

Uma vida dizimada de afetos: realismo performático e *La mujer en cuestión*, de María Teresa Andruetto

A life decimated of affections: performative realism and *La mujer en cuestión*, by María Teresa Andruetto

Renata Rocha Ribeiro*

RESUMO: O romance *La mujer en cuestión* (*A mulher em questão*), publicado pela escritora argentina María Teresa Andruetto em 2003, é narrado por uma espécie de narrador-investigador que constrói um informe similar ao relato jornalístico. Eva Mondino, a protagonista, é uma militante sobrevivente da ditadura argentina (1976-1983). É um romance que nos permite, por uma via ficcional e testemunhal, discutir o que Ravetti (2019) entende por realismo performático reflexivo a partir de alguns eixos, como os seguintes: a estrutura romanesca do informe ligada ao teor testemunhal ficcionalizado e a figura do narrador informante. A base teórica e crítica deste trabalho é, além de Ravetti (2002, 2003, 2019), Arán (2009), Pubill (2012), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: realismo performático; ditadura argentina; *La mujer en cuestión*; María Teresa Andruetto.

ABSTRACT: The novel *La mujer en cuestión* (*The woman in question*), published by Argentine writer María Teresa Andruetto in 2003, is narrated by a kind of narrator-investigator who constructs a report similar to a journalistic account. Eva Mondino, the protagonist, is a militant survivor of the Argentine dictatorship (1976-1983). It is a novel that allows us, through a fictional and testimonial way, to discuss what Ravetti (2019) understands as reflexive performative realism from some axes, such as the following: the romanesque structure of the inform linked to the fictionalized testimonial content and the figure of the informant narrator. The theoretical and critical basis of this work is, besides Ravetti (2002, 2003, 2019), Arán (2009), Pubill (2012), among others.

KEYWORDS: performative realism; Argentine dictatorship; *La mujer en cuestión*; María Teresa Andruetto.

*Assim, para resumir, pode-se dizer que a vida de Eva foi dizimada em termos de afeto [...].¹
María Teresa Andruetto (La mujer en cuestión)*

Acredito que [La mujer en cuestión] é um dos primeiros romances que se ocupam da voz social e da

* Professora de Literatura Brasileira e Estágio do Português na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (FL/UFG), professora da área de Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/FL/UFG). Doutora em Estudos Literários pelo PPGLL/FL/UFG. Estágio pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/UFGM, 2018-2019), sob supervisão da profa. Graciela Ravetti (*in memoriam*), com bolsa CAPES/Fapeg, do qual este artigo é produto. E-mail: renataribeiro@ufg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1714-3182>.

¹ “De modo que, para sintetizar, se podría decir que la vida de Eva se ha visto diezmada en cuanto a afectos se refiere [...]” (ANDRUETTO, 2009, p. 44).

*responsabilidade civil em relação à ditadura
[argentina].²*

María Teresa Andruetto, em entrevista a Emilia Deffis

1 Introdução

“Mede um metro e setenta e cinco, uma altura superior à média das mulheres argentinas de seu tempo. Pesa atualmente oitenta quilos, uns cinco acima de seu peso ideal”³ (ANDRUETTO, 2009, p. 11, tradução nossa). É assim que o narrador de *La mujer en cuestión* inicia, em crua descrição, o relato sobre a protagonista do romance, Eva Mondino Freiberg. A relevância do pretense teor descritivo e informativo (que resultará irônico, como pretendemos indicar) já se avulta no primeiro período da narrativa e acompanhará o leitor a todo o tempo.

A autora, María Teresa Andruetto, nascida em 1954 em Arroyo Cabral, na província de Córdoba, Argentina, alcançou renome internacional devido ao prêmio Hans Christian Andersen conquistado no ano de 2012. Entretanto, não é apenas no campo da literatura infanto-juvenil, que tem alguns de seus títulos publicados no Brasil sob a tradução de Marina Colasanti, que a escritora se destaca. Andruetto também publicou volumes de poemas e contos, bem como romances para o público adulto, além de ensaios sobre alguns temas que dizem respeito à literatura. No Brasil, temos a tradução do volume de contos *Cacería* (2012), publicada em 2019 sob o título *Caça por Nylcéa Pedra*. Já os romances *Tama* (1992), *La mujer en cuestión*⁴ (2002), *Lengua madre* (2010) e *Los manchados* (2013) não foram vertidos ao português brasileiro.

LMC, romance vencedor do *Premio Novela Fondo Nacional de las Artes 2002*, foi publicado neste ano de 2002, período que aproximadamente coincide com o presente da enunciação da narrativa. Entretanto, o presente de Eva, uma militante sobrevivente do regime ditatorial argentino (1976-1983), não ocupará todo o tempo da narrativa. O texto do narrador se volta também para a memória de um passado, para o momento em que Eva estava inserida no contexto

² “Yo creo que es de las primeras novelas que se ocupan de la voz social y de la responsabilidad civil en relación a la dictadura” (ANDRUETTO *apud* DEFFIS, 2014, p. 199).

³ “Mide un metro con setenta y cinco, una altura superior a la media de las mujeres argentinas de su tiempo. Pesa actualmente ochenta kilos, unos cinco por encima de su peso ideal”.

⁴ Doravante, usaremos as iniciais LMC para nos referir ao romance.

ditatorial, presa no campo La Ribera, “um dos principais centros de detenção clandestinos que operaram na província de Córdoba durante a última ditadura militar”⁵ (ZAIDMAN, 2009, s./p., tradução nossa).

Segundo Pampa Arán (2009), LMC, já a partir de suas epígrafes, lida com os limites da visibilidade e da experiência ao questionar o que é a verdade, o que é o verossímil, o que são as aparências ao representar uma identidade cindida por um trauma sócio-histórico e sob a estrutura de um informe. As epígrafes são de May Sarton, poeta estadunidense, e de Clarice Lispector. Da primeira, temos os seguintes versos, pertencentes a *The autumn sonnets* [*Os sonetos de outono*]: “Se eu posso tomar o escuro/ com os olhos abertos”⁶ (SARTON *apud* ANDRUETTO, 2009, p. 7, tradução nossa). Da segunda, temos um trecho do conto “Come, meu filho”, contido em *Felicidade clandestina*: “O mundo parece chato mas eu sei que não é”⁷ (LISPECTOR, 1998, p. 26). Nos termos de Arán (2009, p. 166, tradução nossa), essas duas epígrafes fazem alusão

aos limites de toda visibilidade e de toda experiência sensível. Como ver no escuro? Como perceber a verdade por trás das aparências? Essas são operações da visão e dos sentidos diante das quais qualquer processo de cognição imediata fracassa. Só é possível vislumbrar, supor, conjecturar, uma vez que o que se mostra é incerto, suspeito ou falso.⁸

Assim, nesse contexto entre incerto e suspeito, já adiantado pelo teor das epígrafes, o leitor se questiona sobre quem é Eva e por que houve o interesse pela construção de sua biografia pelo narrador a mando de alguém. Nesse sentido, observamos que é possível discutir questões relacionadas ao testemunho, entendido tanto na acepção dos depoimentos das personagens como também um modo de construção narrativa, pois o teor testemunhal é ficcionalizado por meio da construção de rumores (ou boatos) (PUBILL, 2012).

