo “Libertad Lamarque ¿es una mujer de suerte?” (LAMARQUE, 1986, p. 291). A partir deste capítulo, Libertad passa de uma narrativa mais descritiva dos acontecimentos para uma mais analítica de sua vida e conclui: “Si, soy una mujer de suerte, dejemos de lado las penas personales que tuve que sufrir. Esas no cuentan porque todos los mortales tenemos penas...” (LAMARQUE, 1986, p. 301). Fala, então, de sua saída da Argentina como o maior sofrimento de sua vida.

Assim, observamos que a autobiografia de Libertad Lamarque foi construída no intuito de dar um significado a ela, atribuindo à sua trajetória uma idéia de continuidade e coerência no decorrer do tempo. Observa-se, também, que a artista se afirmou como argentina e latino-americana e construiu versões acerca destas identidades, atuando nesse processo histórico. Em sua autobiografia, Libertad demonstra que tinha um “projeto” de ser representação nacional feminina da Argentina, pelo menos até 1945.

É provável, também, que a forma como Libertad representa Evita explique-se não apenas pela vida privada das duas envolvidas, mas insere-se

num processo mais amplo de lutas simbólicas para representar a Argentina e, conseqüentemente, estabelecer relações de poder em relação aos sujeitos pertencentes a essa identidade nacional.

Nos 16 filmes que Libertad protagonizou na Argentina, em sua maioria ela interpreta uma cantora de tangos e afirma o tango e algumas de suas representações como legitimamente argentinas. Contudo, não são todas as representações associadas ao tango que são apresentadas por Libertad. Ela escolhe representações socialmente aceitas, especialmente entre as elites. Ela, assim, nunca é a prostituta ou a milonguera. Sempre é apresentada como uma mulher correta dentro dos padrões morais aceitos pelas elites. Libertad servia também aos padrões estéticos de beleza das elites argentinas, além de ter, em sua imagem, o jeito sofisticado delas. Assimilava, por outro lado, elementos simbólicos associados aos segmentos populares, como o próprio tango. Dessa forma, Lamarque apresentou-se como uma síntese possível sobre a identidade nacional da Argentina, tendo elementos simbólicos que lhes permitiam a aceitação das elites e de segmentos populares.

Mais especificamente em relação ao peronismo, Libertad atuou na perspectiva da construção de um mito negativo associado a Evita e ao controle sobre os meios de comunicação, afirmando, em sua versão sobre a identidade nacional argentina, que essa se caracteriza pela “liberdade” (associando Evita à censura, à repressão a essa liberdade) clamada tanto no hino nacional quanto em seu próprio nome, como a própria artista lembra no decorrer da autobiografia.

Referências

- ALVAREZ, R.; CALVO, S. V.; GERDING, O.; LALAUCI, J. *Libertad de America*. Buenos Aires: Editorial Julio Korn S. A. C. I. Y F, 1976.
- BLAYA, R. G. *Libertad Lamarque y Eva Perón: dos muñecas bravas*. Disponível em: <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/libertad_y_evita.asp>. Acesso em: 12/09/2012.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro; Lisboa: Bertrand/Difel, 1989.
- _____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Org.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006, p.183-191.
- CAPELATO, M. H. R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.
- CAMPODÓNICO, Horacio. *Trincheras de celuloide*. Bases para una historia político-económica del cine argentino. Madrid: Fundación Autor; Universidad de Alcalá, 2005.
- DUJOVNE, A. *Eva Perón: la biografía*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008.
- FAUSTO, B. ; DEVOTO, F. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GOBELLO, J. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- _____; OLIVERI, M. *Libertad Lamarque: la novia de América*. Buenos Aires: Las Orillas, 2001.
- GOMES, A. de C. (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.
- HAUSSEN, D. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- KERBER, A. A identidade nacional na obra cinematográfica argentina de Libertad Lamarque. *Topoi*, v. 15, n. 29, p. 473-497, 2014.
- KING, John. O cinema latino-americano, 1920-1990. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina*. A América Latina após 1930: ideias, cultura e sociedade. São Paulo: Ed. USP, 2011. v. VIII, p. 611-675.
- KRIGER, Clara. *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- LAMARQUE, Libertad. *Libertad Lamarque: autobiografía*. Argentina: Javier Vergara, 1986.
- MARTINEZ, R. L.; ETCHEGARAY, N. P.; MOLINARI, A. *De la Vigüela al Fueye: las expresiones culturales argentinas que conducen al tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- MUINELO, A. *Eva Perón y sus biógrafos*. Buenos Aires: Morón, 2001.
- PERÓN, E. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: C. S. Ediciones, 2006 [1951].

- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Docencia, 2004.
- PIGNA, F. *Los mitos de la historia argentina: la Argentina peronista (1943-1955)*. Buenos Aires: Booket, 2012. v. 4.
- _____. *Mujeres tenían que ser: historia de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde las Orígenes hasta 1930*. Buenos Aires: Planeta, 2012.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- ROMERO, L. A. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROSANO, S. *Rostros y máscaras de Eva Perón: imágenes populistas y representación*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2006.
- SAIKIN, M. *Tango y género: identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos Books, 2004.
- SALAS, H. *El tango*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- SCHMIDT, B. Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica. *História Unisinos*, v. 8 n. 10, p. 131-142, 2004.
- SUCARRAT, M. *Vida sentimental de Eva Perón*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- THIESSE, A. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, n. 15, p. 7-23, 2001/2002.