

O EU PARODIADO: O RIDÍCULO, O HUMOR E O IMPERATIVO DA MEMÓRIA  
EM *DIARIO DE UNA PRINCESA MONTONERA*, DE MARIANA EVA PEREZ

Dra. IZABEL FONTES  
Universidade Hamburgo  
Hamburgo, Alemanha  
fontesizabel@gmail.com

RESUMO: Este artigo analisa o romance autoficcional *Diario de una princesa montonera* da escritora e pesquisadora argentina Mariana Eva Perez. A obra faz parte da tendência atual de escritos em primeira pessoa que revisitam os anos de violência da última ditadura argentina a partir da própria história familiar. Mariana é filha de desaparecidos e neta de uma das principais representantes das *Abuelas de Plaza de Mayo*, associação que busca devolver crianças sequestradas pelo regime às suas famílias. Por sua origem, a autora sempre esteve envolvida na luta pela justiça social e direitos humanos. No seu livro, no entanto, revisita o próprio luto usando o humor e o ridículo, parodiando os discursos de memória e da primeira pessoa, usando ficção para fazer piadas com o “imperativo da memória”.

Palavras-chave: Autoficção. Literatura argentina. Trauma. Humor.

Artigo recebido: 30 maio 2018.  
Aceito: 06 jun. 2018.

PARODY OF THE SELF: RIDICULE, HUMOR AND THE IMPERATIVE OF  
MEMORY IN *DIARIO DE UMA PRINCESA MONTONERA*,  
BY MARIANA EVA PEREZ

ABSTRACT: This article aims to analyze the autoficcional novel *Diario de una princesa montonera* written by the Argentinian writer and researcher Mariana Eva Perez. The text belongs to the current trend of revisiting the last Argentinian dictatorship's years of violence with first-person writings from the perspective of family history. Mariana is a daughter of one of those who disappeared and granddaughter of one of the main representatives of the *Abuelas de Plaza de Mayo*, an association that seeks to return children kidnapped during the regime to their original families. Because of her origin, the author has always been involved in the fight for social justice and human rights. In this book, however, she revisits her own grief using humor and ridicule, parodying memory and first-person discourses, using fiction to make fun with the so-called "memory imperative."

Keywords: Autofiction. Argentinian Literature. Trauma. Humor.

## APROXIMAÇÕES

A literatura argentina das últimas décadas é fortemente marcada por uma releitura e crítica dos anos de violência da última ditadura cívica-militar (1976-1983), constituindo não somente uma busca por reparação social, mas também um importante processo de luto nacional coletivo pelos cerca de 40.000 desaparecidos e mortos pelo regime. Esse fenômeno pode ser observado em diversas formas e lugares sociais, desde a construção de museus e memoriais, até a organização social na forma de grupos de apoio e ONGs, mas, sobretudo, no campo artístico, com a enorme quantidade de romances, autobiografias, filmes, exposições fotográficas e peças teatrais que versam sobre o tema. No campo na literatura, este fenômeno tem início ainda no final da década de 70, com o início do golpe, e tem grande força. Ao longo dos anos, no entanto, encontramos importantes mudanças e transformações no que diz respeito à forma de representação e do enfoque narrativo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A evolução da literatura focada nos anos de ditadura militar é analisada pela teórica Beatriz Sarlo em seu já clássico *Tempo Pasado – Cultura da memória e quinada subjetiva* (2007). Sarlo destaca três tendências estilísticas e cronológicas: as primeiras representações sobre a ditadura argentina surgem ainda no início dos anos 80 e são as chamadas "literaturas do exílio", textos produzidos por escritores argentinos lançados no exterior e que só puderam ser publicados no país posteriormente. Com a chegada dos

A partir do início dos anos 2000, por exemplo, vemos surgir uma geração que começa a questionar a própria noção da memória pessoal e íntima, questionando também o caráter político e engajado da literatura, características que nortearam a produção cultural dos anos de ditadura até então. Proliferam novelas autoficcionais, em sua maioria escritas por jovens escritores que vivenciaram a ditadura quando crianças, ou somente através dos relatos de seus pais e avós. A primeira pessoa que fala das experiências de violência não é mais aquela da vivência direta que deu suas contribuições nas décadas anteriores. Acompanhamos uma reinvenção da primeira pessoa, sobretudo através do uso da ficção como estratégia discursiva e a defesa do apagamento das fronteiras entre o resgate factual e a invenção para a construção textual. Neste contexto, temos narrativas que expressam figurativamente os paradoxos da rememoração, remetendo às cenas traumáticas da violência do passado, mas que se baseiam sobretudo no presente, em imagens midiáticas produzidas acerca do passado, em discursos oficiais e sociais, em aulas de história.

É preciso lembrar que a luta pela memória aparece na forma de política pública na Argentina e começa junto com a abolição do regime militar em 1983. Sendo organizada não só no nível judicial, através de punições (o ex-ditador argentino Jorge Rafael Videla morreu aos 87 anos na cadeia) e indenizações, como no nível social, na forma de ONGs e grupos de apoio. Neste contexto, encontramos a organização H.I.J.O.S. (Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia y contra el Olvido y el Silencio). Fundada em 1994, a fundação organiza eventos pela promoção da memória, assim como homenagens a desaparecidos e reuniões de apoio psicológico. Carlos Gamarro, em *Tierra de la memoria*, analisa de maneira muito precisa essa produção de textos de autofabulação dessa geração que surge no início dos anos 2000 e aponta que, se na Argentina atual, os relatos são construídos com liberdade crescente no que diz respeito à busca pela verdade que dominou a literatura de *testimonio* e a ficção dos anos 80 e 90, é justamente por conta dos avanços jurídicos e da força dessa política de memória. Nesse sentido, a obrigação política de tornar visível a violência e o sofrimento não existem mais e agora o foco está na realização de um autoexame. As imagens-lembrança não ocupam mais o lugar central que costumavam ocupar e a narrativa histórica é substituída por uma malha complexa e precária de acontecimentos que podem ou não ter acontecido. A partir dessa construção narrativa da identidade, as diferentes representações de si (assim como o consumo das representações alheias) têm grande importância, sendo através delas que se tece a experiência cotidiana, as múltiplas formas de criação do sujeito nesse processo, que é sempre um processo de diálogo com o outro, criando uma modificação no paradoxal composto pelo público e pelo privado.

É nesse sentido que surgem nomes como Laura Alcoba, Andres Neuman, Lola

---

anos noventa e o fim do primeiro governo democrático pós-ditadura, surge na Argentina uma forte tendência testemunhal que busca reconstituir os laços sociais perdidos durante o período ditatorial. Por fim, nos anos 2000, vemos surgir uma literatura produzida pelos filhos dos militantes políticos das décadas de 70 e 80, a chamada literatura de *hijos*, foco deste artigo.

FONTES, Izabel. O eu parodiado: o ridículo, o humor e o imperativo da memória em *Diario de una Princesa Montonera*, de Mariana Eva Perez. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 203-222.  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 30 jul. 2018.