⁵ “uno de los principales centros clandestinos de detención que funcionaron en la provincia de Córdoba durante la última dictadura militar”.

⁶ “If I can take the dark/ with open eyes”.

⁷ “El mundo parece plano, pero yo sé que no lo es” (LISPECTOR *apud* ANDRUETTO, 2009, p. 7).

⁸ “a los límites de toda visibilidad y de toda experiencia sensible ¿cómo ver en lo oscuro? ¿cómo percibir la verdad tras las apariencias?, operaciones del ojo y de los sentidos ante las que cualquier proceso de cognición inmediata fracasa. Solo es posible entrever, suponer, conjeturar ya que lo que se muestra es incierto, sospechoso o falso” (ARÁN, 2009, p. 166)

No que tange ao modo de narrar, temos em LMC uma espécie de narrador-investigador que se manifesta eminentemente em terceira pessoa, até mesmo quando fala de si: “o informante”, “quem redige este informe”. Esse narrador, ao longo das dez partes da narrativa, constrói um texto, resultado dessa investigação, que ele mesmo caracteriza como um *informe*. Tal texto se avizinha do relato jornalístico e é o que nós, leitoras e leitores, temos em mãos, ou seja, o romance. Esse narrador trabalha para um mandante, cuja identidade não é revelada. O relato que vai se desvelando diante dos olhos do leitor se afigura como um mosaico composto por dados coletados por meio de entrevistas, testemunhos, fotografias ligadas à vida da “mulher em questão”, Eva Mondino Freiberg.

De um modo ou de outro, os eixos de análise citados até o momento – a estrutura romanesca do informe ligada ao teor testemunhal ficcionalizado e a figura do narrador informante –, dialogam com a discussão sobre o realismo na narrativa literária contemporânea. Nesse sentido, iremos resgatar, a partir da expansão do conceito de performance e sua relação com os estudos literários (HIDELBRANDO et al., 2003), as noções de narrativa performática, a de transgênero performático e a de realismo performático reflexivo, de Graciela Ravetti (2002, 2003, 2019).

A partir do exposto, nossa hipótese de leitura de LMC a ser desvelada neste artigo é a de que, a partir dos conceitos mencionados, o romance em questão utiliza certos elementos constitutivos de modo irônico (HUTCHEON, 1991), especialmente o gênero textual escolhido pela autora para dar forma à narrativa, somado ao seu teor testemunhal e à construção do narrador, que promovem uma reflexão sobre um evento do passado histórico recente da sociedade argentina, fato que abriu feridas até hoje não cicatrizadas: a ditadura militar.

2 Um preâmbulo acerca da noção de performance, narrativa performática e realismo performático reflexivo na narrativa contemporânea

No senso comum, a performance pode ser entendida como algo relativo ao desempenho de alguém ao realizar uma tarefa. No campo das artes e também de sua teoria, a performance geralmente é associada às artes cênicas, a um tipo de

exibição em que o ator ou a atriz *performa* um texto. E *performar* não é apenas emitir voz, usar a linguagem verbal, mas também a corporal em interação com o espaço de que se dispõe. Entendemos, então, que, nessa acepção, a performance pressupõe um movimento – tanto na emissão do texto quanto na expressão corporal em um dado cenário. Segundo Antonio Hidelbrando et al. (2003, p. 7), a partir da década de 1960 o termo extrapola o sentido da atuação dramática para também ser compreendido como uma “insinuação de um expediente e um articulador teórico, que é utilizado nas artes, na antropologia, na política e em outras áreas e disciplinas cujos discursos impõem um outro olhar sobre o homem nos conturbados anos que viriam”. Assim, ao abranger outras possibilidades e outros campos do conhecimento, o conceito também é compreendido em outras manifestações, como a linguagem escrita – o texto literário, que é o que aqui nos interessa –, atuando, portanto,

no interior do arquivo (o que foi registrado, escrito e canonizado), fazendo com que o texto, além de seus limites e fronteiras, produza questionamentos e revoltas nas margens da letras escrita, do paradigma, no modelo cristalizado da forma, para, no repertório – um conjunto de saberes paralelos ao conhecimento impresso –, abrir possibilidades de confluências e encontros de saberes, por meio do resgate de um comportamento esquecido e, dessa maneira, constituir-se enquanto atuação política e consciente no presente. (HIDELBRANDO et al., 2003, pp. 8-9.)

A partir dessa expansão conceitual, a performance passa também a fazer parte do instrumental teórico do domínio dos estudos literários e culturais. Nessa esteira, Ravetti (2003, p. 82) entende que uma teoria da cultura mais recente reserva um lugar de importância para a performance, de modo que ela participe de cada um dos elementos dessa mesma teoria. Ainda de acordo com a autora, a performance é entendida também como “uma forma de genealogia”, uma vez que esta é “uma força que nos conduz ao interior da própria cultura” (RAVETTI, 2003, p. 82). Ao se associar à genealogia, pressupomos que há, nesse entendimento de performance, uma “transmissão cultural endógena” (RAVETTI, 2003, p. 83) a ser feita, o que, por sua vez, nos indica a necessidade da repetição. Ao lidar com a transmissão, podemos considerar o imbricamento entre performances do passado e do presente e, nessa urdidura, novos saberes são

construídos a partir da recuperação e apresentação constante do passado. Ela pode ser chave de leitura para a interpretação literária sob outros ângulos.

Em texto anterior, Ravetti (2002, p. 47, grifos nossos) discorre sobre o que poderíamos entender por narrativas performáticas. Em primeira instância, elas seriam “tipos específicos de textos escritos nos quais *certos traços literários* compartilham a *natureza da performance*, recorrendo à aceção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social”. Aqui devemos buscar o quais seriam esses “traços literários” ligados à “natureza da performance”. A autora entende que algumas possibilidades nos levariam a essa ligação, como as experiências autoficcionais, em que tanto o sujeito enunciador quanto o local da enunciação são radicalmente expostos e “a representação das identidades como um trabalho em constante restauração, sempre inacabado, entre outros” (RAVETTI, 2002, p. 47). Como será mostrado, por meio da estrutura de um informe que se levanta a partir de fragmentos, o narrador tenta restaurar a biografia de Eva por meio da construção do informe. Essa tentativa resultará frustrada devido ao fato de não haver certezas nem verdades absolutas. E, ainda no que toca ao narrador, há uma performance autoral, um gesto autoral performático que também merece mais comentários, que serão feitos mais à frente.

Mais adiante, Ravetti (2002) condensa sua compreensão do que seja uma narrativa performativa. Seria então

performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente. (RAVETTI, 2002, p. 49.)

