

Revista de Literatura,  
História e Memória



Dossiê:

Autoficção: da memória à ficção

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 31 – 2022

UNIOESTE/CASCAVEL - p. 78-101

**A AUTOFICÇÃO PÓS-DITATORIAL ARGENTINA:  
UM OLHAR SOBRE AS OBRAS DE PATRICIO PRON E  
MARIANA EVA PEREZ**

**The Argentine post-dictorial autofiction: a look at works by  
Patricio Pron and Mariana Eva Perez**

Carla Carolina Moura Barreto<sup>1</sup>  
Tatiana da Silva Capaverde<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo principal promover uma discussão sobre escritos pós-ditatoriais argentinos, tendo como foco de análise as obras *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron, e *Diario de una princesa montonera – 110% verdad* (2012), de Mariana Eva Perez, *autoficcões* escritas por filhos de militantes argentinos que lutaram na última e mais sangrenta ditadura militar do país (1976-1983). As

análises são feitas a fim de examinar como aqueles que eram crianças durante o período da ditadura lidam, por meio da ficção, com as dores, os vazios e os traumas ocasionados pelo terrorismo de Estado, a partir, sobretudo, da *autoficção* (DOUBROVSKY, 2011) e da *pós-memória* (HIRSCH, 2012; SARLO, 2007). Desse modo, buscamos observar como Memória, História e Ficção se unem nas obras em um trabalho árduo de escavação do passado, de reconstituição e de reinvenção da vida e, como os narradores, com seus textos autoficcionalis, cumprem um “dever de memória”, ao transmitir a outros suas histórias, a história de seu país e de seus antepassados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoficção; Memória; Pós-memória; Ditadura militar argentina.

**ABSTRACT:** This paper’s main objective is to promote a discussion about post-dictatorship writings in Argentina, focusing on the analysis of the works *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), by Patricio Pron, and *Diario de una princesa montonera – 110% verdad* (2012), by Mariana Eva Perez, whereas both are *autofiction* works written by the offspring of Argentine militants who fought against the country’s last and bloodiest military dictatorship (1976-1983). Based mainly on the concepts of *autofiction* (DOUBROVSKY, 2011) and *postmemory* (HIRSCH, 2012; SARLO, 2007), the analyzes made herein aim to examine the ways in which people who were in their childhood during the dictatorship period have dealt—through fiction—with the pain, emptiness, and trauma caused by State terrorism. Therefore, we seek to observe how Memory, History and Fiction come together in the selected works as an arduous effort of excavation of the past and of reconstitution and reinvention of life; and how the narrators, with their autofictional texts, fulfill a “duty of memory”, by transmitting to others their stories and the history of their country and their ancestors.

**KEYWORDS:** Autofiction; Memory; Postmemory; Military Dictatorship in Argentina.

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Possui Mestrado em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR) e Graduação em Letras pela mesma instituição. É membro dos Grupos de Pesquisa “Leituras Contemporâneas- Narrativas do século XXI” (UFBA) e “Direitos Humanos, Democracia, Política e Memória” (IEA-USP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: carolinbarreto1@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4762488301053047>.

<sup>2</sup> Professora dos cursos de Letras e do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Possui Graduação em Letras - Bacharelado em Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Desenvolve os projetos de pesquisa “Representações do deslocamento cultural na literatura hispânica” e “Relações Autorais e Intertextuais na Literatura Contemporânea Latino-Americana”. E-mail: [tatianacapaverde@gmail.com](mailto:tatianacapaverde@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6388935712342162>.

## UMA GERAÇÃO DE PÓS-MEMÓRIA: OS ESCRITOS AUTOFICCIONAIS DOS FILHOS DE MILITANTES ARGENTINOS

A Argentina teve um passado marcado pela violência. Com o golpe de 1976, se estabelece no país um governo extremamente autoritário, violento, censurador e silenciador, levando o país a tornar-se um Estado Terrorista, que passa a violar massivamente os direitos humanos, sendo responsável pelo assassinato, sequestro e tortura de um número significativo de pessoas. Mas, como sabemos, após muitos conflitos, em 1983, a ditadura militar tem fim e o Estado de direito volta a reinar sobre o país.

Embora tudo tenha terminado, profundas marcas são deixadas na Argentina e nos argentinos, marcas de dor, de angústia, de trauma, marcas que, infelizmente, reverberam até os dias atuais. Assim, diante desse passado sombrio, o ato de recordar torna-se fundamental para aqueles que ficaram. A partir do *Nunca más*, relatório emitido pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP) - que esclarecia as ações ocorridas durante o regime militar- os relatos sobre as memórias da ditadura passam a surgir com bastante intensidade. Temos uma diversidade de testemunhos de sobreviventes, familiares de vítimas e militantes, expostos através de diversas produções artísticas, - literatura, cinema, teatro, música - e históricas, - produções jornalísticas e historiográficas. Esse trabalho de registro e memória busca, principalmente, manter a presença do tema na memória coletiva, possibilitando revisitações e reflexões, de modo a enfatizar que o que ocorreu não pode e não deve se repetir *Nunca más*.

Beatriz Sarlo em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), ao falar sobre narrativas escritas, destaca três tendências da escrita pós-ditatorial argentina:

- 1) A literatura de exílio, surgida na década de 1980, composta por narrativas de escritores argentinos exilados e, portanto, publicadas no exterior.
- 2) A tendência testemunhal, nascida após o fim da ditadura, na década de 1990, que busca resgatar o passado traumático e trazê-lo à tona a fim de evitar o esquecimento. Essa tendência é vista por Sarlo (2007) como *guinada subjetiva* e está ligada à valorização da primeira pessoa e da narração unida à experiência: ela “se propõe a reconstituir a textura da vida e da verdade abrigadas na rememoração da experiência a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva” (SARLO, 2007, p. 18). Assim, com esses textos, nesse contexto de violência de Estado, temos o sujeito oprimido encontrando na escrita uma forte aliada que possibilita a

produção de críticas à repressão e à violência; o alívio do desabafo; bem como contribui para o desvelamento de outra face da história, de forma não oficial.

- 3) Por fim, já no início dos anos 2000, temos a proliferação de relatos produzidos pela segunda geração: a dos filhos de ex-militantes sobreviventes, desaparecidos ou mortos. São relatos declaradamente ficcionais construídos por jovens escritores que vivenciaram a ditadura quando crianças e que possuem conhecimento sobre aquele período, também, através de relatos de familiares. Com isso, esses escritores buscam preencher as lacunas presentes na história familiar, a fim de desvendar quem são eles próprios e quem foram seus pais, bem como compreender a história sombria de seu país.

Essa terceira tendência, na qual iremos focar principalmente neste trabalho, é chamada pela crítica de geração de *pós-memória*, conceito cunhado por Marianne Hirsch (2012), para referir-se à produção artística de filhos/netos de vítimas de traumas e sobreviventes de catástrofes. O conceito é pensado tendo em vista especificamente à *Shoah* (Holocausto) e a transmissão inter e transgeracional. Essa geração de *pós-memória* escreve relatos em primeira pessoa, a fim de refazer discursivamente sua identidade marcada pelo trauma, bem como transmitir a outros o legado de seus antepassados<sup>3</sup>. Assim, temos uma construção mnemônica feita a partir da investigação realizada por essa geração, investigação essa composta, muitas vezes, por relatos memorialísticos. Esses textos, desse modo, não possuem uma verdade assegurada, uma vez que seus narradores, muitas vezes, não vivenciaram diretamente a experiência que tentam reconstituir. Hirsch (2012) discute esse tipo de produção e denomina a prática como *trabalho de pós-memória*:

Postmemory describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall, but by imaginative investment, projection and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. (HIRSCH, 2012, p. 5)

---

<sup>3</sup> Fazem parte dessa geração, além de Patricio Pron e Mariana Eva Perez, outros escritores latino-americanos, como: Julián Fuks, Laura Alcoba, Ángela Urondo e Raquel Robles, os quais também escrevem sobre a influência da Violência de Estado em suas vidas e nas vidas de seus pais.