Airas, Lucila Quieto ou Albertina Carri, que, fazendo uso das estratégias acima, realizam em suas obras uma busca identitária a partir dessa reconstrução parcialmente ficcional da história familiar, utilizando-se de diferentes expressões artísticas e estratégias discursivas. No entanto, Mariana Eva Perez, apesar de fazer parte dessa geração de H.I.J.O.S., descola-se dessa busca identitária ou autoexame. Pode-se afirmar que o seu principal objetivo é justamente questionar esse tipo de discurso. Em outras palavras, a autora procura colocar o imperativo da memória em questão, criticando-o e apontando o seu excesso dentro da sociedade através do humor, da paródia e da ironia. Ao tomar distância dos domínios dos discursos oficiais da memória e do luto coletivo legitimado pelo estado, Perez parodia esses discursos, mas parodia sobretudo as posições sociais nas quais foi colocada por sua condição de órfã da ditadura. Aqui a questão não é a reconstrução dos fatos ou o questionamento da memória oficial, tampouco o resgate de uma identidade fraturada pelo luto, mas sim o desmonte da hegemonia desses discursos patrocinados e apoiados pelo Estado, extraviando-os. No lugar dos processos da memória postos em questão, temos em dúvida a validade desse imperativo da memória e os jogos políticos envolvidos nos discursos que dominam a luta pelos direitos humanos. Brincando com gêneros literários diversos – conto de fadas, romance policial, diário íntimo –, Perez ri de si mesma, de suas condições de órfã e de suas necessidades de autorreferencialidade.

#### É POSSÍVEL RIR DA PRÓPRIA DOR? HUMOR E LUTO

Ao contrário do que possa parecer à primeira vista, a utilização do humor como estratégia narrativa não significa trivializar o tema, tampouco relativizar a atrocidade da violência desses anos ou ridicularizar o sofrimento das vítimas. Ela busca desestabilizar e desarticular um excesso de solenidade destinado às narrativas da revolução. Além disso, podemos falar também de uma espécie de humor que possui função terapêutica. Jordana Blejmar (2016), em sua análise do texto de Perez, fala de uma “risada cicatrizadora” (p. 39), que, embora não traga os mortos de volta à vida ou diminua o sofrimento da orfandade, pode ser vista como uma estratégia de sobrevivência. Blejmar retoma também o clássico *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, da historiadora argentina Pilar Calveiro, para lembrar que dentro dos campos de concentração o riso também estava presente e era uma das maneiras que os prisioneiros tinham para se reafirmar como seres humanos, apesar das condições precárias a que eram submetidos. Se o objetivo principal da tortura é destruir não o corpo, mas a humanidade da vítima, o humor compartilhado entre os prisioneiros é prova da teimosia e força daquilo que nos torna humanos.

O humor, mais especificamente na forma de paródia, é também uma maneira de se relacionar com o passado e evidenciar a ambiguidade dessa relação: em níveis formais, o passado é retomado de maneira crítica, ridicularizado, mas, ao mesmo

tempo, não pode ser deixado para trás. Linda Hutcheon (2000) aponta que as formas paródicas operam a continuidade com o passado através de uma distância crítica, alteram suas formas, revisam seus conteúdos, mas não o destroem completamente. O prefixo grego *para* tem duplo significado, podendo significar *contra*, mas também *ao lado de*, sugerindo, ao mesmo tempo, intimidade e contraste. Ainda que o primeiro significado seja o mais citado, Giorgio Agamben (2007) retoma o segundo campo semântico do prefixo para se aproximar da acepção da paródia no mundo clássico. Segundo o filósofo italiano, a acepção mais antiga da paródia diz respeito à quebra da conexão natural entre música e linguagem, em outras palavras, a separação da melodia do canto, estando aí a origem da prosa: “o rompimento do vínculo liberta um *parà*, um espaço ao lado, em que se instala prosa” (AGAMBEN, 2007, p. 39). A quebra do vínculo entre fala e música é lida pelo filósofo italiano como uma metonímia da relação de insuficiência que a linguagem estabelece com o mundo: frente à irrepresentabilidade, resta-nos a paródia: “É por uma espécie de proibição que o artista, sentindo que não pode levar seu egoísmo a ponto de querer representar o inenarrável, assume a paródia como a forma própria do mistério” (p. 41). No entendimento de Agamben, portanto, o exercício paródico é também um trabalho de luto:

Se levarmos ao extremo seu gesto, poderemos dizer que ela pressupõe uma tensão dual no ser. Assim, à cisão paródica da língua corresponderá, necessariamente, uma reduplicação do ser, à ontologia, uma para-ontologia. [...] Se a ontologia é a relação – mais ou menos feliz – entre linguagem e mundo, a paródia, como para-ontologia, expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome. Seu espaço – o da literatura – é, portanto, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo gesto de escárnio. (p. 46-47)

É também a insuficiência ou a impossibilidade que marca a definição de paródia pensada por Theodor Adorno em sua análise da peça *Fim de partida*, de Samuel Beckett. Para o pensador alemão, a paródia torna visível o caráter obsoleto daquilo a que faz referência, tentando aproximar-se de uma forma literária que já não existe, deixando claro o seu distanciamento histórico. Assim, define Adorno: “enfaticamente, paródia significa o uso de formas no tempo de sua impossibilidade. Elas demonstram essa impossibilidade e através disso modificam as formas [originais]”<sup>2</sup> (ADORNO, 1974, p. 302-303). Apesar do jogo com diversos gêneros literários – contos de fada, ficção científica, romance policial –, os textos que vamos trabalhar aqui são paródias não de um gênero específico, mas das diferentes narrativas de memória, notadamente as autobiográficas e testemunhais, formas que dominaram não só o campo literário na Argentina pós-ditatorial, mas também os diversos campos midiáticos e oficiais. Parodiar esses discursos da memória, portanto,

---

<sup>2</sup> “Emphatisch heißt Parodie die Verwendung von Formen im Zeitalter Ihrer Unmöglichkeit. Sie demonstriert diese Unmöglichkeit und verändert dadurch die Formen”

significa apontar a própria impossibilidade da memória. Contudo, apontar a impossibilidade não significa de maneira alguma o não reconhecimento. O que se opera, como aponta Agamben, é justamente o oposto: “de fato, a paródia não põe em dúvida a realidade de seu objeto – este é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância” (AGAMBEN, 2007, p. 46).