Alguns pontos se destacam nesta formulação, a saber: (1) a delimitação de um cenário narrativo específico; (2) a representação de um ou mais sujeitos; (3) esses sujeitos passam por processos identificáveis com uma realidade material; (4) os comportamentos desses mesmos sujeitos são transgressores quando comparados (5) à norma social em vigência. Em LMC, poderíamos fazer a seguinte correspondência: (1) na Argentina dos anos de 1970, (2) Eva e outros

militantes, bem como seus opositores, (3) passam por um regime ditatorial (torturas, mortes) identificável com a realidade argentina da época, inclusive com a menção ao Campo de La Ribera, que não é fictício. (4) Esses sujeitos têm comportamentos considerados transgressores dentro desse cenário e (5) a norma vigente é a do regime em si, da elite, dos militares. Nosso objetivo, agora, não é “fazer caber” o texto literário em uma formulação teórica, mas indicar como o romance LMC pode ser entendido no domínio da narrativa performática. Isso porque a literatura é um espaço privilegiado para abordagem da “tomada de consciência sobre a existência dessa faculdade performativa do discurso de poder, da qual os sujeitos são objeto” (RAVETTI, 2002, p. 49), e o romance em análise traz à luz a tomada de consciência dos sujeitos subalternizados pelo regime ditatorial argentino. Se hoje, no mundo contemporâneo, como considera Slavoj Žižek (2001, pp. 276-277, tradução nossa), somos interpelados como indivíduos, e se nossa identidade “é constituída para o Outro por uma série de arquivos de informações digitalizadas (médicas, policiais, educacionais...) que ignoramos em sua maioria”,⁹ essa interpelação funciona sem que o sujeito retratado tenha consciência. Em LMC, algo semelhante acontece com Eva durante a composição de sua biografia pelo narrador: mesmo ela sabendo que está sendo retratada, há todo um rol de informações sobre ela, tanto as orais quanto as de arquivo, que ela desconhece.

Um outro ponto importante a se considerar no espectro da narrativa performática são os acontecimentos históricos. Quando representados, posto que são determinados por uma performance textual, “exercem poder estruturador sobre experiências pessoais reconhecíveis que atuam como dissipadoras de leituras identificatórias” (RAVETTI, 2002, p. 57). Isso assume relevância pelo entendimento da performance narrativa como um movimento que parte tanto da experiência coletiva para a individual quanto o contrário. Logo, quando temos um fato histórico estruturante de uma narrativa literária, como é o caso da ditadura militar em LMC, observamos esse movimento do coletivo em relação ao indivíduo e vice-versa – a vida de Eva é a vida da imensa maioria daqueles que se viram vilipendiados pelo regime ditatorial.

⁹ “está constituída para el Otro por una serie de archivos de información digitalizada (médica, policial, educacional...) que en su mayor parte ignoramos.”

A partir dessa base, Ravetti (2003) cunhou o conceito de *transgênero performático*. Ao entender a performance como algo que possibilitou uma cultura de arquivo pela transmissão repetida do e pelo corpo, a escrita entraria nessa espécie de permanência transmitida. O transgênero performático seria então a narrativa que tenha a noção de gênero literário extrapolada, ampliada, atravessada por outros gêneros por meio de um “movimento paradoxal que, ao mesmo tempo em que consegue intensificar esses gêneros em sua especificidade, os homogeneiza porque são transpassados pela experiência performática” (RAVETTI, 2003, p. 87). Devemos também considerar relevante para o conceito de transgênero performático a ideia de “mistura” e de “contaminação” (RAVETTI, 2003, p. 87), que aqui também poderíamos considerar como hibridismo(s), pelo fato de outros saberes e artes serem bem-vindos e altamente produtivos no texto literário.

Por fim, em um terceiro artigo mais recente, Ravetti (2019) abandonou o termo transgênero performático¹⁰ e adotou uma outra terminologia, a do realismo performático reflexivo,¹¹ que desembocou no que ela cunhou de “paradigma Bolaño” (que não iremos desenvolver aqui por não nos interessar no momento). A partir de uma discussão sobre os novos realismos na América Latina, Ravetti (2019) afirma que eles, os novos realismos performáticos reflexivos, são aqueles que, ao abarcar narrativas da segunda metade do século XX e do século XXI, “utilizam procedimentos que implicam interpelações diretas à experiência viva, com *intensos processos de reflexão sobre a produção literária e artística*, o que confere um peso ao mesmo tempo artístico e político, intimista e público, ao esforço de introspecção” (RAVETTI, 2019, p. 13, grifos nossos). Observamos que, à noção de narrativa/transgênero performático, Ravetti (2019) adicionou a camada da autorreflexão literária/artística, por isso o termo realismo

¹⁰ Não encontramos razões pelas quais a autora tenha feito isso; entretanto, podemos supor que seja pela acepção não literária da palavra “transgênero” (pessoa cuja identidade de gênero se distingue do sexo atribuído ao nascer), que poderia confundir os(as) leitores(as), posto que os estudos culturais em diálogo com os literários também abarcam os estudos das minorias, inclusive a performance autoral e a recepção de grupos minoritários.

¹¹ Karl Erik Schøllhammer, no ensaio “Realismo afetivo: evocar realidade além da representação”, publicado na revista *Estudos de literatura brasileira contemporânea* em 2012, também elabora uma noção de realismo performático, segundo a qual, entre outras coisas, certos efeitos de realidade seriam alcançados por aspectos performáticos da escrita literária não exclusivos à comunicação, a não ser que atuem afetivamente pelo texto em nível interpretativo.

performático reflexivo. Nesse caminho, “o veio realista performático reflexivo da literatura latino-americana contemporânea se consolida como um compromisso de política da literatura e de experimentos retóricos e temáticos”, além de se tratar “de um modo de trabalhar a literatura que tenta fugir de fórmulas mais consolidadas e tipificadas” (RAVETTI, 2019, p. 13).

Dado esse preâmbulo, para além dos rótulos limitadores, que não estão presentes no trabalho de Ravetti (2002, 2003, 2019), entendemos que LMC é uma narrativa performática e pode ser analisada à luz do realismo performático reflexivo. Diante de tais reflexões, nosso objetivo daqui em diante é analisar algumas das instâncias em que elas se manifestam em LMC, a saber: o gênero textual escolhido pelo narrador em diálogo com o teor testemunhal e a construção do narrador. Além disso, como aventado na hipótese de leitura, pretendemos observar como as escolhas dos gêneros textuais e também na configuração do narrador resultam irônicas na arquitetura romanesca de Andruetto.

3 O gênero informe e a ficção do testemunho

Como já havíamos afirmado, LMC é estruturado sob o gênero *informe*, em estilo jornalístico, com pretensões à objetividade. Este relatório acaba por resultar em uma espécie de biografia de Eva Mondino Freiberg, “a mulher em questão”. Nascida em 1952, Eva viveu e sobreviveu aos horrores da ditadura argentina. A narrativa se divide em dez seções e, ao final, há informações de uma “documentação de acompanhamento” (21 fitas cassetes, fotocópias de cartas, fotografias, uma lista com as pessoas que concordaram em ceder entrevista), à maneira de um anexo.