Como discute Hirsch (2012), a *pós-memória* estabelece uma conexão entre duas gerações marcadas pelo trauma e ocorre a partir de um esforço imaginativo, de criação. Vale ressaltar que esse esforço imaginativo também ocorre nos testemunhos tradicionais. É inevitável não ficcionalizar os fatos na escrita de si, uma vez que não é possível transmitir uma realidade ao papel com 100% de fidelidade, principalmente quando vivenciamos um trauma. Como afirma Seligmann-Silva (2008), “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma” (p. 70), sendo, portanto, natural deparar-se com ficção em textos de cunho autobiográfico, ainda que testemunhais. Isso confere ao texto um estatuto performático, já que essa memória é uma memória secundária e fantasiada, o que aproxima o texto de uma narrativa ficcional.

Para Sarlo (2007), que retoma o conceito de Hirsch e apresenta algumas críticas, a *pós-memória* possui duas especificidades: 1) Se trata de uma memória vicária e mediada; 2) se trata de uma memória em que estão implicados dois níveis de subjetividade, o que a torna ainda mais distante do “real”. Desse modo:

[...] essa memória pode se tornar um discurso produzido em segundo grau, com fontes secundárias que não vêm da experiência de quem exerce essa memória, mas da escuta da voz (ou da visão das imagens) dos que nela estão implicados. Essa memória de segunda geração, lembranças pública ou familiar de fatos auspiciosos ou trágicos. O prefixo pós indicaria o habitual: é o que vem depois da memória daqueles que viveram os fatos e que, ao estabelecer com ela essa relação de posterioridade, também tem conflitos e contradições característicos do exame intelectual de um discurso sobre o passado e de seus efeitos sobre a sensibilidade. (SARLO, 2007, p. 92)

Com isso, temos uma mescla de memórias primárias, isto é, as memórias de quem vivenciou diretamente o evento; memórias mediadas, neste caso, as memórias da geração seguinte; História; e ficção. A partir disso, a crítica literária busca compreender como ocorrem essas imbricações dentro do âmbito literário e acabam formulando alguns conceitos em torno da autobiografia e suas variantes.

Com *O pacto autobiográfico* (2014), de Lejeune, temos a clássica definição de autobiografia: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Para o autor, para que haja uma autobiografia, faz-se necessário que haja uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem, assim, a ideia central de Lejeune é que a autobiografia se define pela existência de um pacto

autobiográfico, que consiste na “afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2014, p. 30).

Sendo assim, para Lejeune (2014), em uma autobiografia deve haver, portanto, um princípio de identidade e um pacto de referencialidade. Em seu texto, Lejeune elabora um quadro classificatório a fim de distinguir a autobiografia de outros gêneros. Para tanto, ele tem como base dois critérios: relação entre o nome do personagem e o nome do autor e natureza do pacto firmado pelo autor. Neste quadro, Lejeune deixa duas casas “cegas”, uma vez que, para o teórico, não havia exemplos de obras nas quais o nome do autor e do protagonista coincidisse. Ele, então, se questiona: “O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?” (LEJEUNE, 2014, p. 37).

Partindo dessa indagação de Lejeune, Serge Doubrovsky decide preencher a casa vazia e cria o termo *autoficção*, neologismo utilizado na tentativa de definir o romance, intitulado *Fils* (1977), no qual ele escreve sobre si próprio, fazendo coincidir o nome do personagem com o nome do autor. Assim, Doubrovsky qualifica sua obra como uma *autoficção*:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. (DOUBROVSKY, 1977, p. 10, apud FIGUEIREDO, 2007, p. 56)

Esse trecho, localizado na quarta capa da primeira edição de *Fils*, é o mais utilizado para definir a *autoficção*, uma vez que consiste na primeira definição do termo. Nele, Doubrovsky diferencia sua obra de uma autobiografia ao afirmar que as autobiografias são reservadas “aos importantes deste mundo”, aos dignos de que suas histórias sejam contadas para a sociedade. Para ele, sua narrativa trata-se de uma *autoficção*, uma ficcionalização de fatos reais. Desse modo, nesse gênero, há uma mescla entre realidade e ficção, nele o autor fala sobre si, adicionando elementos ficcionais à sua narrativa, colocando, assim, o texto literário em primeiro plano.

Segundo Philippe Gasparini (2014), o conceito de *autoficção* não surge apenas com o fim de preencher a casa vazia do pacto autobiográfico de Lejeune, mas sim para problematizar a autobiografia enquanto promessa de narrativa verídica, completa e fiável e propor sua substituição por um novo gênero, a *autoficção*, que demonstra as ambiguidades da escrita de si. Para o autor, o conceito de *autoficção* teve como base uma antologia e uma ética da escrita do eu. Gasparini (2014) afirma que Doubrovsky nos traz esse conceito a fim de evidenciar a

impossibilidade de construir um personagem, uma representação de si, sem elaborar um roteiro, sem selecionar, amplificar, reconstruir e inventar fatos. Dessa maneira, um texto sobre si nunca será em sua totalidade real, mas sim, uma ficção, um romance construído a partir de fatos biográficos, pois “[...] a partir do momento que contamos o que nos ocorreu (ou poderia nos ocorrer), criamos um personagem com o qual nos identificamos e construímos uma história, um roteiro, uma fábula” (GASPARINI, 2014, p. 189).

Na *autoficção*, segundo Gasparini (2014), a homonímia entre autor e narrador-personagem é a primeira característica que leva o leitor a identificar a figura do autor dentro do texto (muito embora não seja algo necessariamente existente em todas as autoficções). Esse “eu” é apresentado e inserido em uma ficção, em torno de elementos biográficos e ficcionais, de afirmações e negações, o que o torna contraditório e inquietante. Destarte, temos um texto que apresenta um “eu” que é ao mesmo tempo um “outro”, um eu que se expõe, mas que também se nega, pois “el autor se afirma y se contradice al mismo tiempo. Es como si nos dijese: ‘Este soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo’” (ALBERCA, 2013, p. 38).

Assim, por meio do uso da linguagem, o autor da obra autoficcional, ao escrever sobre si sem assumir compromisso com real ou ficcional, promove uma reflexão sobre as noções de representação da verdade e da realidade. Desse modo, percebemos que a *autoficção* surge não para mostrar uma verdade absoluta, mas sim para questionar e problematizar a possibilidade de se descrever a vida de maneira factual e absoluta, como se pretende fazer nas autobiografias. Ela vem para acentuar a ambivalência do sujeito e mostrar que não é possível unir vida e obra sem imaginar e fabular. Bem como afirma Martins (2014), com o surgimento da *autoficção*, não se acredita mais na possibilidade de uma biografia/autobiografia que une vida e obra, apresentando um sujeito absoluto, proprietário de sua vida, de suas decisões e de sua escrita, mas sim na ambivalência do sujeito e na mobilidade do vivido.

