



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**LUAN QUEIROZ DA SILVA**

**FORMAS DA BIOGRAFIA LITERÁRIA NA ARGENTINA EM *SOBRE  
SÁNCHEZ E FOGWILL, UNA MEMORIA CORAL***

Salvador  
2021

**LUAN QUEIROZ DA SILVA**

**FORMAS DA BIOGRAFIA LITERÁRIA NA ARGENTINA EM *SOBRE SÁNCHEZ E FOGWILL, UNA MEMORIA CORAL***

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult – UFBA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Marcos da Silva Pereira

Salvador  
2021

Silva, Luan Queiroz da.

Formas da biografia literária na Argentina em Sobre Sánchez e Fogwill, una memoria coral /  
Luan Queiroz da Silva. - 2021.

90 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos da Silva Pereira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

1. Literatura argentina - História e crítica. 2. Biografia como forma literária. 3. Autobiografia.  
4. Sánchez, Néstor, 1935-2003. 5. Fogwill, Rodolfo, 1941-2010. 6. Baigorria, Osvaldo, 1948- -  
Crítica e interpretação. 7. Zunini, Patricio, 1974- - Crítica e interpretação. 8. Baigorria, Osvaldo,  
1948- - Estilo literário. 9. Zunini, Patricio, 1974- - Estilo literário. I. Pereira, Antônio Marcos da  
Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809.9

CDU - 82.09

*Para tia Dazinha e vô Luciano, minha madrinha e meu padrinho, que me amaram tanto.*

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Tereza, que me ensinou desde cedo sobre o valor da honestidade, da empatia, do afeto e também sobre o poder transformador da educação. Sem os esforços e o incentivo contínuos dela, chegar até aqui não teria sido possível;

A meu pai, Mário, por seu um dos meus maiores exemplos de dedicação e força;

A meu irmão, Lázaro, pelo acolhimento e pela parceria, mesmo em meio às brigas;

A Antonio Marcos, orientador e amigo querido, que me acompanha desde o início da graduação, e com quem tive a oportunidade de aprender tanto. Antonio é peça-chave e presença incontestável na minha formação profissional e humana;

Às professoras Júlia Morena Costa, Luciene Azevedo e Marcia Paraquett, musas inspiradoras e figuras fundamentais para que eu sentisse desejo e confiança em seguir o caminho da docência e da pesquisa;

À professora Ana Cecília Olmos, que, muito generosamente, durante o X Congresso Brasileiro de Hispanistas, em 2018, me deu sugestões preciosas sobre o projeto de pesquisa, e ainda aceitou, gentilmente, fazer parte da banca de defesa do presente trabalho;

Aos colegas do NEG(A) - Núcleo de estudos dos gêneros (auto)biográficos, Gabriel Wirz, Jací Pinho, Julio Gomes, Jussimara Lopes e Maria Cláudia Menezes, por nossas trocas e discussões, as quais garantiram, em mim, um deslocamento reflexivo que tem esta dissertação como um de seus resultados;

A Douglas Sacramento e Uelton Santos, amigos presentes durante o processo de composição da pesquisa, e que são, para minha sorte, dois dos leitores mais generosos que conheço;

Aos demais amigos e colegas do PPGLitCult, especialmente Gustavo Camargo, Jacqueline Pacheco e Rafael Gurgel;

Ao corpo docente, aos funcionários e à coordenação do PPGLitCult, principalmente ao professor Hernán Yerro, atual coordenador do programa, pela diligência, dedicação e cuidado de sempre;

Aos meus amigos Felipe Muniz, Iasmin Santos, Ícaro Lopes, Laís Scapolli, Raphael Pêpe, Taiane “Nammy” Prata, Vinícius Passos e Yasmim Borges, pelas alegrias e pelo conforto que sempre me trazem, seja nos risos ou nos choros compartilhados;

A Amanda Balbino, minha terapeuta, que me guiou em uma trajetória de transformação e autoconhecimento sem a qual o trabalho com a dissertação, ainda mais em um contexto pandêmico, teria sido ainda mais difícil;

À FAPESB, pela concessão da bolsa que possibilitou a realização da pesquisa.