O que se procura manter à distância nos textos analisados aqui são os discursos da memória que na Argentina dos anos 2000 passam por uma espécie de estatização, processo no qual o governo toma para si o papel de agente da memória, mediando os discursos e negando outras versões que possam circular socialmente (CATELA, 2013). Como aponta Andrea Cobras Carral (2013), durante a década de 1990, no governo de Carlos Saúl Menem, houve na Argentina uma política de pacificação e reconciliação. No centro da estratégia política de então estava a tentativa de apagamento do passado de violência, marcada pelas leis *Punto final* e de *Obediencia debida*, que, respectivamente, punha fim aos julgamentos e livravam da condenação militares de posições inferiores. A política da memória sofre um novo giro no início dos anos 2000, com o início dos governos de Néstor Kirchner e Cristina Fernández, quando começa a era da memória estatal:

Se nos anos 90 o Estado impulsiona um processo de amnésia coletiva, desde 2003 assistimos à estratégia contrária: declaram-se inconstitucionais as leis de ‘Obediencia debida’ e ‘Punto final’, julga-se centenas de militares, transforma-se a ESMA em um ‘Espaço para a Memória e promoção dos direitos humanos’, reconhece-se às Mães e Avós da Praça de Maio como interlocutoras legítimas, promulgam-se diversas ‘leis reparatórias’ e, entre outras coisas, estabelece-se o 23 de março – dia do golpe de Estado – como feriado nacional. Em suma, o Estado assume uma posição ativa sobre o passado recente tanto em relação com as versões acerca da violência dos anos 70 como em matéria jurídico-legal e faz da causa dos direitos humanos uma política de governo e do sintagma ‘memória, verdade e justiça’ um eixo sobre o qual repousa a legitimidade do seu discurso<sup>3</sup>. (CARRAL, 2013, s/p)

Em uma série de entrevistas que realizou junto a membros de H.I.J.O.S.<sup>4</sup>, Cecilia Sosa (2011) relata que uma das coisas que mais a surpreendeu foi o humor

---

<sup>3</sup> Si en los 90 el Estado impulsa un proceso de amnesia colectiva, desde el 2003 asistimos a la estrategia contraria: se declaran inconstitucionales las leyes de ‘Obediencia debida’ y ‘Punto final’, se enjuicia a cientos de militares, se transforma la ESMA en un ‘Espacio para la Memoria y promoción de los derechos humanos’, se reconoce a Madres y Abuelas de Plaza de Mayo como interlocutoras legítimas, se promulgan diversas ‘leyes repatorias’ y, entre otras cosas, se establece el 23 de marzo -día del golpe de Estado- como feriado nacional. En suma, el Estado asume una posición activa sobre el pasado reciente tanto en relación con las versiones acerca de la violencia de los 70 como en materia jurídico-legal y hace de la causa de los derechos humanos una política de gobierno y del sintagma ‘memoria, verdad y justicia’ un eje sobre el que reposa la legitimidad de su discurso.

<sup>4</sup> *Hijos y hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*, organização que reúne filhos e filhas de desaparecidos durante a ditadura e que ficou famosa pela promoção dos chamados escrachos, atos onde militares responsáveis pelas torturas e assassinatos tinham suas identidades expostas.

usado pelos entrevistados para se referir a episódios traumáticos de suas vidas e seus constantes flertes com a morte. A pesquisadora argentina observa que o humor era usado como uma estratégia de negociação com a presença fantasmagórica dos pais desaparecidos, ao mesmo tempo em que estabelecia um vínculo único entre eles, selado por um sentimento de pertencimento. O humor, observa Sosa, estava reservado somente a eles, eles eram os únicos autorizados a rir dessa condição de orfandade: “neste sentido, o humor encorajava certos sentimentos de pertencimento e exclusividade entre aqueles que compartilhavam o trauma”<sup>5</sup> (SOSA, 2013, p. 78). A possibilidade do riso, de certa maneira, configurava um privilégio reservado às vítimas, delimitando uma forma peculiar de comunidade: “*porque nós sofremos nos é permitido rir* sempre foi o código silencioso que circulava entre o grupo”<sup>6</sup> (p. 78). Em dado momento, com o luto convertido cada vez mais em política estatal, a permissão de lidar com o tema da ditadura sob uma ótica humorística é expandida, o que Sosa interpreta como uma expansão também do conceito de descendência, a vítima deixa de ser somente aquela que possui o parentesco sanguíneo e passa a ser uma condição social. O humor é transformado em um discurso legítimo e surge na indústria cultural uma série de produções que se utilizam dessa estratégia, como por exemplo o show de *stand up comedy Montoreníssima* (2014), da humorista argentina Vicky Grigera, e o programa de televisão *23 pares* (2012), dirigido pela cineasta argentina Albertina Carri e pela escritora e ativista feminista argentina Marta Dillon. Como observa Sosa, o uso do humor pela segunda geração acaba por adicionar uma nova camada nos processos de luto coletivo:

O humor não somente criou uma maneira de empoderamento político para aqueles que foram persistentemente construídos dentro de categorias de vitimização. Antes, ele se tornou a superfície e o meio de uma experiência de interação, deslocamento e contágio. Enquanto subvertia e zombava dos roteiros tradicionais de descendência, o humor propiciava um processo de transferência com audiências maiores<sup>7</sup>. (SOSA, 2013, p. 77)

Nesse sentido, ao tomar distância dos domínios dos discursos oficiais da memória e do luto coletivo legitimados pelo estado através da ironia e do humor, Mariana Eva Perez parodia esses discursos, além de parodiar a sua posição social de vítima. Aqui a questão não é a reconstrução dos fatos ou o questionamento da memória oficial, tampouco o resgate de uma identidade fraturada pelo luto, como já mencionamos, mas sim o desmonte da hegemonia desses discursos patrocinados e apoiados pelo Estado. No lugar dos processos da memória postos em questão, temos

---

<sup>5</sup> “in this way, humour encouraged certain feelings of possession and exclusivity among those who shared in trauma”

<sup>6</sup> “because we suffered, we are entitled to laugh was the unspoken code that circulated within the group”

<sup>7</sup> Humour has not only provided a means of political empowerment for those who have been persistently constructed into victimizing categories. Rather, it has become the surface and medium of an experience of iteration, displacement and contagion. While subverting and mocking traditional bloodlines scripts, humour has propitiated a process of transference with wider audiences.

em cheque a validade desse imperativo da memória e os jogos políticos envolvidos nos discursos que dominam a luta pelos direitos humanos.

#### FILHA DA REVOLUÇÃO E DA DERROTA: O DIÁRIO VIRTUAL E O ROMANCE

Mariana Eva Perez abre o seu livro com o momento em que a sua narradora, a Princesa Montonera, volta para Buenos Aires depois de uma temporada na Europa e vai ocupar seu novo lar, um apartamento comprado com o dinheiro que recebeu das indenizações do estado. Ela escreve do bairro portenho de Almagro, no verão, com um calor opressor, em meio a mosquitos, “e se fosse um testemunho também haveria baratas, mas é ficção”<sup>8</sup> (PEREZ, 2012, p. 9). Fazendo referência à famosa saudação daquela a quem seus pais homenagearam na escolha de seu nome, Eva Perón, Mariana diz: “Da minha varanda em Almagro, terra liberta, nas pontas do pé entre dois vasos, agito a minha mão lânguida até as varandas da frente e te saúdo, oh povo montonero”<sup>9</sup> (p. 9). Nas primeiras linhas do relato já fica claro o tom da narrativa, a ironia autorreferente com a qual a narradora constrói a descrição dos seus dias. *Diario de una princesa montonera – 110% verdade* – é a versão ampliada e corrigida do blog<sup>10</sup> homônimo que a autora manteve durante os quatro anos que antecedem o seu lançamento, em uma coletânea de textos de diversos formatos, onde alterna relatos de seu cotidiano com sonhos, fragmentos de cartas, transcrições de chamadas telefônicas, fotografias antigas editadas. Mariana Eva Perez nasceu em Buenos Aires em 1977, filha de José Manel Pérez e Patricia Roisinblit, dois militantes montoneros desaparecidos, torturados e assassinados pela junta militar. Quando Mariana tinha 15 meses, foi sequestrada junto com a sua mãe e em seguida devolvida a sua avó paterna, com quem viveu o resto da sua vida. Na ocasião do sequestro, a sua mãe estava grávida e deu à luz dentro da ESMA. O bebê foi sequestrado logo após o nascimento e só recuperou a sua identidade em 2011, através de uma denúncia anônima para a central telefônica das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, organização social que tem como objetivo procurar os bebês raptados durante o regime militar e devolver-lhes suas identidades e cuja vice-presidente é a avó materna da narradora. Coincidentemente, Mariana, que à época trabalhava como voluntária na organização, atendeu a ligação e estabeleceu o primeiro contato com o irmão perdido.