Também no âmbito do gênero informe, Samuel Zaidman (2009, s./p., grifos nossos) afirma:

O informe é um gênero que exige *objetividade* e *imparcialidade*, e o informante aqui também é *perspicaz* e *obsessivo*: com a meticulosidade de um burocrata, cada informação obtida é apresentada como uma citação e sua fonte é registrada e, ao mesmo tempo, faz ser necessária a inserção de numerosas notas explicativas. Entre parênteses e aspas, Andruetto constrói um estranho e labiríntico objeto verbal com *fragmentos* de múltiplas *vozes contraditórias*, onde a história de um

sujeito não é uma linha, mas uma *rede* que a captura, como se a forma estivesse replicando o cativo de sua protagonista.¹²

Compreendemos que a vida de Eva é uma história contada por alguém que organiza e, acima de tudo, se apropria “das palavras dos outros” (ARÁN, 2009, p. 164). Andruetto, por meio de um gênero midiático e um arranjo não sequencial da história, cria “um efeito de verossimilhança narrativa incessantemente ameaçado que solicita a cumplicidade do leitor na (re)construção do passado e nos usos da memória”¹³ (ARÁN, 2009, p. 175). Arán (2009, p. 166) também afirma que todo o romance, organizado como um relatório objetivo, “é uma sucessão de entrevistas, testemunhos orais que só nos permitem vislumbrar não tanto o que está nas palavras, mas o que está escondido, o que não é dito, o que é, foi ou continua a ser além das palavras, em outro lugar, uma parte negada da história, pessoal e coletiva.”¹⁴

Como já pudemos constatar, o termo “testemunho”, tanto na acepção de “declaração” quanto na acepção de “prova”, “indício”, é bastante utilizado no romance. Os entrevistados também são chamados de testemunhas, entendidas como aquelas personagens que, de alguma forma, participaram da vida de Eva e também passaram pelo regime ditatorial argentino. É interessante resgatar as noções de *testis* (*terstis*, o terceiro) e de *superestes* de Émile Benveniste (1995, pp. 277-278): o *testis* é aquele que assiste a um evento como um terceiro. É o observador de um fato do qual ele não é protagonista. O *superestes*, por sua vez, é o sobrevivente, aquele que passa por uma desgraça, pela morte e subsiste a elas. Nesse sentido, Eva é a sobrevivente, o *superestes*; enquanto as demais personagens se comportam como *testis*, aquelas que de algum modo participaram e/ou observaram dos eventos.

¹² “El informe es un género que exige objetividad e imparcialidad, y el informante aquí es, además, puntilloso y obsesivo: con la minuciosidad de un burócrata, cada dato obtenido es presentado como cita y registrada su fuente y, al mismo tiempo, se considera necesario intercalar numerosas notas aclaratorias. Entre paréntesis y comillas, Andruetto construye un extraño y laberíntico objeto verbal con fragmentos de múltiples voces contradictorias, donde la historia de un sujeto no es una línea sino una red que lo captura, como si la forma replicara el cautiverio de su protagonista”.

¹³ “un efecto de verosímil narrativo incesantemente amenazado que solicita la complicidad del lector en el entendimiento acerca de la (re)construcción del pasado y de los usos de la memoria”.

¹⁴ “es una sucesión de entrevistas, testimonios orales que sólo permiten entrever no tanto lo que está en las palabras, sino lo que se oculta, lo no dicho, lo que está, estuvo o sigue estando más allá de las palabras, en otra parte, una parte negada de la historia, personal y colectiva.”

Sobre o testemunho em LMC, é relevante destacar a análise de Corinne Pubill (2012). Para a autora, não podemos nos esquecer de considerar o contexto da Argentina ditatorial, no qual os rumores (no sentido de boatos) desempenharam um papel fundamental na sociedade do país, provocando incerteza coletiva, paranoia e ansiedade. Segundo esta leitura, portanto, Andruetto utilizou o boato como o principal dispositivo narrativo, essencialmente ligado ao testemunho ou à teoria testemunhal da narrativa. Reiteramos que tal artifício é uma estratégia fictícia. Assim, o romance de Andruetto seria testemunhal – ou *anti-testemunhal*, como entende Pubill (2012), por conta do caráter incerto dos rumores – sob uma ótica fictícia e não factual.

Pubill (2012, p. 131) apresenta a ideia da “dupla articulação do anti-testemunho (rumores) como uma representação coletiva da memória argentina (texto narrativo)”.¹⁵ Em sua visão, a autora defende como esta “dicotomia complexa oferece uma nova perspectiva sobre o testemunho da testemunha e como os rumores testemunham o fenômeno do insílio¹⁶ como uma experiência mais individual do que coletiva”.¹⁷ Por meio de rumores, o romance de Andruetto “torna-se um testemunho ativo em constante mutação, questionando a noção de literatura e fornecendo uma faceta da realidade vivida por uma grande parte da sociedade argentina em um período marcado pela violência extrema”¹⁸ (PUBILL, 2012, p. 142).

Em LMC, há uma forma alternativa de testemunhar, segundo Pubill (2012, p. 140), pois “a voz testemunhal ocorre através de Eva, a vítima da denúncia. Os rumores tomam o lugar de uma voz narrativa para representar uma realidade fraturada e marginalizada que procura ser identificada e reconhecida”.¹⁹ Apesar dos esforços que o narrador promete empreender, inclusive com a concordância

¹⁵ “the double articulation of the anti-testimonio (rumors) as a collective representation of Argentinean memory (narrative text)”.

¹⁶ Entendemos, nesta análise, o insílio como sendo o exílio dentro da própria pátria.

¹⁷ “this complex dichotomy offers a new perspective on testimonio and how those rumors attest to the phenomenon of insile as an individual rather than a collective experience”.

¹⁸ “becomes an active testimonio in constant mutation, one that questions the notion of literature and provides a slice of the reality lived by a large part o Argentinean society in an era marked by extreme violence”.

¹⁹ “the testimonial voice takes place through Eva, the victim of denunciation. Rumors take place of a narrative voice in order to represent a fractured and marginalized reality that seeks to be recognized and acknowledged”.

de Eva em conceder entrevista, a voz dela continua silenciada, assim como as vozes das milhares de pessoas atravessadas pela violência de estado à época.