## RESUMO

Tomando a ideia de que na contemporaneidade a biografia literária assume diferentes facetas, localizando-se, muitas vezes, em um espaço intergenérico e inespecífico, o presente trabalho pretende investigar algumas dessas formas do biográfico no contexto da América Latina, especificamente na Argentina. Para isso, realizo a leitura de *Sobre Sánchez* (2012), biografia de Néstor Sánchez escrita por Osvaldo Baigorria e *Fogwill, una memoria coral* (2014), biografia de Fogwill produzida por Patricio Zunini. No primeiro livro, o interesse está em analisar de que modo se opera a entrada, no corpo do texto, da exposição do processo de pesquisa e composição da biografia, discutindo-se como a dramatização da experiência do biógrafo aproxima Baigorria, inclusive, do papel do detetive. Já no segundo, resultado da coleta de depoimentos de amigos, escritores e diferentes pessoas do campo literário argentino que conviveram com Fogwill, o foco está em compreender como a escolha feita por Zunini, de narrar o biografado a partir do olhar coletivo e plural, sustentado pela ideia de memória como um gesto de oposição à completude ou retorno intacto à origem e ao acontecimento, provoca a elaboração de um personagem fragmentado, flagrado em suas contradições e ambiguidades, ao mesmo tempo em que se observa a ação do biógrafo, que tenta ocultar deliberadamente sua presença do texto. O contato com ambos os livros está atravessado pelo desejo de entender como a poética estabelecida em cada um deles se afasta de certas características comumente associadas à biografia literária, defendendo-se, portanto, a percepção de que, no cenário argentino, o gênero conta com diferentes possibilidades formais.

**Palavras-chave:** biografia literária; literatura argentina; poéticas da biografia; biografia como processo; biografia coral.

## RESUMEN

A partir de la idea de que en la contemporaneidad la biografía literaria asume diferentes aspectos, estando ubicada, muchas veces, en un espacio intergenérico e inespecífico, el presente trabajo pretende investigar algunas de las formas de lo biográfico en el contexto de Latinoamérica, específicamente en Argentina. Para eso, realizo la lectura de *Sobre Sánchez* (2012), biografía de Néstor Sánchez escrita por Osvaldo Baigorria y *Fogwill, una memoria coral* (2014), biografía de Fogwill producida por Patricio Zunini. En el primer libro, el interés está en analizar de qué modo se opera la entrada, en el cuerpo del texto, de la exposición del proceso de investigación y composición de la biografía, discutiéndose como la dramatización de la experiencia del biógrafo acerca Baigorria, incluso, del papel del detective. Ya en el segundo libro, resultado de la coleta de declaraciones de amigos, escritores y diferentes personas del campo literario argentino que convivieron con Fogwill, el foco está en comprender como la elección realizada por Zunini, de narrar el biografiado a partir de la mirada colectiva y plural, sostenida en una idea de memoria como una señal de oposición a la completitud o como regreso intacto al origen y al acontecimiento, provoca la elaboración de un personaje fragmentado, atrapado en sus contradicciones y ambigüedades, al mismo tiempo en que se observa la acción del biógrafo, que intenta ocultar su presencia del texto. El contacto, con ambos los libros, está atravesado por el deseo de entender como la poética, que se establece en cada una de esas textualidades, se aleja de determinadas características que están, comúnmente, asociadas a la biografía literaria, defendiéndose, por lo tanto, la percepción de que, en el caso argentino, el género cuenta con diferentes posibilidades formales.

**Palabras-clave:** biografía literaria; literatura argentina; poéticas de la biografía; biografía como proceso; biografía coral.

## SUMÁRIO

<b>1 SOBRE <i>PERCURSOS E FORMAS</i></b> .....	7
<b>2 BIOGRAFIA EM PROCESSO: <i>SOBRE SÁNCHEZ</i></b> .....	22
2.1. “Falando dele, é de mim que falo” .....	30
2.2. Figurações do detetivesco .....	44
<b>3 BIOGRAFIA LITERÁRIA E CORALIDADE: <i>FOGWILL, UNA MEMORIA CORAL</i></b> .....	49
3.1. Recordar é construir .....	55
3.2. “Escrever para não ser escrito” .....	72
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	81
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	84



## 1 SOBRE *PERCURSOS E FORMAS*

A ideia desta dissertação é trazer algumas discussões gerais em torno da biografia literária, em especial a que vem sendo produzida no contexto latino-americano, especificamente na Argentina. Não quero dissociar essas considerações, no entanto, de uma breve narrativa sobre as motivações que guiaram esta pesquisa e sobre as escolhas realizadas e os caminhos construídos para o estabelecimento desta investigação, o que implica em um movimento de escavação do meu próprio itinerário como pesquisador até aqui.

Nesse sentido, este capítulo é, ao mesmo tempo, um espaço de reflexão teórica e uma extensão do que comumente se entende como uma introdução, na medida em que invisto na apresentação do trabalho e de suas linhas gerais, orientando o leitor e oferecendo certa centralidade às considerações que serão apresentadas, compreendendo também, entretanto, que esse movimento não pode estar afastado da indagação sobre as etapas de construção da dissertação e de uma exposição da maneira como o meu lugar enquanto sujeito que pesquisa e escreve atravessa, modifica e particulariza as perspectivas adotadas para a investigação e, conseqüentemente, para a produção de seus resultados.