Ao analisar as obras literárias aqui selecionadas, escritas por Patricio Pron e Mariana Eva Perez, percebemos que há uma forte relação entre essas narrativas e o gênero autoficcional. Desse modo, decidimos classificá-las dentro desse gênero pós-moderno híbrido, considerando a presença de dois aspectos considerados antagônicos, o real e o ficcional; seu caráter fragmentário; ambíguo; complexo. Acreditamos que a intenção dos autores não é construir um testemunho puro, duro e simples ou um romance totalmente fictício, mas sim transitar entre o real e o imaginário e, assim, construir uma ficção a partir de fatos vivenciados por eles e por seus pais. Eles buscam brincar com as palavras e jogar o jogo autoficcional sem deixar de “falar sério”, sem deixar de tratar de temas importantes à memória coletiva, como veremos nas seções

seguintes.

### **A AUTOFICÇÃO DE PATRICIO PRON: UMA LEITURA DE *EL ESPÍRITU DE MIS PADRES SIGUE SUBIENDO EN LA LLUVIA***

No atual cenário da literatura contemporânea latino-americana, temos como uma das principais obras autoficcionais *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), do escritor e jornalista argentino Patricio Pron. A obra consiste em um texto híbrido construído a partir da rememoração de um narrador assombrado pelo passado opressor de seu país, a Argentina. Ela é composta por quatro capítulos e um epílogo, possui uma estrutura fragmentária de parágrafos numerados e vários elementos dos gêneros autobiografia, romance, testemunho e romance policial.

O livro tem início quando um jovem escritor argentino que vive na Alemanha retorna à sua cidade natal para reencontrar o pai, um jornalista e ex-militante de uma organização peronista de luta armada, que está à beira da morte. O narrador, nesse retorno, tenta retomar o contato com a memória familiar, a casa, os pais, os irmãos. Durante sua estadia em seu antigo lar, ele passa a revolver a biblioteca da família e, ao ter contato com alguns materiais arquivados pelo pai, o protagonista se depara com uma série de recortes de jornais, mapas, fotografias e documentos que dão conta do desaparecimento e assassinato de um habitante desconhecido daquela região, chamado Alberto José Burdisso. A partir daí, o filho inicia uma busca detetivesca na tentativa de desvendar o que ocorreu com aquele desconhecido e o que levou seu pai a compilar tantas informações sobre o tema. Com isso, o narrador realiza um trabalho de investigação que irá abalar seu emocional, acionando memórias adormecidas que dizem respeito não somente a ele e sua família, mas, também, a uma coletividade, uma vez que não tarda para que o leitor descubra que há um elo entre essa história e a sangrenta história da ditadura militar argentina.

A narrativa de Pron é construída a partir da memória do protagonista e, por sua vez, versa sobre o tema da memória, sendo o processo rememorativo sempre colocado em debate. O texto tem início *à la Funes*, sendo marcado pela palavra *recuerdo*: “[...] *recuerdo* las habitaciones de dos casas donde viví, *recuerdo* la nieve metiéndose dentro de mis zapatos [...] *recuerdo* la puerta del consultorio del psiquiatra que me atendía, pero no *recuerdo* su nombre ni cómo di con él” (PRON, 2012, p. 11, grifo nosso), enfatizando, assim, o caráter memorialístico do texto. Todos os fatos narrados são produto de uma rememoração do protagonista, que tenta recuperar o passado por meio da memória e relatá-lo, no entanto, o

narrador coloca a convicção dessas memórias em constante suspeita, ao afirmar que suas lembranças são vagas e imprecisas.

O autor dessas memórias não é nomeado, todavia, não precisamos de um nome para constatar que Patricio Pron ficcionalizou algumas de suas memórias, concedendo ao texto um caráter autobiográfico<sup>4</sup>. Pron, que assim como o narrador também é filho de ex-militantes argentinos e também viveu durante muito tempo na Alemanha, mescla suas memórias individuais à imaginação/ficção, ficcionalizando-se. O autor insere em seu texto ficcional muitos elementos da história da ditadura argentina, como o desaparecimento e morte de José Alberto Burdisso e de sua irmã Alicia Raquel Burdisso<sup>5</sup>; a luta dos pais como militantes; a identidade do pai de Patricio Pron, Chacho Pron; e suas memórias de infância. No entanto, em meio a fatos históricos e verídicos, Pron adiciona ficção, como ele próprio alerta no epílogo do livro:

Aunque los hechos narrados en este libro son principalmente verdaderos, algunos son producto de la necesidad del relato de ficción, cuyas reglas son diferentes de las de géneros como testimonio y la autobiografía; en ese sentido me gustaría mencionar aquí lo que dijera en cierta ocasión el escritor español Antonio Muñoz Molina, a modo de recordatorio y de advertencia: «*Una gota de ficción tiñe todo de ficción*». (PRON, 2012, p. 237, grifo nosso)

Assim sendo, o autor se autoficcionaliza, isto é, se transforma em um personagem de sua própria obra, de maneira a dissolver as fronteiras entre o real e o fictício e a construir uma representação de si mesmo. A obra de Pron consiste em um texto ambíguo, uma ficção que contém fatos históricos, biográficos, não se configurando como um romance puro, mas sim como um texto de cunho autobiográfico que contém gotas de ficção. Desse modo, partimos da ideia de que a obra de Pron se configura como uma *autoficção*, uma ficção de acontecimentos e fatos reais (DOUBROVSKY, 2011), uma vez que o autor encena um “eu”, joga com o real e o imaginário entrelaçando os gêneros referencial e ficcional, não sendo, portanto, um texto totalmente autobiográfico, tampouco totalmente fictício, instaurando-se, assim, no *entre-lugar*<sup>6</sup>.

A obra de Patricio Pron é composta por uma série de gêneros não literários, como listas (remédios, livros, nomes próprios), receita de comida, enredos de filmes, documentos e transcrições de entrevistas e artigos de jornais, o que atribui à obra um estilo não muito

---

<sup>4</sup> O próprio autor nos revela isso no epílogo do livro.

<sup>5</sup> Alicia Raquel Burdisso foi uma jornalista, estudante de Letras e militante durante a ditadura militar argentina sequestrada na saída de seu trabalho, em San Miguel de Tucumán, em 1977. Alicia nunca foi encontrada.

<sup>6</sup> Conceito comumente utilizado nos Estudos Culturais. Serge Doubrovsky utiliza o conceito de *entre-lugar* para se referir ao espaço entre autobiografia e romance.



convencional. Os artigos, que consistem em notícias jornalísticas, pertencem, em sua grande maioria, ao jornal *El trebol digital* e são transcritos e devidamente referenciados pelo narrador durante grande parte do capítulo II<sup>7</sup>. É através desses textos que o protagonista e nós leitores tomamos conhecimento dos detalhes acerca do desaparecimento de Alberto Burdisso. As notícias, que datam de junho a julho de 2008, nos apresentam cada passo da investigação do caso, desde o desaparecimento de Burdisso, até o desvendamento do mistério e a prisão dos culpados. Esses textos, que são autênticos e podem ser encontrados no site do jornal<sup>8</sup>, atribuem à obra um valor histórico, biográfico, levando o leitor a questionar-se sobre o caráter ficcional e/ou documental da obra, além, claro, de demonstrar uma aproximação ao gênero jornalístico (muito presente na vida do autor, que é jornalista e filho de jornalistas)<sup>9</sup>.