Em seu blog, a Princesa Montonera compartilha a história do sequestro dos seus pais, a busca pelo irmão perdido, a relação com os avós e o seu ativismo pelos direitos humanos, mas também seus encontros sociais, as festas que frequenta, seu relacionamento amoroso, o momento em que ingressou em um doutorado na Alemanha. Misturadas a esses relatos do cotidiano e sem nenhum indicador que separe um do outro, estão as transcrições de inúmeros sonhos e devaneios. Ainda que

---

<sup>8</sup> “-y se fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción-”

<sup>9</sup> “Desde mi terraza en Almagro, tierra liberada, en puntas de pie entre dos macetas, agito mi mano lânguida hacia los balcones de los contrafrentes y te saludo, oh pueblo montonero”

<sup>10</sup> Disponível em: <http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/>. Acesso em: 03 maio 2017.

a obra milite por seu caráter ficcional, recaindo no campo da autoficção e sua consequente mistura das figuras da narradora e da autora, neste caso essa confusão é ainda mais acentuada pelas especificidades da mídia blog – contato direto com o público leitor, publicação de fotos, a forma de diário aberto<sup>11</sup>. No entanto, é estabelecida desde o início uma enorme distância entre o texto que lemos e a euforia militante dos discursos da memória que dominam a esfera pública na *Disneylândia dos direitos humanos*, como a princesa chama a Argentina dos anos 2000. O discurso oficial parece ser um dos inimigos da Princesa, que sente que algo lhe foi roubado pelos excessos cometidos em nome da política de memória: “somos espectadores do que deveria ser nosso próprio ato e ruminamos juntos nossa briga”<sup>12</sup> (p. 140). Escrever um blog é, nesse sentido, uma reivindicação pelo direito de ocupar um novo lugar, dessa vez escolhido por ela própria.

O lugar que pretende ocupar é marcado, primeiramente, através da escolha do vocabulário usado, por neologismos irônicos e ácidos que constroem um humor negro e muitas vezes desconfortante. *Ex-militonta*, a narradora, ironiza não somente as políticas públicas estatais e as ações sociais que cercam o campo da memória da ditadura, mas também o lugar de vítima que todos esperam que ocupe e os padrões de comportamento disseminados. Entre muitas outras coisas, a princesa se define como *esmologa más joven*, *huérfana expulsada del gheto* e *ex-superstar*, todas alcunhas nascidas a partir de sua história familiar e sua visibilidade pública advinda da relação com as organizações de lutas pelos direitos humanos, sobretudo a *Abuelas de la Plaza de Mayo*<sup>13</sup>, cuja vice-presidente Rosa de Roisibind – que aparece como Site na narrativa – é a sua avó, uma das personagens mais emblemáticas e ambíguas no texto. A distância é estabelecida ainda no título do livro, que anula a verdade através do excesso. Ao escolher o subtítulo “110% verdad”, Perez impossibilita qualquer vínculo com o valor testemunhal. No entanto, mesmo que estabeleça desde o princípio esta distância irônica, ela não consegue se afastar muito desse universo. Ao que parece, escrever é também para ela um imperativo e, também, é visto como atividade terapêutica, possibilidade de cura: “que me abençoem todos e cada um, que me ajudem a escrever até ficar vazia e limpa e nova”<sup>14</sup> (p. 17).

A escrita aparece também para Perez como um processo de se apoderar da

---

<sup>11</sup> Obviamente, com a transformação do blog em livro, alguns desses elementos se perdem. Contudo, Mariana utiliza-se de alguns artifícios para preservá-los, como transcrever alguns comentários deixados no blog para o texto, colocar fotos, manter algumas de suas respostas aos leitores, fazer referências às interações que tem com os leitores. Sobre o processo de transformação de blog em livro, Andrea Cobas Carral escreve: “Si el formato blog, por definición, problematiza su adscripción genérica al constituirse como un soporte en su origen privado que se vuelve público, la reescritura de las entradas para transformarlas en fragmentos del 'diario' que se fija en el papel propone un nuevo grado de recursividad en ese juego referencial y [...] se constituye en escritura política que se muestra sin pudor y busca intervenir en el marco de los discursos sobre el pasado reciente apelando a la masividad de *internet* y al más tradicional formato libro” (Carral, 2013: s/p).

<sup>12</sup> “somos espectadores de lo que debió ser nuestro propio acto y rumiamos juntos nuestra bronca”

<sup>13</sup> A organização nunca é citada diretamente no texto, apesar de ser um dos objetos centrais de crítica. No entanto, não é difícil saber que é a organização que a narradora se refere quando escreve “\*\*\*”.

<sup>14</sup> “que me bendigan todos y cada uno, que me ayuden a escribir hasta quedarme vacía y limpia y nueva”

própria história, de buscar se libertar do lugar político que lhe foi atribuído antes mesmo que pudesse escolher e das cicatrizes que o fato de ser filha de desaparecidos lhe impôs. Em vários momentos ela se pergunta se conseguirá realmente se tornar uma escritora, abandonando o tom e o vocabulário que utilizou em seus textos acadêmicos e institucionais que marcaram seus anos de militância. O seu castelo é construído de palavras: “Comentei com minha analista que tenho uma imagem: uma casa feita de palavras. Escrever para mim uma história onde possa habitar, talvez onde até mesmo goste de habitar”<sup>15</sup> (p. 77). Gostar de habitar a própria história, para a Princesa Montonera, significa romper com os papéis que lhe foram preestabelecidos. No entanto, para cumprir seu objetivo, é preciso primeiro romper com o discurso que assumiu sem se dar conta. Em um texto que apresenta o blog, que aqui analisamos na forma do livro lançado posteriormente, ela deixa claro que falar sobre a sua história é inevitável e necessário, em um discurso que se aproxima ao mesmo tempo em que se distancia daquele que marca as narrativas testemunhais e as ficções da memória das quais tanto tenta se desvincular:

#### Blog temático

Tenho um blog novo: Diário de una Princesa Montonera. O teminha aquele dos desaparecidos *et tout* viajou clandestino nas crônicas europeias, boicotou para mim o plano de escrever sobre a escritura e até conseguiu colar-se entre os dizeres do meu avô, que não gostava de falar disso. Cansei de lutar: há coisas que querem ser contadas [...] O dever testemunhal me chama. Primo Levi, lá vamos!<sup>16</sup> (p. 12)