Nesse sentido, a escolha do gênero informe combinada ao teor testemunhal é irônica em LMC. Aqui entendemos a ironia nos termos de Linda Hutcheon (1991), o da ironia paródica. No romance, o gênero informe e o testemunho são parodiados, ou seja, imitados. O narrador opta por esse gênero para construir sua pesquisa como forma de garantir confiabilidade, credibilidade ao seu discurso. Como sabemos, o uso de gêneros não literários para dar forma ao romance não é novidade. Na virada do século XVIII para o XIX, por exemplo, iniciou-se o uso do diário como forma romanesca. Também há toda uma tradição de romances epistolares. Entretanto, o que Hutcheon (1991) considera como uso paródico das formas narrativas ficcionais resvala na consciência e desvelamento da própria construção narrativa – e isso acontece em LMC pelo fato de o romance ser colocado como o produto da escrita de uma personagem, o narrador informante, e também pelo fato de a escrita informativa do narrador não ser uma mera “imitação” ou tentativa de ridicularização do gênero. Ao contrário: o que ele faz é, por meio de um verniz de objetividade e outros artifícios formais típicos do gênero informe, subverter o próprio gênero ao mostrar, em suas brechas, em suas pausas e silêncios, a inviabilidade de seu objetivo inicial: construir uma biografia que dê conta da vida Eva Mondino Freiberg. E é exatamente aí que reside a ironia. Em outros termos, o narrador não é tão objetivo ou neutro quanto afirma ser, ele se imiscui no assunto narrado. O informe é um gênero que exigiria, em tese, a objetividade, o relato, a descrição de eventos. Entretanto, o informante, obsessivo ao transcrever o discurso de suas fontes para tornar seu discurso crível, deixa entrever várias dúvidas, incertezas, especulações, opiniões que entram pelas frinchas desse seu discurso. Somada a isso, consideramos também a performance autoral do narrador como tal, quando usa, como já apontamos, a terceira pessoa do singular como forma de distanciamento da matéria narrada, bem como dos demais artifícios enumerados anteriormente. Além disso, as vozes que contam sua versão da vida de Eva, que seriam testemunhos da “verdade”, se contradizem em vários pontos.

Podemos, neste momento, dar dois exemplos de tais “contradições testemunhais”. A maioria dos testemunhos coletados pelo narrador são as

memórias das personagens, pela via da entrevista oral, gravada em fitas cassete. Ao transcrever tais depoimentos, observamos que o mesmo evento é lembrado ou pensado de maneiras diferentes pelas personagens. O primeiro exemplo é o do contato de Eva com o professor Dr. Miguel Milovic, um cientista político. Antes do golpe, Eva havia ido à casa do professor duas vezes: a primeira, para buscar um material a pedido de uma colega; a segunda, para tomar notas para um jornal em que trabalhava. Depois, em 1976, quando Eva estava desesperada em busca de informações sobre seu companheiro desaparecido, o Dr. Milovic teria pedido a ela para que tivesse uma relação sexual com ele em troca. Segundo a amiga de Eva, Lila, apesar do nojo que Eva sentia deste homem, havia concordado, mas não sem demonstrar o quanto estava enojada com a situação. Isso também estaria em uma carta de Eva para outra amiga. Mais adiante, ainda sobre essa oferta de Milovic, o tio de Eva recusou veementemente a versão de que ela teria *se acostado* com o professor, dizendo ser tudo aquilo uma calúnia, que ela nunca teria feito isso.

O segundo exemplo é sobre a paternidade do filho de Eva. Ela foi levada para o Campo de La Ribera e lá foi torturada. Enquanto estava neste local, percebeu sua gravidez. O bebê nasceu em cativeiro e foi arrancado do corpo de Eva, em um parto que foi realizado no escuro, e ela nunca mais teve notícias dele. Segundo o próprio depoimento de Eva, o pai da criança era Aldo Banegas, seu companheiro, mas sobre isso outras hipóteses foram levantadas:

quem escreve isto não está em condições de arriscar uma opinião, pois embora a maioria das testemunhas e a própria Eva garantam que o filho seria de Aldo Banegas, há informações muito confiáveis de que ele seja do professor Milovic ou de um indivíduo influente no Campo de La Ribera cujo nome e sobrenome ela nunca soube, há até informações de que este filho foi fruto de uma relação accidental sem qualquer importância para a mulher em questão [...].²⁰ (ANDRUETTO, 2009, p. 150.)

²⁰ “quien esto escribe no está en condiciones de aventurar una opinión, ya que si bien la mayor parte de los testigos y la misma Eva aseguran que ese hijo lo sería de Aldo Banegas, hay informaciones muy atendibles acerca de que lo sea del profesor Milovic o de un individuo influyente en Campo de La Ribera de quien ella nunca supo nombre ni apellido, incluso las hay acerca de que ese hijo sería el fruto de una relación accidental sin importancia alguna para la mujer que nos ocupa [...].”

Esse episódio, o mais triste de sua vida, segundo a própria Eva, pois teve um filho e não pôde cuidar dele, sem nem saber no presente se está vivo ou morto, é atravessado por violências, tanto físicas quanto psicológicas e de gênero. Todas essas incertezas sobre a paternidade do bebê acabam por culpabilizar Eva e as escolhas que fez para sua vida como mulher. Enquanto ela afirmava que o filho era de seu companheiro Aldo, houve quem acreditasse que o bebê seria do Dr. Malovic, por quem Eva nutria nojo, como vimos. Ela pode ter cedido ao desejo do professor em um momento de desespero, mas isso não é suficiente para afirmar a paternidade da criança. Caso o pai do bebê seja um homem influente de La Ribera, Eva foi vítima de estupro durante as torturas que sofreu. Por fim, o retrato de Eva, no que tange às questões ideológicas e sexuais, é o de que era uma mulher livre, libertária, e que não teria problemas quanto a isso. Logo, caso o bebê seja filho de uma relação sexual casual, há o julgamento de que ela teria sido irresponsável. Logo, Eva performa, na esfera narrativa, o papel da mulher livre, de ideologia e existência transgressoras se comparada ao poder dominante. Era isso, então, que essas mulheres mereciam segundo a norma social vigente: serem presas, torturadas, julgadas socialmente, terem seus filhos tomados e adotados por “famílias de bem”.

Desse modo, na construção narrativa de LMC, há esse jogo entre a ironia do gênero textual e testemunhal junto da performance reflexiva que o próprio romance impõe ao se mostrar um produto escrito, verbal, que parte do referencial para ser literário.

4 O narrador informante

Como mencionado acima, LMC é narrado por um informante que não se revela e que emite sua voz em terceira pessoa. Segundo suas palavras, ele faz o relatório sobre Eva Mondino a mando de outra pessoa, que o contratou e de quem temos quase nenhuma informação. Assim, há uma emissão feita por encomenda, por alguém que deve fazer uma pesquisa sobre a vida de outra pessoa, que por sua vez é desconhecida desse investigador, bem como ignorado é o fato de o mandante conhecer ou não a biografada.

Há, então, uma distância entre o narrador e o sujeito a ser pesquisado, Eva Mondino. O informante, como o narrador se autodenomina, opta pelo gênero informe para dar forma à sua pesquisa. Ao ser entrevistada por Emilia Deffis, Andruetto (*apud* DEFFIS, 2014, p. 199) comentou sobre o efeito procurado pelo uso dessa distância entre narrador e matéria narrada:

Para mim, o objetivo era olhar para Eva como se olha para um bicho, e olhá-la de todos os lados, que o narrador/pesquisador olhasse para ela de todos os lados. Posso lhe dizer como surgiu a ideia. Eu tinha uma amiga querida, que mais tarde morreu, tivemos um relacionamento muito próximo, vivemos quase ao lado um do outro. Parecia-me que eu sabia tudo sobre ela, e quando ela morreu apareceu um monte de pessoas que eu não conhecia e que diziam ser amigas próximas e sabiam coisas sobre ela que eu não conhecia. Isso deixa claro que a outra pessoa é sempre uma estranha para você, mesmo que você esteja muito próximo a ela. Ocorreu-me então escrever cerca de trinta páginas, alguns rascunhos sobre uma mulher vista por outros. O que nasceu primeiro foi a ideia de cercar o objeto, Eva neste caso, o marido, o ex-marido, o amante, o filho.²¹

É interessante perceber que a autora buscou um olhar quase que científico – por conseguinte, distanciado – para seu narrador, como se fosse um cientista (“pesquisador”) observando uma cobaia (“bicho”) de todos os lados. O objeto desse estudo deveria ser “cercado” de toda forma. Além disso, é considerável o fato de conseguirmos depreender a dimensão mais ampla de LMC: a ideia de não ser possível conhecer ninguém de forma completa, mesmo convivendo com a pessoa. A partir disso, houve a integração com a dimensão contextual, histórica, que é a ditadura argentina e questões relacionadas às vivências de mulheres – marcas sempre presentes no projeto narrativo da escritora.