Em alguns momentos do texto, como dito *a priori*, Pron questiona a qualidade de suas recordações, enfatizando o caráter dúbio de sua memória. Segundo o narrador, suas memórias possuem interpretação e invenção, principalmente por se tratarem de recordações de alguém que está sempre sob o efeito de fortes medicamentos e que, portanto, são falhas, o que nos atesta que há uma imbricação entre memória, esquecimento e ficção: “[...] Naturalmente, había un porcentaje indescifrable de interpretación y tal vez de invención en lo que yo recordaba [...]” (PRON, 2012, p. 205-206).

A memória fragmentada do narrador é representada graficamente no texto por meio de parágrafos fragmentados e numerados. Nessa organização, a obra apresenta certa desordem na sequência numérica dos parágrafos, isto é, não há uma sequência lógica, alguns números são esquecidos, deixando vazios, e outros são duplicados. Esses vazios numéricos representam os vazios da memória do narrador, que se vê confuso durante seu retorno à sua cidade natal e que se mostra dotado de uma memória decadente, fragilizada pelo tempo, pelos remédios e pelo trauma. Além dessa estrutura incomum, a obra de Pron também apresenta muitas redundâncias, espelhamentos, frases e ideias repetidas, confusas, fato que, mais uma vez, nos revela a confusão mental do narrador e a instabilidade de sua memória, de suas percepções. Assim, a forma como essas memórias são apresentadas pelo narrador no texto representa a própria forma como elas surgem: sem sequência cronológica, redundante, confusa e cheia de lacunas.

---

<sup>7</sup> A transcrição feita pelo narrador preserva os erros tipográficos e a sintaxe errática do texto original.

<sup>8</sup> O jornal pode ser acessado através do seguinte endereço eletrônico: <https://www.eltreboldigital.com.ar/>. Acesso em: 21 out 2021.

<sup>9</sup> Além disso, a narrativa de Pron flerta com o gênero policial ao apresentar um enigma a ser investigado, trazendo elementos como vítimas, crimes, mistérios, detetives, investigações e inquietações. Com isso, temos uma narrativa que é duplamente híbrida: contém traços de distintos gêneros (autobiografia, romance, testemunho, gênero policial) e é composta pela presença de extratos de uma série de gêneros não literários.

Existe uma relação intrínseca entre memória e esquecimento, como já discutiram alguns teóricos como Bergson (2010); Ricoeur (2007); Sarlo (2007), etc. As lembranças podem gerar imagens que não condizem com o evento real, pois o indivíduo não somente recorda, mas também imagina, fantasia, interpreta e inventa o passado. Isso ocorre porque a memória não pode ser extraída pura, clara, consistente, ela é um processo contínuo, composto por uma coerência entre o modo de narrar e a articulação rememorativa (RICOEUR, 2007), e é isso o que o narrador nos evidencia ao enfatizar a inconsistência de suas memórias. Ao tocar nessa questão, Pron, através de seu texto, chama a atenção para a complexidade do processo rememorativo, apontando a dificuldade de lembrar e escrever memórias. Assim, por meio dessa narrativa, nós, leitores, temos acesso ao complexo processo de rememoração do narrador, bem como à forma como esse autor-narrador se vê diante de suas recordações.

Além de estar ciente desse caráter frágil de sua memória, o narrador percebe a urgência em buscar, arquivar, registrar e perpetuar as lembranças que ao longo do romance vão sendo recuperadas. Em determinado ponto da narrativa, o protagonista se propõe a resgatar memórias antigas, que ele percebe como relevantes de serem postas em movimento, se dispondo a escrever sua história, de maneira a torná-la pública e acessível a outras pessoas:

[...] pensé que una buena forma era escribiendo algún día acerca de todo lo que nos había sucedido a mis padres y a mí y esperando que alguien se sintiera interpelado y comenzase también sus pesquisas acerca de un tiempo que no parecía haber acabado para algunos de nosotros. (PRON, 2012, p. 219)

Esse tempo que parece não ter acabado, ao qual o narrador se refere, corresponde, claro, à década de 1970, período em que se instaurou a mais sangrenta ditadura civil-militar na Argentina. O personagem, inicialmente desmemoriado, tem o retorno imediato de lembranças sobre seu passado, que o ajudam a compreender a história dos pais e a ligação dessa história com os casos dos irmãos Burdisso. Tudo estava relacionado ao terror da ditadura militar argentina que assolava o país. Por ser filho de militantes argentinos, o protagonista teve uma vida fora do comum. Ao recordar-se de suas memórias de infância, ele passa a compreender que acontecimentos ligados à ditadura fizeram com que ele jamais tivesse uma família, um lar e uma infância “comum”, como se observa neste trecho: “[...] Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mis hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas” (PRON, 2012, p. 213).

Sua infância sempre foi cheia de restrições, precauções e regras, sendo permeada pelo

medo e pela angústia:

Cuando era niño tenía órdenes de no traer a otros niños a la casa; si debía andar solo por la calle, debía hacerlo en dirección opuesta al tráfico y prestar atención si un coche se detenía junto a mí. Yo llevaba una placa al cuello con mi nombre, mi edad, mi grupo sanguíneo y un teléfono de contacto: si alguien intentaba meterme dentro de un coche debía arrojar esa placa al suelo y gritar mi nombre muchas veces y tan alto como pudiera. Tenía prohibido patear las cajas de cartón que encontraba en la calle. No debía contar nada de lo que escuchaba en mi casa [...]. Estas prohibiciones, que recordé en aquel momento por primera vez en mucho tiempo, estaban destinadas a preservarme y a preservarnos a mis padres y a mí y a mis hermanos en una época de terror [...]. (PRON, 2012, p. 193-194)

Essas regras refletiram na vida adulta do protagonista, que permaneceu reproduzindo automaticamente algumas ações de infância, ainda que não recordasse ou compreendesse o motivo: “[...] al recordarlas [regras] pensé en algo que solía seguir haciendo incluso en la ciudad alemana, cuando estaba distraído: trazando rutas imaginarias que me condujeran al sitio al que me dirigía con el tráfico de frente” (PRON, 2012, p. 194). Com isso, percebemos que esse passado do narrador, ainda que adormecido em seu inconsciente, teve reflexo em suas ações rotineiras. Isso nos evidencia que esse personagem ficou profundamente marcado pelos acontecimentos de sua infância, assim como muitos filhos de militantes engajados na luta armada.