Assim, no vocabulário da Princesa, *o tema* é transformado em *el temita*, em uma subversão clara e intencional do tom solene e grave utilizado para a representação da ditadura. Para Jordana Blejmar (2012), essa subversão representa o gesto mais radical empreendido por Perez, representando uma omissão ou uma recusa a uma série de limites linguísticos – no fundo também disciplinares e políticos – que apontam a existência de uma maneira correta e aceitável de se aproximar dos anos de ditadura na Argentina. Não é pré-determinado somente sobre o que se pode falar, mas também em que tom, como e em que esferas. As fronteiras discursivas que limitam as representações da ditadura em uma sociedade saturada pelas narrativas da memória, afirma Blejmar, não são fruto somente de lutas políticas, tampouco são resultado da suposta inenarrabilidade do trauma social coletivo, mas são ditadas “também pelas normas para o interior dos gêneros e registros discursivos que

---

<sup>15</sup> “Le comenté a mi analista que tengo una imagen: una casa hecha de palabras. Escribirme una historia que pueda habitar, quizás incluso que me guste habitar”

<sup>16</sup> Blog temático

Tengo un blog nuveo: Diario de una Princesa Montonera. El temita éste de los desaparecidos *et tout ça* viajó de polizón en las crónicas europeas, me boicoteó el plan de escribir sobre la escritura y hasta logró colarse entre los dichos de mi abuelo, al que no le gustaba hablar de esto. Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas [...] El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos! (ibid: 12)

FONTES, Izabel. O eu parodiado: o ridículo, o humor e o imperativo da memória em *Diário de una Princesa Montonera*, de Mariana Eva Perez. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 203-222.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 30 jul. 2018.

habitam certas áreas de discussão e obliteram outras”<sup>17</sup> (Blejmar, 2012, s/p). Nesse sentido, o diário ficcional de Perez não somente se utiliza de gêneros considerados menos sérios, como a publicidade e os contos de fadas, mas também parodia os gêneros autorizados, como os testemunhos, diários e artigos jornalísticos, expondo que aí também existe um lado ridículo e os deslocando de seus lugares canônicos.

Além de transformar o *tema* em *el temita*, a narradora faz um esforço consciente para subverter todo o campo linguístico que envolve a luta política dos filhos de desaparecidos e confessa que, antes de começar a escrever o blog, fez uma lista de palavras censuradas, constituída sobretudo por vocábulos usados na militância política e pela sua avó. No entanto, o projeto não avança e fica limitado à lista, para ela, escrever ainda não era possível: “Foi a única coisa que pude escrever dessa vez. Não havia outras palavras para substituí-las. Agora as estamos inventando”<sup>18</sup> (PEREZ, 2012, p.125). Na sua segunda tentativa, Perez reúne uma série de palavras que “os *hijos* não podemos usar com a mesma inocência das pessoas normais: centro, churrasco, traslado, máquina tabique...”<sup>19</sup> (p.125). Dessa vez, contudo, existe um esforço de criação e é desse jogo que nasce a relação irônica e cheia de humor que a narradora estabelece com o universo linguístico dos discursos da memória: *hijos* se transforma em *hijis*, *militantes* em *militontos*, *identidad* passa a ser *identidat*, assim como *verdad* se metamorfoseia em *verdat*. Esses jogos, além de evidenciar uma operação linguística cuja base é a ironia, tem o objetivo de deixar claro o não-pertencimento e a impossibilidade de adequação experimentada pela narradora, que, ao mesmo tempo em que não consegue se afastar desse universo – “terminei ajoelhada em frente à privada, chorando que vomitava História. Com letra maiúscula a vomitava”<sup>20</sup> (p. 63) –, não consegue – ou não quer – encaixar-se verdadeiramente.

Ao contrário da maioria dos textos produzidos pela sua geração nos anos 2000, Perez não busca reconstruir uma história perdida. Em nenhum momento a autora retoma a história dos pais, recaindo em uma narrativa memorialística tradicional ou uma análise fria dos anos de violência, a protagonista de suas histórias é ela mesma e o seu cotidiano. Ao misturar autoficção e a linguagem dos contos de fadas em um diário *on-line*, Perez busca se desvencilhar de uma figura que se tornou quase um modelo na Argentina, a figura da órfã de desaparecidos políticos. Assim, no foco da narrativa está também o peso emocional de ocupar esse lugar e o uso político que foi feito dessa figura. O que ela parece argumentar é que a imagem da filha de desaparecidos ocupa na sociedade argentina um lugar cristalizado, semelhante àquele da princesa de contos de fadas: a de um clichê arquetípico dentro do imaginário

---

<sup>17</sup> “también por las normas al interior de los géneros y registros discursivos que habilitan ciertas áreas de discusión y obliteran otras”

<sup>18</sup> Fue lo único [a lista] que pude escribir esa vez. No había otras palabras de repuesto. Ahora las estamos inventando”

<sup>19</sup> “los hijos no podemos usar con la misma inocencia que la gente normal: centro, parrilla, traslado, máquina, tabique...”

<sup>20</sup> “terminé arrodillada frente al inodoro, llorando que vomitaba Historia. Con mayúscula la vomitava”

social. Para Perez, espera-se que ambas assumam a posição de um misto de heroína com mártir, ambas precisam ser salvas ao mesmo tempo em que representam a última esperança da luta contra o mal. Na Argentina dos anos 2000, o esquecimento assume o lugar do grande Mal a ser evitado. Contudo, ao assumir a alcunha de Princesa Montonera, a autora não está apenas criando um pseudônimo para si, mas criando uma personagem, assim como um mundo repleto de castelos e habitados por bruxas e príncipes. Temos, então, a criação de um universo *mezzo* ficcional para que a personagem possa habitar. Nesse sentido, as suas relações aparecem na forma dos vilões e heróis desse universo, como o grande vilão Nene (um dos diretores das *Abuelas*) e o príncipe encantado Jota (com quem a princesa se casa do final do livro, indo viver na terra encantada e cheia de castelos da Alemanha).

Jordana Blejmar (2016) pensa uma outra interpretação para a utilização do universo e motivos dos contos de fadas, conectando-a à lembrança da infância perdida ou negada. Blejmar aponta que além da estrutura maniqueísta, onde o bem (guerrilheiros ou militantes) sempre vence o mal (militares e burocratas estatais que se apossam do luto social para ganho próprio), os contos de fadas são muitas vezes sinistros e perturbadores, evocando os mais profundos medos infantis. É através dos contos de fadas que as crianças aprendem a lidar com o temor do abandono, da morte dos pais, da necessidade de justiça e vingança. Resgatar suas estruturas significaria, portanto, resgatar também os temores e sentimentos infantis, representando uma conexão com a época que o relato retoma e a percepção do mundo que a narradora tinha então e que de certa forma perdura, já que uma infância negada é também uma infância que não se concretizou e por isso não pode terminar. A autora afirma ainda que, assim como a memória, os contos de fadas são passados de geração a geração, sendo mais uma maneira de estressar a tensão existente entre o conhecimento histórico e a compreensão emocional dos fatos. No entanto, diferente de Laura Alcoba, que assume a perspectiva infantil que tinha à época da ditadura militar em seu *La casa de los conejos* (2008), a Princesa Montonera faz uso do universo de contos de fadas através dos olhos de uma mulher adulta que já não pode mais acreditar em reis, fadas e bruxas. Para ela, não há mais a inocência infantil que está na base da fábula e as conexões são feitas através de um ponto de vista cínico, ou seja, aqui temos o exemplo perfeito para a ideia de Adorno da paródia como o uso de uma forma na era de sua impossibilidade.