Cecila Badano e David Ovando (2018) também destacam, em sua análise sobre LMC, a distância narrativa, que consideram como “asséptica”. Para os autores, o narrador de LMC “é construído a partir de uma distância emocional

²¹ “Para mí, el objetivo era mirarla a Eva como quien mira a un bicho, y mirarla por todos los costados, que el narrador/investigador la mire por todos los costados. Te puedo contar cómo fue que apareció la idea. Yo tenía una amiga entrañable, que después murió, teníamos una relación muy próxima, vivíamos casi al lado. Me pareció que sabía todo de ella, y cuando murió apareció mucha gente que yo no conocía que se decía muy amiga y sabía cosas de ella que yo no sabía. Eso pone en evidencia que el otro es siempre un desconocido para uno, aunque uno esté muy cerca de él. Entonces se me ocurrió escribir unas treinta páginas, unos borradores sobre una mujer mirada por otros. Lo que nació primero fue la idea de rodear el objeto, Eva en este caso, el marido, el exmarido, el amante, el hijo”.

asséptica, deliberadamente objetiva por meio de vozes diversas, contrastivas”²² (BADANO; OVANDO, 2018, p. 243). Ademais,

“o informante” tenta se desprender “objetivamente” para evitar a catarse, o compromisso emocional ou o julgamento ético. Consequentemente, pode-se deduzir que existe uma distância intransponível que nos separa [...] [do personagem central], marcando fortemente a impossibilidade de empatia e mesmo, de uma credibilidade não interceptada por dúvidas e fissuras [...], tanto entre os próprios personagens narradores quanto em relação ao leitor.²³ (BADANO; OVANDO, 2018, p. 245.)

Concordamos com os autores quando consideram que a distância do narrador é uma *tentativa* de objetividade, uma vez que essa objetividade pretendida não pôde ser alcançada. Além disso, a hipótese de que ele deseja evitar uma sensação catártica, um envolvimento emocional ou não querer julgar eticamente o sujeito a ser avaliado é válida. Porém, no final do relato, não é isso que acontece, já que ele se deixa sim contaminar pelo contexto que envolve Eva.

O narrador, ao comentar que fora contratado para fazer esta pesquisa, nos aponta uma possibilidade: a de que ele seja um detetive particular. Dá a entender que está no processo de escrita durante o presente da enunciação, uma espécie de *work in progress*, o que pode ser observado pelo uso de verbos no presente do indicativo:

De qualquer modo, e mesmo correndo o risco de parecer subjetivo aos olhos do mandante, quem *redige* este relatório, após sucessivos encontros com os sogros de Eva, ganhou a impressão de que a morte de seu filho lhes *parece*, pelo menos por enquanto, à distância, quase tão grave quanto o concubinato com Eva lhes *pareceu* na época.²⁴ (ANDRUETTO, 2009, pp. 20-21, grifos nossos.)

²² “se construye desde una aséptica distancia emocional, pretendidamente objetiva a través de voces diversas, contrastivas”.

²³ “‘el informante’ pretende despegarse ‘objetivamente’ para evitar la catarsis, el compromiso emocional, o el juicio ético. En consecuencia, se puede deducir que existe una distancia infranqueable que nos separa [...] [de la personaje central], marcando con fuerza la imposibilidad de empatía y aún, de una credibilidad no interceptada por dudas y fisuras [...], tanto entre los propios personajes narradores como respecto del lector”.

²⁴ “De cualquier modo, y aun a riesgo de parecer subjetivo a los ojos del mandante, quien redacta este informe se ha construido, luego de sucesivos encuentros con los suegros de Eva, la impresión de que a éstos, la muerte de su hijo, les parece, por lo menos por ahora, a la distancia, casi tan grave que les pudo haber parecido en su momento el concubinato con Eva”.

Como podemos notar a partir da leitura deste trecho, bem como de considerações feitas anteriormente, o narrador se preocupa com o fato de sua escrita não ser ou parecer subjetiva, ainda mais aos olhos de quem o contratou para construí-lo. Por que a subjetividade seria algo indesejável? Ora, entendemos que o informe e o relato são gêneros textuais em que, a princípio, não caberia qualquer derramamento subjetivo. Ademais, o narrador foi contratado para a elaboração deste informe peculiar; logo, deveria, em tese, se manter neutro. Mas essas pretensas objetividade e neutralidade serão possíveis?

Em nível linguístico, observamos que ele, ao referir-se a si, utiliza a terceira pessoa do singular, como neste trecho: “[...] este informante não sabe se estes fatos, datas e outros detalhes são, tantos anos depois, conhecidos do mandante, nem se estas informações estão circulando em seu país, como é de conhecimento público aqui”²⁵ (ANDRUETTO, 2009, p. 48). Esse uso, como entendemos, é um modo de distanciar o narrador da matéria narrada. Ainda no que se refere ao nível linguístico, há, no romance, uma profusão de aspas e parênteses. Geralmente, as aspas separam as vozes das personagens em primeira pessoa, e os parênteses, em boa parte do relato, servem para as notas do próprio narrador. Esses sinais de pontuação, em muitos momentos, fazem com que a leitura não seja fluente, que ela resulte truncada, cheia de pausas e interferências. E isso não é, na performance autoral de Andruetto, algo irrefletido: esses obstáculos mimetizam tanto a dificuldade do informante em juntar as peças de seu quebra-cabeças quanto a manipulação das informações que obtém por meio de silêncios, da mistura de fatos passados, das sequências confusas, cheias de informações excessivas que se pretendem indícios ou provas formais, além da vida repleta de adversidades da protagonista.