Temos aqui, visivelmente, a presença de um trauma. O trauma é um aspecto de grande relevância e quase indissociável da narrativa de cunho testemunhal. Ele consiste em uma lembrança que o indivíduo não tem consciência de que se lembra, assim, ele “estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente” (ASSMANN, 2011, p. 277). Para Seligmann-Silva (2008), o trauma “é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (p. 69), um passado que, muitas vezes, é silenciado e evitado, mas não totalmente esquecido. O narrador, ao longo do texto, mostra-se como alguém traumatizado, ferido, alguém que não conseguiu superar esses episódios da infância; o ambiente sempre hostil de sua casa; a distância do pai; e os relatos de família sobre os desaparecidos e mortos. Com isso, ele opta por esquecer-se desse passado, deixá-lo para trás e, para isso, decide distanciar-se geograficamente de seu país e fazer uso de medicamentos capazes de prejudicar sua memória, adormecendo-as em seu inconsciente. Em determinado momento da narrativa, ao relembrar tudo, o narrador percebe que o desejo de esquecer partia dele próprio e que ele tinha mais motivos para isso do que imaginava: “[...] no había sido la intoxicación producida por las pastillas la que había ocasionado la incapacidad

para recordar los eventos de mi infancia, sino que habían sido esos mismos hechos los que habían provocado mi deseo de intoxicarme y de olvidarlo todo [...]” (PRON, 2018, p. 195). Nesse momento, o personagem se dá conta de que sua amnésia está ligada a um esforço inconsciente dele próprio, como forma de se autopreservar, de se proteger da dor do trauma. Esquecimento e trauma estão intrinsecamente relacionados, uma vez que o indivíduo traumatizado, muitas vezes, evita encarar o passado e toda sua carga de horror. Dessa maneira, o passado traumático será, quase sempre, rechaçado pelo indivíduo que rememora, sendo bloqueado, não elaborado, resultando em um apagamento e em um recalçamento. Ou, se recordado, será composto por lacunas de esquecimento, uma vez que, como afirma Freud (2021), o sujeito traumatizado “não consegue lembrar de tudo o que nele está recalçado” (FREUD, 2021, p. 31). Ricoeur (2007), denomina esse fenômeno como “uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR, 2007, p. 455). Ele complementa afirmando que isso está ligado a um “querer-não-saber” do sujeito traumatizado:

Mas esse desapossamento não existe sem uma cumplicidade secreta, que faz do esquecimento um comportamento semipassivo e semi-ativo, como se vê no esquecimento de fuga, expressão da má-fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cerca o cidadão, em suma por um querer-não-saber (RICOEUR, 2007, p. 455).

Durante seu regresso à Argentina, o protagonista empreende uma busca, força propulsora do romance. Ele, que está em busca do pai (figura distante, ausente), passa a escavar seu passado familiar, revelando, no fim, uma busca por memória, justiça, reflexão. Na medida em que vai relembando o passado doloroso da Argentina, como dito anteriormente, o narrador percebe a importância de narrar aquela história para si, para os pais e para outros. Após as lembranças sobre seu passado familiar retornarem, o personagem questiona-se: “Me pregunté qué podía ofrecer mi generación que pudiera ponerse a la altura de la desesperación gozosa y del afán de justicia de la generación que precedió, la de nuestros padres.” (PRON, 2012, p. 213) e logo se dá conta da resposta para sua pergunta: a *Memória*. A geração de filhos, nesse momento, tem apenas a memória a oferecer, a memória como arquivo, como ato de recordação, como ato de justiça. O narrador vê na atitude de escavar e arquivar o passado familiar e histórico por meio da literatura uma tarefa fundamental, um dever como filho:

*Los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que*

*un día regresen a ellos para contarles su historia y, de esa manera, puedan comprenderla. No son sus jueces, puesto que pueden juzgar realmente con imparcialidad a padres quienes se lo deben todo, incluyendo la vida, pero pueden intentar poner su orden en su historia, restituir el sentido que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberle arrebatado, y luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria.* (PRON, 2012, p. 12-13, grifo nosso)

E é exatamente isso que o escritor Patricio Pron faz ao publicar *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Pron, bem como o narrador personagem, arquiva e difunde suas memórias, dando visibilidade a uma experiência individual que também diz respeito a uma coletividade, com o propósito de despertar a conscientização em seus leitores e fazê-los conhecerem um pouco a sua história familiar e a história violenta de seu país. Além disso, a escrita de Pron consiste na consequência do medo do esquecimento, o medo de que a história de luta de seus pais e as injustiças sociais da Argentina sejam esquecidas, apagadas pelo tempo.

Além de suas próprias memórias, o narrador, como filho de militantes, nos apresenta o arquivamento, também, das memórias de seus pais, ao recuperar e narrar memórias que não lhe pertencem e, com isso, pratica, também, um ato de *pós-memória*. Como vimos, com Hirsch (2012), a *pós-memória* ocorre quando descendentes de vítimas se conectam com suas memórias e reconstituem suas experiências por meio da literatura, mesmo não tendo vivido aqueles acontecimentos passados. É o que ocorre no caso do protagonista de Pron. O narrador assume a voz dos pais e torna-se um memorialista de segundo grau, ao nos apresentar memórias pautadas em informações que, segundo ele, “[...] yo solo conocía de forma imprecisa y a través del relato de mis padres y de mi propia percepción del miedo” (PRON, 2012, p. 202). Durante grande parte do capítulo IV, o personagem se dedica a descrever os relatos memorialísticos dos seus pais, de modo a apresentar ao leitor um retrato daquela realidade e suas consequências. Em determinado momento, ele narra o destino da organização da qual os pais faziam parte, a *Guardia de Hierro*:

[...] Guardia de hierro se disolvió tras la muerte de Perón [...], incapaz de hacerse cargo de una herencia que iba a tener que defender con armas y con sangre en los meses que vendrían. Esto también salvó la vida de mis padres y la mía [...]. Aquellos entre sus compañeros que decidieron integrarse a otras organizaciones para continuar la militancia fueron asesinados y desaparecidos, y otros me marcharon del país, pero el resto también vivió un doloroso proceso de adaptación y una especie de exilio interior en el que debieron asistir al fracaso de una experiencia revolucionaria a la que la dictadura pondría un final definitivo. Quien continuó tras ese final o fue mandado a continuar fue asesinado [...]. (PRON, 2012, p. 198)

Por meio desse relato, o leitor toma conhecimento de fatos históricos relevantes envolvendo os pais e os outros militantes que tiveram fins trágicos devido ao caos argentino das décadas de 1970/1980. Ao transmitir essas memórias, o protagonista revela um dever de *pós-memória*, repassando às gerações posteriores feridas que não são suas, mas que também o afetam, tornando-se um pós-memorialista.

Desse modo, por meio de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, temos acesso a histórias sobre pessoas que lutaram pela liberdade argentina; histórias de pessoas que foram diretamente afetadas por esse regime, mesmo quando ele já havia terminado (Chacho, o narrador, Alberto Burdisso); histórias que, ainda que contenham “gotas de ficção”, como bem define Pron ao citar Molina, nos permitem conhecer parte desse passado, imaginá-lo, recordá-lo e refletir sobre ele e sobre os impactos ele teve sobre os que ficaram.

### **DO BLOG À LITERATURA IMPRESSA: *DIARIO DE UNA PRINCESA MONTONERA* – 110% VERDAD**

*Diario de una princesa montonera – 110% verdad* é uma obra publicada em 2012 que nasceu a partir de um *blog* virtual mantido por Mariana Eva Perez. Perez é filha de militantes *montoneros* desaparecidos durante a última ditadura civil militar argentina. José Manuel Perez Rojo e Patricia Julia Roisinblit, seus pais, foram sequestrados no dia 6 de outubro de 1978 e nunca foram encontrados com vida. Perez, que na época tinha apenas 15 meses, foi entregue pelos sequestradores aos seus avós paternos, que a criaram desde então. Sua mãe, que estava grávida quando sequestrada, deu à luz a um filho que só foi encontrado por Mariana Eva Perez anos depois, já adulto.