A ironia e o humor em Perez surgem justamente da exposição clara dessa inviabilidade, resultando em risadas nervosas por parte do leitor ao perceber o ridículo no que é normalmente solene e sério. No entanto, é preciso ressaltar que o conto de fadas é aqui indissociável do universo dos discursos da memória oficiais e que, no fundo, são eles o objeto real da paródia. O discurso paródico da Princesa Montonera, em outras palavras, busca antes de tudo expor a impossibilidade da

memória quando esta se transforma em imperativo estatal. As distorções da luta pelo não esquecimento, nos afirma Perez, se transformaram em um comércio à medida em que foram abduzidas não somente pelas instâncias governamentais e das organizações de direitos humanos, mas também pelos meios de comunicação em massa, indústria do entretenimento e ambientes acadêmicos. No entanto, assim como a narradora não consegue se afastar da política, ela tampouco se ausenta dos demais espaços, afinal, não só a sua vida profissional se dá nesses espaços – ela integra um programa de doutorado que se dedica à pesquisa dos discursos da memória e é pesquisadora em órgãos de luta pelos direitos humanos –, mas também a sua vida pessoal, afinal, seus amigos são outros *militontos* e não há algo que ela possa fazer para lutar contra isso: “meus amigos *hijis* vão embora e algo de mim vai com eles, uma consciência de algo que não se apaga com nenhum psicotrópico se estão por perto. Me dá raiva que seja assim”<sup>21</sup> (PEREZ, 2012, p. 144). No fundo, a personagem Princesa Montonera reconhece o lugar que ocupa, ainda que esse lugar seja construído com autocritica e humor corrosivo:

Mande TEMINHA para o 2020 e participe do fabuloso sorteio “UMA SEMANA COM A PRINCESA MONTONERA”

Ganhe e a acompanhe sete dias no programa que mudou o verão: O show do teminha! O reality de todos e todas. Humor, compromisso e sensualidade da mão da nossa anfitriã, que não se priva de nada na hora de lutar pela Memória, pela Verdate e pela Justiça. Cada dia um acontecimento único e irrepitível relacionado com O teminha: audiências orais, homenagens, exames de sangue, projetos de lei, cuidado com familiares da terceira idade e militontismo em geral. Uma vida 100% atravessada pelo terrorismo de Estado.<sup>22</sup> (P. 39)

Pode-se dizer que nessa passagem a autora resume com perfeição o conteúdo de seu blog, ainda que com a ironia da utilização da linguagem publicitária. É um anúncio não somente do blog, mas de si própria. Se Perez constrói a sua personagem como crítica à comercialização e excesso da memória na sociedade argentina, ela o faz com a consciência de quem faz parte daquilo que critica e deixa claro que quando

---

<sup>21</sup> “mis amigos hijis se van y algo de mí se va con ellos, una conciencia de algo que no se apaga con ningún psicotrópico si están cerca. Me da rabia que sea así”

<sup>22</sup> Mandá TEMITA al 2020 y participá del fabuloso sorteo “UNA SEMANA CON LA PRINCESA MONTONERA”

Ganá y acompaña la durante siete días en el programa que cambió el verano: ¡El show del temita! El reality de todos y todas. Humor, compromiso y sensualidad de la mano de nuestra anfitriona, que no se priva de nada a la hora de luchar por la Memoria, la Verdat y la Justicia. Cada día un acontecimiento único e irrepitible relacionado con El Temita: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de tercera edad y militontismo em general. Una vida 100% atravessada por el terrorismo de Estado.

FONTES, Izabel. O eu parodiado: o ridículo, o humor e o imperativo da memória em *Diário de una Princesa Montonera*, de Mariana Eva Perez. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 203-222.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 30 jul. 2018.

escreve está rindo e ridicularizando todas as situações que relata, fora do texto o que rege a sua vida é o sofrimento: “porque relato assim, light, para não agonizá-los, mas eu sofria e chorava, não vão acreditar que sou tão insensível”<sup>23</sup> (p. 53). A Princesa Montonera é, antes de mais nada, uma paródia de si mesma, uma paródia da acadêmica, filha de desaparecidos políticos e militante pelos direitos humanos Mariana Eva Perez.

## O USO DE FOTOGRAFIAS COMO ATESTADO DA AUSÊNCIA E A CRIAÇÃO DE UM TEMPO AUTOFICCIONAL

Um dos artificios transpostos da mídia blog para o livro foi o uso de imagens em meio aos textos escritos. A Princesa Montonera faz uso de desenhos, cartões postais e colagens fotográficas, onde são misturadas imagens antigas a fotos da autora, ou fotos de eventos atuais acrescidas de texto ou rabiscos. As intervenções realizadas nas fotografias não são apenas de ordem estética, mas modificam o modo de existência dessas imagens, afastando-as de seu caráter de evidência ou prova material e as aproximando de um tempo condicional, ficcional, colocando em evidência a orfandade da narradora. Não existem imagens de Perez com seus pais<sup>24</sup> e, ao fabricá-las, ela aponta a uma vida que lhe foi roubada. Perez não pretende que suas alterações passem despercebidas. Pelo contrário, ao realçar a quebra da indexabilidade da fotografia<sup>25</sup>, o que sobra é o seu caráter fantasmagórico. Das dez imagens que aparecem no livro, metade retrata os seus pais. Em um encontro com Martín, um ex-namorado de sua mãe, a Princesa Montonera recebe uma caixa com fotos antigas e entre elas está uma imagem de sua mãe, com grandes óculos de grau, ao lado de Martín, que segura um bebê. A foto é descrita por Perez como perturbadora, “por esse bebê que não sou eu, que não é nenhum filho nascido de Paty, mas poderia ser”<sup>26</sup> (p. 169). Na página seguinte à descrição, temos a imagem já editada. Onde deveria estar Martín, do lado esquerdo, vemos uma enorme máscara de Darth Vader e logo abaixo uma mão que segura um bebê, no entanto, a cabeça da criança foi substituída pela cabeça de tamanho desproporcional de uma Perez já adulta, resultando em uma imagem confusa e perturbadora. Ao final do livro, dentro

---

<sup>23</sup> “porque lo relato así, light, para no agobiarlos, pero yo sufría y lloraba, no vayan a creer que soy tan insensible”,

<sup>24</sup> Em um post de 30 de maio de 2010, Perez comenta que sim, possui uma foto com a sua mãe feita pelo seu pai, na qual aparece como bebê mamando. No entanto, afirma que, como medida de segurança, a mãe está com a cabeça cortada.

<sup>25</sup> A indexabilidade da fotografia aparece em *A câmera clara*, de Roland Barthes, onde o autor fala do caráter de “isto aconteceu” da fotografia, que surge a partir de uma suposta falta de manipulação e a vincula à ciência.

<sup>26</sup> “por ese bebé que no soy yo, que no es ningún hijo nacido de Paty, pero podría ser”

das referências fotográficas, podemos ler: “A foto da página 170 é traição”<sup>27</sup> (p. 211).