Ainda quanto à objetividade, apesar dos apelos do narrador, ao longo da narrativa ele deixa entrever sua opinião sobre aquilo que pesquisa, seja por meio do corpo do relato, de notas inseridas entre parêntesis ou de notas de rodapé: “Este informante *suspeita*, a partir de vários testemunhos [...], que o meio-irmão de Eva não foi tão generoso quanto poderia ter sido com ela ‘quando ela teve

²⁵ “[...] pues *no sabe este informante* si esos hechos, fechas y otros detalles, son, tantos años más tarde, de conocimiento del mandante, ni si esa información circula en su país, tal como aquí es de público conocimiento.”

problemas' (Lila)”²⁶ (ANDRUETTO, 2009, p. 125, grifo nosso). Em outros momentos, o narrador, mesmo tentando a todo momento indicar quem disse o quê, omite a autoria de certos comentários:

chegaram comentários a quem escreve dizendo que ela não foi delatada por seu antigo vizinho, [...] mas por um padre [...] (N. do I.: há até outros relatos de que Eva Mondino recorreu a outros padres e a um rabino para descobrir o destino de Aldo Banegas [...], mas todos eles são testemunhos indiretos, pois são pessoas que dizem que outros lhe falaram sobre o assunto em questão, e essa é a razão pela qual não foram incluídos neste informe) [...]”²⁷. (ANDRUETTO, 2009, pp. 126-127.)

Neste trecho, o narrador indica que chegaram até ele comentários especulativos sobre a identidade do delator de Eva, bem como sobre Eva ter procurado por Aldo Banegas, seu companheiro desaparecido, por intermédio de padres e um rabino. E justifica o fato de não identificar tais comentários por não terem sido obtidos de forma direta, ou seja, não foram informações oferecidas diretamente pelos entrevistados, mas sim pelo que se ouviu dizer por ali. Nesse momento, poderíamos questionar se de fato esta é a razão pela não inclusão “oficial” do “falatório”, uma vez que pode ser também uma manipulação do narrador em favor, por exemplo, de determinada pessoa entrevistada. De qualquer modo, ele registrou as especulações e esse jogo entre o que aconteceu, o que teria acontecido e o que não aconteceu para sobre todo o romance.

Também é importante notar que, embora a voz do informante afirme ser uma voz que representa “a verdade dos fatos”, seu relato é construído sobre as vozes de várias pessoas que tiveram ou têm contato com Eva. E estas vozes, não raro, entram em conflito. Ainda sobre o mandante, a única coisa que se sabe é que está em outro país, como podemos observar em citação transcrita anteriormente e que repetimos aqui: “[...] este informante não sabe se estes fatos, datas e outros detalhes são, tantos anos depois, conhecidos do *mandante*, nem se estas

²⁶ “Este informante sospecha, por testimonios varios [...], que el medio hermano de Eva no fue todo lo generoso que podría haber sido con ella ‘cuando tuvo problemas’ (Lila)”.

²⁷ “a quien esto escribe le han llegado comentarios acerca de que a ella la habría delatado no su ex vecino, [...] sino un sacerdote [...] (N. del I.: hay incluso otras informaciones acerca de que Eva Mondino habría recurrido a otros sacerdotes y a un rabino, para conocer la suerte de Aldo Banegas [...], pero todas ellas constituyen testimonios indirectos, ya que se trata de personas que dicen que otros le han dicho del asunto en cuestión, y ésta es la causa por la que no han sido incluidos en el presente informe) [...]”.

informações estão circulando *em seu país*, como é de conhecimento público *aqui*” (ANDRUETTO, 2009, p. 48, grifos nossos).

O narrador cai, portanto, na armadilha da objetividade, porque não consegue não imprimir sua subjetividade na escrita – e não sabemos também até que ponto, para a performance autoral dele como narrador, isso não tenha sido proposital. Podemos ver essas intromissões subjetivas, por exemplo, nos seguintes trechos:

(N. do I.: *é curiosa* a forma como a testemunha reforça a palavra tanto)²⁸ (ANDRUETTO, 2009, p. 13, grifos nossos.)

quase todas as testemunhas masculinas salientam, incluindo seu ex-marido Guillermo Rodríguez (N. do I.: *com conhecimento de causa, é justo dizer*), que ela sempre teve – *e tem, este informante ousaria dizer, já que a viu de longe muitas vezes e em duas ocasiões conversou longamente com ela* [...] – nádegas que na idade dela são impressionantes por sua firmeza e forma [...].²⁹ (ANDRUETTO, 2009, pp. 27-28, grifos nossos.)

No primeiro trecho, o informante julga a ênfase dada pela testemunha a certa palavra como “curiosa”. No segundo, realiza um comentário sobre o corpo de Eva: todos os homens entrevistados disseram que Eva sempre teve nádegas firmes. Para ele, o ex-marido teria, com razão, pleno conhecimento desse fato. Já ele mesmo, narrador, pôde observar o corpo de Eva em presença dela. Além disso, em muitas ocasiões o narrador usa expressões como “até onde ele entende”, “não era claro para ele”, que denotam incerteza sobre o assunto narrado.

Em LMC, o narrador é revestido de uma camada de objetividade, que é removida à medida que a narrativa avança. Logo, a ironia observada em relação ao gênero textual também se estende à construção do narrador, posto que a pretensa objetividade cai por terra ao longo de sua escrita. Como observado em citação anterior, ele chega a tecer comentários sobre os impressionantes glúteos de Eva, firmes e bem feitos inclusive para a idade em que está no presente da enunciação.

²⁸ “(N. del I.: es curioso el modo en que el testigo refuerza la palabra tanto)”.

²⁹ “casi todos los testigos de sexo masculino destacan, incluso su ex marido Guillermo Rodríguez (N. del I.: con conocimiento de causa, justo es reconocerlo), es que tuvo siempre – y tiene, se atrevería a decir este informante, ya que la ha visto a la distancia, muchas veces y en dos oportunidades conversó largamente con ella [...] – unos glúteos que a su edad son llamativos por lo firmes y bien formados [...]”.

Ravetti (2002, p. 56) assente que, no contexto da narrativa performática, a escrita teria “algo do trabalho do arquivista, do colecionador, do antologista e do tradutor”. Em nossa leitura, entendemos que o informante de LMC assume esse caráter em sua performance como autor do relato. Como arquivista, ele coleta e retém os dados distribuídos em fitas cassetes, fotografias, cartas. Como colecionador, ele parece saborear todos esses elementos coletados e arquivados, elaborando hipóteses, construindo um labirinto de informações. Lembramos aqui do narrador trapeiro, lembrado por Jeanne Marie Gagnebin (2006) a partir da leitura que Walter Benjamin faz do *chiffonnier* baudelairiano. Essa figura do trapeiro, segundo Gagnebin (2006, p. 53), é a “personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacós, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder”. Além disso, esse narrador sucateiro, na visão benjaminiana, “não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). E o que são esses restos deixados de lado pela história? Para Benjamin, via Gagnebin (2006), a resposta é: o sofrimento indizível vivido no pós-Segunda Guerra e os anônimos, aqueles que são silenciados, apagados. Transpondo para o contexto argentino e também de LMC, o narrador informante performa o trapeiro, o sucateiro, ao dizer do trauma indizível vivido por Eva e por todos aqueles que sofreram durante e depois da ditadura. E Eva é a “anônima”, é a que, apesar de ter sua vida relatada e ter consciência disso, não alcança todas as informações que os outros têm dela. Para os outros, ela é alguém que passaria despercebida. Como anônima, ela representa toda a parcela da população que viveu e ainda vive como ela, por meio da performance transmissiva do trauma.