Diante disso, não há dúvidas de que a violência de Estado afetou diretamente a vida de Mariana Eva Perez que, como muitos filhos de militantes, cresceu sem os pais. Com isso, a fim de contar sua história, Perez cria um *blog* virtual intitulado *Diario de una princesa montonera*<sup>10</sup>, em dezembro de 2009, onde narra algumas experiências cotidianas. E, a partir desse *blog*, ela lança livro homônimo, em 2012. Desse modo, o *blog* de Perez funcionou como um diário virtual e como uma espécie de laboratório de escrita. Vale ressaltar que, nesse processo, a escritora teve uma vantagem: ela pôde refletir sobre si através não somente de sua escrita, mas também dos comentários de seus leitores e seguidores.

Como observa Lejeune (2014), em função das novas mídias advindas do processo de

---

<sup>10</sup> O blog permanece no ar até hoje e pode ser acessado através do endereço eletrônico: <http://princesamontonera.blogspot.com/>. Acesso em: 16 jan. 2022.

modernidade, surgem novos suportes e modos de escrever sobre si. O tradicional “querido diário” transforma-se em “querida tela”, havendo, portanto, uma troca de suporte, do papel à tela do computador. Assim, na atualidade, o indivíduo tem a oportunidade de se autorretratar através da internet, conectado a uma rede de leitores que poderão intervir aos seus discursos com comentários, “curtidas” e sugestões. Com isso, surgem os *blogs* e diversas outras redes sociais<sup>11</sup> que funcionam como forma de expor a vida individual e (antes) privada do sujeito. Segundo Lejeune (2014), com o *blog*, firma-se um pacto não autobiográfico, mas um *pacto de amizade*, baseado não apenas em relações duais, mas em “espírito de grupo, solidariedade” (LEJEUNE, 2014, p. 297). Segundo ele, o pacto é produzido por meio das possibilidades que a internet oferece como: o uso de pseudônimos pelos autores de blogs, o diálogo entre autores e leitores, a contabilização pública das visitas às páginas, bem como o fato de que os diaristas (blogueiros) se leem entre si.

Lejeune (2014), para diferenciar o diário virtual do diário íntimo produzido em cadernos, aponta três características aos *blogs*: 1) regularidade; 2) o desejo de seduzir; e 3) autocensura. Ele explica que quem mantém um *blog* cria expectativas em seus leitores, então sem regularidade, perde-se público. Além disso, para ele, manter um *blog* é como estar em um palco, logo o escritor deve seduzir e, complementamos, atuar. Por último, temos a autocensura, o escritor sempre irá se policiar ao compartilhar um relato com uma rede leitores, censurando-se.

Ao promover uma discussão sobre *blogs*, Azevedo (2007) afirma que o *blog* é um espaço em que o comentário da experiência cotidiana do presente e a crônica de si aparecem mescladas à ficcionalidade, o que retira o estatuto de real do texto. Assim, o *blog* teria colocado “[...] em xeque as noções de obra e de autor pelo predomínio de uma escrita que autoficciona a vivência do cotidiano do próprio autor” (AZEVEDO, 2007, p. 47). Desse modo, os blogs são ferramentas propícias ao exercício de *autoficção*, como continua Azevedo (2007), uma vez que vida e ficção se misturam, por meio de uma prática de teatralização, agora, com uma plateia que pode ler/assistir e interagir.

O texto de Perez retrata seu cotidiano e é repleto de fragmentos, como trechos de e-mails, letras de músicas, poesias, cartas, transcrições de chamadas telefônicas, fotografias editadas, etc. Diferente dos diários comuns, as entradas do texto de Perez não são datadas. No início de cada fragmento, a autora insere um título com tema do texto a ser lido, sem datá-los de maneira alguma, diferentemente do que faz em seu blog na internet, no qual as entradas são

---

<sup>11</sup> No ano de 2009, o blog era mais usual para prática de escrita sobre si. Atualmente, as pessoas costumam utilizar com mais frequência outras redes sociais, como *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*.

sempre datadas. A obra tem como protagonista a própria Mariana Eva Perez. Ela foca em sua vida, prioritariamente. Sua vida cotidiana, sua vida amorosa, sua vida acadêmica, sua vida como órfã, sua vida como militante política e seus sonhos, desejos e delírios. Perez compartilha com seu leitor a história de busca pelos pais (ela buscava conhecê-los através de relatos de outros) e a busca pelo irmão perdido, que foi encontrado, mas com quem não conseguiu manter uma relação afetuosa.

Como já mencionado, a obra de Perez partiu de um *blog*. A autora selecionou fragmentos que estavam disponíveis em sua rede social e construiu um livro a partir desses textos, selecionando, censurando, alterando e acrescentando. Mesmo havendo essa troca de suporte do texto, em sua obra literária, Perez permanece em diálogo com seu leitor, como comumente se faz em uma interação em *blog/redes sociais*: “¿Son buenos detectives lectores? ¿Adivinan qué voy a hacer, además de tomar fernet, comer más de lo habitual y jugar al truco con mis-dos-unicos-primos-paternos-que-me-quieren?” (PEREZ, 2012, p. 58).

Todo o texto é repleto de ironia, humor, paródia. A narradora utiliza esses recursos como forma refletir de maneira bem humorada e crítica sobre os escritos de memórias da ditadura e sobre as posições em que foi colocada pela sociedade, por ser filha de desaparecidos: a princesa órfã da ditadura, a “hiji”, a “militonta”<sup>12</sup>. Assim, parodiando e mesclando gêneros- testemunho, conto de fadas, diário íntimo- Perez escreve e ri de si mesma, como forma, também, de alívio, já que vemos na escrita uma função terapêutica, uma possibilidade de superação, cura, como ela mesma menciona em um trecho: “[...] que me bendigan todos [os deuses] y cada uno, que me ayuden a escribir hasta quedarme vacía y limpia y nueva” (PEREZ, 2012, p. 17).

Apesar de conter histórias tão íntimas sobre a vida pessoal de Perez, a obra é declaradamente uma ficção. Com o irônico subtítulo “110% verdade”, temos um suposto excesso de verdade que significa totalmente o oposto: “não é uma verdade completa!”, distanciando o texto de uma autobiografia ou testemunho. Logo no início do livro, ela nos apresenta outro indício. Ao descrever o bairro portenho de Almagro, em um verão em que há mosquitos, a princesa montonera diz: “[...] y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero *es ficción*” (PEREZ, 2012, p. 9, grifo nosso).

Mesmo tentando distanciar seu discurso do real/testemunhal, muito do que Perez nos conta é real, é realidade teatralizada, mesclada à ficção, é, portanto, uma *autoficção*. Nele temos

---

<sup>12</sup> Como recurso irônico, Perez modifica algumas palavras comumente utilizadas em narrativas de memórias da ditadura, como *hijos*, *militantes*, *identidade*, *verdade*. Em seu diário, essas palavras tornam-se *hijis*, *militontos*, *identidat*, *verdat*.



a ficcionalização do real, a ficcionalização de Mariana Perez: “*Volví y soy ficciones*” (PEREZ, 2012, p. 24, grifo nosso). Dessa forma, vemos que ela elege a ficção no lugar do testemunho para narrar seu passado traumático. Mas, ainda assim, o testemunho está colado à obra de Perez, uma vez que ela, em suas reflexões, sonhos e devaneios, busca conhecer seus pais e reconstituir a história familiar traumática, a fim de compreender a própria história. Perez reconhece seu dever de memória, seu dever testemunhal e, por isso, resolve criar o *blog* e, posteriormente, publicá-lo em formato de livro. Na passagem *Blog temático*, de seu diário, percebemos essa necessidade de falar e ser ouvida, essa necessidade de narrar suas experiências traumáticas:

Tengo blog nuevo: Diario de una Princesa Montonera. [...] Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas, como mis escalofrantes entrevistas con el penitenciario Fragote o el almuerzo con Mirtha Legrand. “El deber testimonial de llama. Primo Levi, ¡allá vamos!” (PEREZ, 2012, p. 12)

Mariana Eva Perez cresceu sem a figura dos pais e, por isso, busca conhecê-los, sonha e fantasia sua vida com eles. Na entrada *X26*, ela narra o que leu sobre o que lhes aconteceu:

[...] En medio de un capítulo [de libro] sin título, por sorpresa, una traición, secuestrarían a Patricia J\* R\*. Y un par de páginas después, a ella, hasta el momento, no la habían torturado físicamente. Su marido sí había sido brutalmente torturado durante días, con picana, golpes, pentotal, colgado. Su marido es mi papá, Jose o Josecito [...] De él me cuentan muchas cosas divertidas. Somos parecidos. [...] (PEREZ, 2012, p. 24)

A narradora, em meio a essa realidade traumática, é torturada pela imaginação e por pesadelos que envolvem a tortura de seus pais, ao ponto de sentir dor física: “[...] Siento su dolor en mi cuerpo, siento la picana aunque no sepa qué es y siento los pies que se rompen cuando endurece el cemento. No tengo palabras para decirlo, no se lo puedo decir a nadie, pero lo siento” (PEREZ, 2012, p. 25). Ela sofre por não saber o que aconteceu com seus pais, por não saber se estão vivos ou mortos, se foram torturados, de fato, ou não. O *não saber* a torna angustiada. Em meio a uma correspondência eletrônica via e-mail trocada com vizinhos de Almagro e transcrita na entrada *Refresco*, ela desabafa:

[...] ¿Necesitan alguna información más? (Yo sí, yo toda, no se me pasa, necesito saber qué les hicieron, dónde, cuándo, no tanto quiénes, ellos no me importan, pero mis viejos sí, cada cosa que les pasó, todo, aunque sea terrible, aunque no duerma Nunca Más, porque si no lo sé, si nadie lo sabe, están tan pero tan solos en su no-muerte.) (PEREZ, 2012, p. 33)

Quando foi separada de seu país, Perez era muito jovem, tinha apenas 15 meses de idade: “[...] yo sabía decir: mami, papi, abuela, abuelo, baba, agua, queso y dulce” (PEREZ, 2012, p. 91). Perez possui uma recordação de sua mãe, que ela compartilha com nós leitores na entrada *Recuerdo*:

Fue en análisis hace mucho. Por primera vez dije casa para hablar de Gurruchaga. Dije: *yo estaba con mi mamá en casa*. Apenas pronuncié esas palabras, vi caer del techo del consultorio un cometa naranja y tuve en las manos la sensación de tocar plástico. Onda la magdalena de Proust, pero berreta. [...] *Lo más parecido que tengo a un recuerdo de Paty y Jose, son esas dos sensaciones simultáneas, el cometa naranja y la sensación de tocar plástico. Y son de esa casa* (PEREZ, 2012, p. 91, grifo nosso).

Sabemos que não seria possível recuperar uma memória com apenas 15 meses de idade. Os estudos sobre recuperação da memória apontam que, somente a partir dos 3 anos de idade as crianças poderiam começar a guardar lembranças para recordação posterior. Assim, as memórias anteriores a isso são reconstruções elaboradas a partir das memórias dos outros, do meio. Sobre isso, Maurice Halbwachs, em sua obra *A memória coletiva* (1990), afirma:

A primeira [lembrança de infância] que acreditei durante muito tempo poder restabelecer foi nossa chegada a Paris. Eu tinha então dois anos e meio. Subíamos a escada à noite (o apartamento era no quarto andar), e nós, crianças, falávamos em voz alta que em Paris morava-se no sótão. Ora, que um de nós tenha feito essa observação, é possível. Mas era natural que nossos pais, que se divertiam, as tenham guardado e nos contado depois. Vejo ainda nossa escada clara: mas eu a vi muitas vezes depois. (HALBWACHS, 1990, p. 38).

Halbwachs apresenta a própria experiência mnemônica de infância para nos mostrar que a primeira memória que ele acreditava ter pode ter sido construída a partir das memórias de sua família, posto que “é no quadro da família que a imagem se situa” (HALBWACHS, 1990, p. 39). A família é o primeiro grupo ao qual a criança pertence mais intimamente. Sendo assim, as memórias das crianças são reconstruídas a partir do seio familiar, desse modo, “não lembramos sozinhos”, como resume Ricoeur ao falar sobre a teoria de Halbwachs. Destarte, Perez recorda a infância com os pais a partir do que ouviu e do que sentiu dentro do seu grupo social, a família (não mais constituída pelos pais, obviamente).

Ao relembrar tal cena, a princesa montonera tem sensações físicas, como memórias corporais, reconstruídas por uma mente traumatizada pelo passado opressor causado pela Violência de Estado, passado esse que privou a protagonista de ter uma infância comum ao lado

de seus pais. Perez, com seus escritos, nos mostra as marcas deixadas por essa violência, seus efeitos no presente. Diferente de Patricio Pron, ela não teve a oportunidade de ouvir diretamente seus pais, suas histórias de luta na militância e, por isso, não consegue reproduzi-las. O que ela pode fazer é, também, lutar: “[...] Milito porque mis padres desaparecidos militaban” (PEREZ, 2012, p. 116) e narrar sua história. Aqui encontra-se seu dever de *pós-memória*: no ato de ir em busca de sua história e narrar a outros, à sua maneira, com ficção, ironia, paródia.

Mariana Eva Perez utiliza uma série de imagens em sua obra, recurso muito utilizado em *blogs*. No livro, temos desenhos, cartões postais, fotografias dela e dos pais muitas vezes acompanhadas de textos escritos à mão. Aquilo que ela chama de primeira foto com seu pai, inserida na página 102, é um trabalho de montagem de Perez. Na foto, que está em preto e branco, vemos o rosto de Mariana Perez, já adulta, e ao fundo temos uma foto de José, seu pai. Além disso, a foto apresenta uma legenda escrita à mão e alguns desenhos em volta. Vejamos:

Figura 1 – Mi primera foto con mi papá



Fonte: Perez (2012, p. 102).

Essa imagem de Perez possui bastantes significados. A fotografia coloca em evidência a orfandade da protagonista, além de passar um ar de melancolia ao leitor, apesar de irônica. Segundo a princesa montonera, só existe uma foto sua com seus pais, ela a descreve, na passagem *dilema con fotos*: “Paty sin cabeza, yo tomando teta y la mirada de Jose del otro lado de la lente” (PEREZ, 2012, p. 97). Além dessa foto, não existe qualquer outra que mostre Perez ao lado dos pais ou do pai. Ela foi privada disso, não houve tempo para mais. A princesa montonera teve sua infância roubada pelo Terrorismo de Estado e, agora, manipula imagens, a fim de ter algo material que prove a existência de José em sua vida, para, quem sabe, confortar-se.