Figura 1: *Diario de una princesa Montonera*, p. 170

Em *Family frames – Photography, narrative and postmemory* (2012) Marianne Hirsch vai analisar a função social do álbum de família partindo do pressuposto de que eles são parte fundamental da construção da subjetividade familiar à medida que situam os indivíduos, até então isolados, dentro da ideologia e mitologia familiar. Folhear um álbum de família significa entrar em uma rede relacional que dita sentimentos positivos ou negativos de reconhecimento e identificação que não estavam presentes antes. Hirsch argumenta que o sentimento de linhagem é criado discursivamente através da organização das fotos: “é o contexto do álbum que cria a relação, não necessariamente algum signo preexistente”<sup>28</sup> (HIRSCH, 2012, p. 53). Sob esse ponto de vista, as fotografias familiares cumprem a mesma função discursiva do relato autobiográfico, ou seja, de criar para o indivíduo uma unidade e plenitude construídas a partir de uma verdade relacional que deriva de qualidades construídas artificialmente e em retrospecto.

Destacar a ausência de fotos familiares é, neste sentido, pôr em evidência lacunas na própria identidade. Dentro da arte contemporânea essa não é uma proposta nova e procedimentos semelhantes podem ser encontrados nas obras do fotógrafo americano Shimon Attie e na artista plástica argentina Lucila Quieto, por exemplo. O trabalho de Attie usa projetores para sobrepor fotografias históricas do bairro judeu Scheunenviertel durante os anos 20 e 30 nos locais onde elas foram tiradas, evidenciando a destruição da cultura judaica operada pelos nazistas. Com técnica semelhante, o trabalho de Quieto também busca criar camadas temporais, mas dentro do espectro da fotografia familiar. Assim como Perez, Quieto não possui

<sup>27</sup> “La foto de la página 170 es traición”

<sup>28</sup> “it is the context of the album that creates the relationship, not necessarily any preexistent sign”

fotografia alguma com o seu pai, que foi desaparecido quando ela tinha 4 meses de idade. A fotógrafa decide corrigir esse fato, criando ela mesma a fotografia ausente e, até então, impossível. Ela realiza um autorretrato em frente a uma projeção de uma foto de seu pai. O efeito é duplo, já que, além de produzir uma imagem que finalmente divide com o pai, a artista transforma a própria pele na tela onde é refletida a foto do pai, em um gesto que acaba por uni-los. Quietto elabora então um cartaz que dizia “Se você quer ter a foto que sempre sonhou e nunca pôde ter, agora é a sua chance, não a perca. Telefone-me” e o pendura na sede de H.I.J.O.S. O cartaz resultou em dezenas de fotos das quais foram escolhidas treze para compor a exposição *Arqueología de la ausencia* (1999-2000). Todo álbum de família é composto apenas por momentos felizes e assim também são as fotos confeccionadas por Quietto. Nas imagens os filhos dividem com seus pais celebrações de casamento, aniversário, natal – se integrando à cena, mesmo que ambos, pais e filhos, tenham nas fotos praticamente a mesma idade.

Cada filho se posiciona de maneira diferente na foto. Alguns se colocam ao lado dos pais, compondo a imagem e assumindo o comportamento que teriam se tivessem estado presentes no dia em que a fotografia foi originalmente feita; outros transformam seus corpos em tela, onde as figuras dos pais são refletidas. Além do processo de luto operado pela produção de uma fotografia reparadora, as imagens carregam forte carga política e simbólica. Fabricar-se as fotos ausentes de família vai muito além da fabricação de imagens, trata-se aqui da fabricação de um tempo descolado da realidade, uma época quando o presente se materializa neste passado traumático que nunca passou. No fundo, essas imagens autoficcionalistas acabam criando um tempo que funciona também sob a lógica da autoficção, um tempo cuja base é a possibilidade não realizada de uma vida junto aos pais e que usa de artifícios para expor a ficção presente em sua constituição, o que faz com que a presença da morte seja parte constituinte da obra:

A artista recorre abertamente a uma ficção de que não pretender ser ocultada e que deixa pegadas na matéria [...] A foto original se transforma em um dispositivo, em luz de novo, que ao ser projetado pode se confundir com a matéria (a parede, mas também o corpo do filho) e, juntos, voltar a imprimir o filme. Cria-se um novo espaço entre o material e o imaterial (o corpo e a luz), entre a realidade e a ficção, entre o presente e o passado. Um novo tempo e um novo espaço impossíveis, que não são nem o do mundo indiferente do objeto material nem o sonho alucinado do fantasma.<sup>29</sup> (RIVEIRO, 2016, p. 184)

Ao converter o corpo dos desaparecidos em luz, a artista materializa a

---

<sup>29</sup> La artista recurre abiertamente a una ficción que no pretende ser ocultada y que deja huella en la materia. [...] La foto original se transforma en una dispositiva, en luz de nuevo, que al ser proyectada puede confundirse con la materia (la pared pero, también, el cuerpo del hijo) y, juntos, volver a impresionar la película. Se crea un nuevo espacio entre lo material y lo inmaterial (el cuerpo y la luz), entre la realidad y la ficción, entre el presente y el pasado. Un nuevo tiempo y un nuevo espacio imposibles, que no son ni el del mundo indiferente del objeto material ni el sueño alucinado del fantasma.

fantasmagoria, faz o passado voltar a habitar o presente, como na ilha criada por Adolfo Bioy Casares em *La invención de Morel* (1940), onde os registros de um verão em um hotel são projetados sob as ruínas desse mesmo hotel, já decadente. Essas imagens acabam tornando visíveis o que o historiador da arte francês George Didi-Huberman vai chamar de politemporalidade através da montagem de tempos sucessivos. Em sua defesa do anacronismo como método para interpretação de imagens, Didi-Huberman afirma que toda imagem pode ser lida como um objeto de tempo complexo ou impuro, já que entre a sua produção e sua apreciação existe uma trama de tempos heterogêneos, “em cada objeto histórico os tempos se encontram”<sup>30</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 66). A história das imagens, portanto, nada mais seria que a história de objetos temporalmente complexos e sobredeterminados, sendo uma ciência em essência anacrônica. Para o teórico, o anacronismo pode ser definido como a intromissão de um tempo de outro tempo, fazendo com que diversas temporalidades coexistam e a história tenha a sua linearidade quebrada através de uma errância ontológica no tempo. A técnica utilizada por Perez para ter as suas fotos com os pais é diferente da utilizada por Quieto, ela não se insere corporalmente nas imagens, tampouco tem as imagens refletidas no seu corpo, já que tudo é feito digitalmente. Para a Princesa, o ato de se colocar junto ao pai nas fotos é sobretudo um ato de reconhecimento. Ela se enxerga nas características físicas do pai, em seus olhos e cabelos, e o imagina como uma espécie de irmão gêmeo à medida que as intervenções foram realizadas quando ambos tinham a mesma idade, já que o pai parou em um tempo cristalizado quando teve sua vida interrompida pela violência. As montagens acabam por colocar em evidência uma série de paradoxos quando temos em mente que o pai é “ao mesmo tempo um desconhecido e idêntico, longínquo e próximo”<sup>31</sup> (CARRAL, 2013, s/p). No processo, é construída uma nova genealogia através da construção de novas narrativas, distantes daquelas entre as quais a narradora cresceu. Essa construção se dá já no momento da escolha da foto. Enquanto organizações como as *Abuelas da Plaza de Mayo* fazem sempre uso de fotos oficiais – de documentos de identidade ou as fotos que ilustram a passagem pela polícia –, Perez escolhe fotos de seu pai em momentos privados, de lazer, como uma em que aparecendo tocando junto a sua banda de *rock* e sobre a qual escreveu: “papi es un rockstar” (PEREZ, 2012, p. 146). No entanto, são fotos em que a imagem aparece difusa e o texto tem também a função de as tornar mais nítidas:

A imagem desse pai preso no tempo da foto, apenas entrevisto e irreconhecível nas anedotas que conta a avó, torna-se possível somente através da identificação com a narradora, identificação que repõe uma genealogia confusa em que as temporalidades se chocam. (CARRAL, 2013, s/p)

---

<sup>30</sup> “en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran”

<sup>31</sup> “a un tiempo, desconocido e idêntico, lejano y cercano, padre y hermano”

Diferentemente da proposta de Quieto, cujas fotos são manifestações melancólicas da ausência, Peréz edita as fotos com ironia, evidenciando seu caráter fabricado através de um tratamento tosco, que não se atenta à proporção, além de se utilizar de rabiscos, legendas autodepreciativas e inserir elementos alheios, como, por exemplo, o Darth Vader da foto referida. A edição que faz das imagens reflete a relação ambígua que ela estabelece com os objetos que foram de seus pais. Embora se ocupe de procurar os pedaços das vidas de seus pais, de reunir elementos que possam construir uma imagem que vá além das narrativas do afeto familiar ou dos companheiros da política, encontrar esses pedaços é sempre doloroso, sobretudo quando esses pedaços são apreendidos. Objetos que são a herança recebida. No entanto, em seu excesso, eles acabam por significar apenas a ausência, apontando não para as figuras de seus pais, mas a seus fantasmas. Tomar posse da herança é um processo conectado à escritura. Em momento que já resgatamos acima, Perez afirma que gostaria de construir uma morada feita de palavras, escrevendo ativamente a história onde vai morar, no lugar de habitar as narrativas que lhe foram impostas. Para isso, primeiro é preciso deixar o lugar que ocupa. O uso da paródia, da ironia e do cinismo parecem ter esse objetivo, mas também o uso da ficção. Construir uma ficção de si mesma para a Princesa Montonera, que sempre viveu em um tempo que não era o seu, presa a um passado anterior às suas lembranças, parece ser libertador:

Até penso que sou vintage, sou a menina-velha criada pelos avós [...] e não é uma piada, a custódia de fotos, cartas, livros, pratos, taças, tantas coisas, coisas demais, mas que não são minhas. E isto é o que faço com tudo isso: pegar o que eu gosto, transformá-lo, fazer do herdado algo próprio.<sup>32</sup> (PEREZ, 2012, p. 165)

Fazer do herdado algo próprio, nos afirma Perez com seu “diário”, é transformar a dor em ironia e humor corrosivo, desocupando o lugar de vítima que lhe foi imposto e bradando contra os excessos da memória. Ao final do livro, a princesa se despede, declarando “ficción o muerte. Viva la patria. P M” (PEREZ, 2012, p. 211), deixando claro que o uso da ficção representa para ela a única possibilidade de seguir adiante.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. Versuch, das Endspiel zu verstehen. *Gesammelte Schriften Band 11*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, p. 281-321.

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

---

<sup>32</sup> Hasta que pienso que soy vintage, soy la niña-vieja criada por los abuelos [...] y no es un chiste, la custodia de fotos, cartas, libros, platos, copas, tantas cosas, demasiadas, pero mías. Y esto es lo que hago con todo eso: tomar lo que me gusta, transformarlo, hacer de esto heredado algo propio.

BARTHES, R. *A câmera clara*. Lisboa: Edições 70, 2003.

BLEJMAR, J. *Playful memories – The autofictional turn in post-dictatorship Argentina*. Liverpool: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2016.

\_\_\_\_\_. *Ficción o muerte. Autofiguración y testimonio en Diario de una princesa Montonera – 110% Verdad*. Disponível em: <http://criticallatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/>. Acesso: 03 maio 2017.

CALVEIRO, P. *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue, 2014.

CATELA, L. da S. Prólogo, In: GUGLIELMUCCI, A. *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en Argentina*. Buenos Aires: Antropogafia, 2013.

CARRAL, A. C. Narrar la ausencia. Una lectura de Los Topos de Félix Bruzzone y de Diario de una Princesa Montonera de Mariana Perez. *Olivar* 14(20). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013. Disponível em: [www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v14n20/v14n20a03.pdf](http://www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v14n20/v14n20a03.pdf). Acesso em: 03 maio 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo – Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.

GAMARRO, C. Tierra de la memoria In: *Página 12*, 11 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>. Acesso em: 10 ag. 2017.

HIRSCH, M. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1997.

HUTCHEON, L. *Theory of parody - The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Indiana: University of Illinois Press, 2000.

PEREZ, M. E. *Diario de una princesa montonera – 110% verdad* -. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

RIVEIRO, M. A. Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen posible. *Espacio Tiempo y Forma*. Serie VII, *Historia del Arte*. 2016. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/15399>>. Acesso em: 03 maio 2017.

SARLO, B. *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2017.

SO SOSA, C. *Los topos and Kirchner's Death. Queering affiliations in mourning/ Los Topos y la muerte de Néstor Kirchner: filiaciones queer en el duelo*. 2011. Disponível em: [http://conti.derhuman.jus.gob.ar/2011/10/mesa\\_24/sosa\\_mesa\\_34.pdf](http://conti.derhuman.jus.gob.ar/2011/10/mesa_24/sosa_mesa_34.pdf). Acesso em: 03 maio 2017.

FONTES, Izabel. O eu parodiado: o ridículo, o humor e o imperativo da memória em *Diario de una Princesa Montonera*, de Mariana Eva Perez. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 203-222. Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 30 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. Humour and the Descendants of the Disappeared: Countersigning Bloodline Affiliations in Post-dictatorial Argentina. *Journal of Romance Studies*. Liverpool: Liverpool University Press Online, 2013.

IZABEL FONTES é doutora em Teoria Literária pela Universidade de Hamburgo, Alemanha. Até 2017 foi pesquisadora e professora substituta do Instituto de Romanística da mesma universidade, desenvolvendo pesquisa com o título *Relatos de uma memória assustada: escrita de si e ficcionalização na literatura pós-ditatorial no Brasil e na Argentina*. Dentre suas principais publicações estão “Autoficção, memória e trauma histórico em *Uma fome*, de Leandro Sarmatz”, na *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (2017); “Los topos e a reivindicação por lutos possíveis: corpo, pós-memória e política da ficção pós-ditatorial argentina de segunda geração”, na *Revista Revell* (2017) e “A ditadura militar brasileira documentada: Os dias com ele”, na *Guavira Letras* (2015). Em 2016 foi organizadora do colóquio internacional “Nadie nunca me preguntó: violencia, cuerpo y performatividad”, realizado na Universidade de Hamburgo, e contribuiu com textos críticos para a revista literária *Suplemento Pernambuco*.