Ironicamente, o gesto autoral performático desse intrigante narrador resulta mais duvidoso do que ele mesmo afirma. Se ele adentra o mundo de Eva cheio de questionamentos, não sairá muito diferente mesmo após todo o volume de informação coletado e reproduzido. E nós, leitores, acompanhamos essa espiral confusa, mas que se pretende linear, objetiva, que é a narrativa construída sobre Eva Mondino.

6 Considerações finais

Chegamos, então, ao final da leitura de LMC com algumas perguntas, mas talvez a mais premente seja: o objetivo de construir uma biografia de Eva Mondino é alcançado? Ou, em outros termos, quem é Eva? Quem foi Eva? Uma mulher jovem emancipada e confiante, sem preconceitos? Uma “portadora da peste”, como dizia o povo de sua aldeia? Uma representação do que significava ser uma mulher, e uma mulher não convencional, na Argentina da última ditadura? É possível, então, construir um retrato fiel e objetivo de todas as facetas que compõem uma identidade?

Neste estudo, analisamos o romance *La mujer en cuestión*, de María Teresa Andruetto, sobretudo a partir da construção do gênero textual que dá forma à narrativa e à construção do narrador. Nossa hipótese, a partir dos conceitos de performance, narrativa performática e realismo performático reflexivo, foi considerar que as escolhas da estrutura romanesca e da voz narrativa resultam irônicas, nos termos de Hutcheon (1991). Entendendo que a performance, a partir de Hidelbrando et al. (2003), é algo atuante no interior do texto, fazendo com que ele produza questionamentos em seus limites – e aqui podemos dizer que esses limites são a fricção entre o ficcional e o factual, entre a vida de Eva e a ditadura argentina –, chegamos à compreensão de que LMC é uma narrativa performática, nos termos de Ravetti (2002). Ademais, LMC seria uma narrativa representante do que Ravetti (2019) considerou, na esfera da narrativa contemporânea latino-americana, como realismo performático reflexivo, uma vez que, para além do que foi discutido sobre performance, é uma narrativa que também performa uma reflexão sobre o próprio ato de narrar, as escolhas narrativas e a escrita como processo e produto.

Segundo Pablo Dema (2009, p. 184), no desfecho o narrador declara que “é impossível estabelecer exatamente o que aconteceu por causa das diferentes versões dos eventos. Assim fica claro que não há um passado único fixado na memória de todos, mas que a memória é um processo de construção coletiva.”³⁰

³⁰ “no se puede llegar a establecer con exactitud qué fue lo que pasó debido a las distintas versiones de los hechos. De este modo queda de manifiesto que no hay un pasado único fijado en la memoria de todos, sino que la memoria es un proceso de construcción colectivo”.

A sociedade que acusa Eva é a que teme ser acusada. De acordo com algumas das testemunhas, “aqueles que disseram que essas ofensas estavam procurando desta forma exorcizar-se, entendendo que ao dizer tais coisas a uma pessoa, ou outras de significado equivalente, eles estavam de alguma forma se libertando de serem considerados como tais por outros”³¹ (ANDRUETTO, 2009, p. 41). As referidas ofensas eram, no dizer das testemunhas, coisas como “puta comunista” e “traidora”. Desse modo, Eva é aquela que, ao ser apontada, “distrai” a atenção em relação a quem aponta.

No final de seu escrito, a conclusão a que o informante pode chegar é que nunca saberemos, em sua totalidade, quem é Eva Mondino, não teremos resposta para todas as perguntas que acaso surjam, “mas em todo caso, e sejam quais forem as razões que levaram a mulher em questão a agir como ela agiu, ela parecia para este informante [...] uma mulher difícil de ignorar”³² (ANDRUETTO, 2009, p. 155). Eva é difícil de ignorar devido ao fato de que o passado traumático ditatorial não deve ser ignorado, e Andruetto, ao compor sua trama, nos convida a não ignorar “a mulher em questão”, a não ignorar o passado de seu país.

Referências

ANDRUETTO, María Teresa. *Caça*. Trad. Nylcéa Pedra. Curitiba: Arte e Letra, 2019.

ANDRUETTO, María Teresa. *Cacería*. Buenos Aires: Mondadori, 2012.

ANDRUETTO, María Teresa. *La mujer en cuestión*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2009.

ANDRUETTO, María Teresa. *Lengua madre*. 4 ed. Buenos Aires: Mondadori, 2013.

ANDRUETTO, María Teresa. *Los manchados*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2015.

³¹ “quienes proferían aquellas ofensas buscaban de ese modo exorcizarse, entendiendo que al decirle a una persona cosas así u otras de significado equivalente, se liberaban de algún modo de ser considerados tales por los otros”.

³² “pero de cualquier modo, y sean las razones que fueren las que hayan llevado a la mujer en cuestión a actuar como actuó, ella le ha parecido a este informante, durante todo el tiempo que le llevó la elaboración del presente informe, y le sigue pareciendo a la fecha, una mujer difícil de ignorar”.

ANDRUETTO, María Teresa. *Tama*. Córdoba: Alción, 2003.

ARÁN, Pampa. *La mujer en cuestión: género de historia/ género de vida/ género femenino*. In: ANDRUETTO, María Teresa. *La mujer en cuestión*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2009. p. 161-180.

BADANO, Cecilia L.; OVANDO, David M. Nuevas formas de narrar la memoria en dos novelas sudamericanas contemporáneas. *Visitas al Patio*, n. 12, 2018. p. 241-257. Disponível em: <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/2114/1732>. Acesso em: 2 nov. 2022.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias*, v. 2: poder, direito, religião. Trad. Denise Bottmann e Eleonora Bottman. Campinas: UNICAMP, 1995.

DEFFIS, Emilia. María Teresa Andruetto: entre lecturas y escrituras. Entrevista. *Cuadernos del Hipogrifo*. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada. 2014. p. 198-209. Disponível em: <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2014/11/198-2091.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2022.

DEMA, Pablo. Literatura, represión y sociedad. In: ANDRUETTO, María Teresa. *La mujer en cuestión*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2009. p. 181-189.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 49-58.

HIDELBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara. Prefácio. In: HIDELBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (orgs.). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 7-15.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LISPECTOR, Clarice. Come, meu filho. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PUBILL, Corinne. Rumors as testimonios of insile in *La mujer en cuestión (The woman in question)* by María Teresa Andruetto. In: DETWILER, Louise; BRECKENRIDGE, Janis. *Pushing the boundaries of latin american testimony: metamorphoses and migrations*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2012. p.131-145.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 47-68.

RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, Luiz A. N. et al. (orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 81-90.

RAVETTI, Graciela. Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1. jan-jun. 2019. p. 12-31. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/562/502>. Acesso em 2 nov. 2022.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realidade além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 39, jan-jun, 2012, p. 129-148.

ZAIDMAN, Samuel. Una mujer entre paréntesis. Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3516-2009-08-02.html>. Acesso em: 2 nov. 2022.

ŽIŽEK, Slavoj. *El espinoso sujeto: el centro ausente de la ontología política*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 2001.

[Artigo recebido em 12 de novembro de 2022 e aceito em 25 de novembro de 2023.]