A fotografia é vista por Roland Barthes (2010) como representação de algo, uma

evidência recortada do real, uma vez que “[...] na fotografia nunca posso negar que *a coisa esteve lá*” (BARTHES, 2010, p. 87, grifo do autor). Segundo Kossoy (2009), a imagem fotográfica é uma “[...] *representação a partir do real* segundo o olhar e a ideologia de seu autor [...], nós a tomamos, também como um *documento real/uma fonte histórica*” (KOSSOY, 2009, p. 30-31, grifo do autor). De fato, toda fotografia é um certificado de presença. Considerada espelho da realidade, ela fornece provas sobre determinado fato, de modo a funcionar como um testemunho sobre algo. Como afirma Barthes em *A câmara clara* (1980), ela não rememora o passado, pois “[...] o efeito que ela produz em mim não é o de restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar que aquilo que vejo existiu realmente” (BARTHES, 2010, p. 92), de modo a adquirir uma natureza documental.

No entanto, não podemos deixar de ressaltar seu caráter ficcional. A fotografia é apenas um recorte do real, “um recorte de tempo e espaço” (ENTLER, p. 29, 2007), uma elaboração do vivido. Ela é permeada de subjetividade e intencionalidade, posto que, ao mesmo tempo em que mostra uma parte do real, apresenta também o ponto de vista de seu autor. Assim, a fotografia é produzida a partir das intenções do fotógrafo, do que ele deseja mostrar, para quem e com que finalidade, destarte, a imagem pode ser dramatizada de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo. Dessa maneira, a imagem capturada não corresponde a uma verdade absoluta, mas sim a uma verdade fabricada, manipulada. Portanto, a fotografia apesar de possuir um caráter referencial, que atesta e preserva o vivido, também possui um caráter manipulador.

Além da foto apresentada, algumas outras fotografias surgem na narrativa, principalmente dos pais de Perez, e quase sempre com intervenções da autora. Ao manipular essas fotos, Mariana Perez altera a função delas dentro da narrativa. Em vez de figurar como documentos apenas, as imagens ganham uma outra função: a de mostrar ao leitor como a narradora se sente diante delas. No caso da fotografia apresentada acima (figura 01), ela pretende muito mais colocar em evidência a orfandade de Perez, a falta que uma foto com seu pai faz, do que provar que ele existiu.

Outra fotografia que vale mencionar é a da página 170. A princesa montonera descreve uma foto antiga de sua mãe ao lado de Martín, ex-namorado dela, segurando um bebê que, diz ela, “no soy yo [...], pero podría ser” (PEREZ, 2012, p. 169). Logo na página seguinte, temos a imagem:

Figura 2 – Sem legenda



Fonte: Perez (2012, p. 170).

A fotografia foi editada por Perez. No bebê, vemos a colagem da cabeça de Mariana Perez adulta, no lugar da cabeça da criança. Martín, o ex-namorado de sua mãe, é substituído por uma máscara de Darth Vader, personagem de *Star Wars*, o que torna a imagem confusa e, talvez, remeta à clássica cena em que Vader revela ser pai de Luke *Skywalker*. Nas referências fotográficas do livro, Perez afirma: “La foto de la página 170 es traición” (PEREZ, 2012, p. 211). Desta vez, Perez fabricou uma imagem ao lado de Paty, colocando novamente em cena a frustração de não ter tido uma mãe, de não possuir fotografias com a pessoa que a gerou e a colocou no mundo, impactando e comovendo, assim, seus leitores.

Percebemos ao longo de obra de Perez que ela flerta bastante com o gênero testemunhal e traz aos leitores muitas informações importantes sobre a História de luta argentina. Como dito acima, Mariana Perez faz uso da ficção humorística para tratar de temas sérios que envolvem a violência ditatorial, jogando o jogo autoficcional, fazendo, também, uso da teatralização, uma vez que ela “esteve no palco”, como afirma Lejeune (2014), isto é, seu texto esteve em um *blog* mantido na internet. Como seus textos vieram em grande parte desse *blog*, podemos concluir que Perez filtrou, selecionou, modificou e atuou ao editar e escrever seu livro, aproximando, ainda mais, a obra à uma narrativa ficcional ou, melhor dizendo, autoficcional, sem deixar de tocar em temas necessários.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos nas breves análises aqui apresentadas, Patricio Pron e Mariana Eva Perez, filhos de militantes argentinos, fazem uso da ficção, principalmente, para tratar de traumas coletivos que afetaram suas vidas e as vidas de suas famílias. O autoritarismo permeia as

experiências de infância de ambos os autores, ainda que de maneira distintas: de um lado, temos o personagem de Pron que não teve uma infância comum, vivia sob o medo e seguindo uma série de regras para se proteger e proteger sua família das ações militares contra os militantes. De outro, temos a princesa montonera que perdeu os pais para o Terrorismo de Estado e teve o irmão sequestrado, sendo privada, também, de uma infância comum ao lado de sua família e, com isso, profundas marcas foram deixadas em sua vida. Ademais, ambos os autores buscam conhecer seus pais e suas histórias como militantes, em um trabalho de investigação, rememoração e reconstituição, a fim de, também, aliviar-se de toda a dor causada.

Embora apresentem-se como obras híbridas, contendo incontáveis traços de outros gêneros, ambas as obras não se adequam totalmente a nenhum deles. Em nossa concepção, as duas obras se aproximam mais intensamente do gênero *autoficção* (DOUBROVSKY, 2011), por não estabelecer um pacto de verdade com os leitores, uma vez que, ainda que Pron afirme que sua obra se baseia em sua vida e que Perez afirme que sua obra é ficção, ambas as narrativas não assumem um compromisso com a autobiografia estrito senso, nem com a ficção estrito senso, evidenciando um caráter ambíguo, próprio da autoficção. Além disso, nesses textos, temos sujeitos que narram o passado fragmentado, incompleto, duvidoso e, a partir disso, revelam-se como sujeitos instáveis, múltiplos.

Ao escrever seus textos, ainda que de modo fragmentado e contraditório, em muitos momentos, esses filhos de militantes recordam, transformam, reinventam, repensam e discutem questões sociais a partir da rememoração, da (auto)ficção e da *pós-memória*, de maneira a armazenar e a difundir suas histórias e suas lembranças, colocando-as em movimento, tarefa muito necessária na contemporaneidade, em todas as sociedades democráticas. Dessa maneira, esses escritores escrevem não somente para jogar o jogo autoficcional do esconde-revela, do diz-não diz, mas também para “[...] hacer de eso heredado, algo propio” (PEREZ, 2012, p. 165), para registrar; para problematizar; para representar; para fazer lembrar. Escrevem para que o que foi vivido jamais seja esquecido e repetido e para que o espírito revolucionário de seus pais permaneça na memória coletiva e “continue a subir na chuva até tomar o céu de assalto”.

## REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. El pacto ambiguo y la autoficción. In: MELLO, Ana Maria Lisboa (Org). **Escritas do eu**: introspecção, memória, ficção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AZEVEDO, Luciene. Blogs: a escrita de si na rede de textos. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2010.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 4ª ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?. **Interface Brasil/Canadá**, Rio Grande, n. 7, p. 55-70, 2007.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Porto Alegre-RS:L&PM, 2021.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory**: writing and visual culture after the Holocaust. Nova York: Columbia, 2012.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed., Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KOSSOY, Boris. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **“Querida Tela...” um ano depois**: os blogs. In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira. Tese (Programa de Pós Graduação em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.

PEREZ, Mariana Eva. **Diario de una princesa montonera – 100% verdad**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

PRON, Patricio. **El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia**. Buenos Aires: Mondadori, 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista de Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

*Recebido: 17/02/2022*

*Aprovado: 17/06/2022*