Assim, evoco que, de maneira geral, a tentativa de estabelecimento de uma genealogia para esta dissertação de mestrado poderia passar por uma leitura do meu primeiro contato com o gênero biográfico enquanto problema de pesquisa, ainda no início da minha graduação em Letras, em 2014. Sendo um dos primeiros membros do NEG(A) – Núcleo de Estudo dos Gêneros (Auto) biográficos, grupo de pesquisa coordenado pelo Prof. Antonio Marcos Pereira, e que tem como propósito o exame de modos de fazer biografia hoje, voltando-se principalmente para a observação e análise de poéticas que se lançam a alguma experimentação com o gênero, empreendi, entre 2014 e 2015, no contexto da iniciação científica, uma pesquisa em torno de um conjunto de relatos curtos em que características canônicas da biografia se mesclavam a procedimentos variados de ficcionalização.

Nesse cenário, textos como *Vidas Imaginárias* (2011 [1896]), de Marcel Schwob; *História Universal da Infâmia* (1982 [1935]), de Jorge Luís Borges; *Um túmulo para Boris Davidovitch* (1987 [1976]), de Danilo Kiš; e *Mortes Imaginárias* (2005), de Michel Schneider faziam parte de um *corpus* do que entendemos, por meio de autores como Julio Premat (2010), como “ficções biográficas”. Para Premat (2010; tradução nossa<sup>1</sup>), as ficções biográficas seriam:

---

<sup>1</sup> “biografías de personajes célebres del pasado o de figuras inventadas, muchas veces breves y fragmentadas, que funcionan como un refugio o una resurrección del relato (de la capacidad de contar). A menudo son biografías de

biografias de personagens célebres do passado ou de figuras inventadas, muitas vezes breves e fragmentadas, que funcionam como um refúgio ou uma ressurreição do relato (da capacidade de contar). São geralmente biografias de escritores artistas, criadores, série infinita de espelhos do autor, espelhos nos quais a identidade se deforma, se aprofunda, se define como um *avatar* significativo, embora seja irreal, significativo porque é irreal.

Já aí apareciam alguns aspectos que seriam importantes na configuração das minhas futuras pesquisas e que, é preciso dizer, se articulavam aos interesses do restante do grupo e do orientador: a vontade de compreender quais as diferentes poéticas assumidas pela biografia, e de como os experimentos acolhidos por essas distintas formas biográficas – em especial as contemporâneas - modificavam o entendimento a respeito do gênero e suas possibilidades; o desejo pela captura narrativa da vida de escritores; e a opção, apresentada por Premat a partir da categoria do “monstruoso”, de analisar produções biográficas que se detivessem na construção da vida de sujeitos singularizados por algum marco excêntrico, capturados como aqueles que se deslocavam das expectativas de seu momento histórico e/ou dos personagens a rigor priorizados pelas biografias.

Dessa maneira, o trabalho seguinte de iniciação científica, realizado entre 2015 e 2016, tomava mais uma vez essas preocupações, focando agora em uma interpretação do percurso teórico do biografema, conceito elaborado por Roland Barthes, e que, em linhas gerais, pode ser entendido como a tomada de um acontecimento da vida de um sujeito como metonímia para a exploração escritural dessa vida. O contato com o operador barthesiano me permitiu uma aproximação a reflexões em torno de possibilidades de construção do biográfico pouco afeitas à ideia de que caberia à biografia estabelecer uma imagem total e definitiva do biografado, me conectando também a uma perspectiva de valorização do relato atravessado pelo afeto do biógrafo. A questão trazida, afinal, por Barthes no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, primeiro momento de sua obra no qual o biografema aparece caracterizado, nos lança à pergunta do que seria uma vida pesquisada e produzida pelos “cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto” (BARTHES, 1990, p.12), uma tessitura elaborada a partir do que do outro nos toca e do que é possível escrever dessa afetação.

Ainda que as indagações estabelecidas nesses primeiros anos em que estive na iniciação científica tenham se mantido no meu radar de discussões e também no radar de discussões do

---

escritores, artistas, creadores, serie infinita de espejos del autor, espejos en los que la identidad se esboza, se deforma, se profundiza, se define como un avatar significativo aunque sea irreal, significativo porque es irreal”. Salvo indicação prévia, todas as traduções presentes ao longo do trabalho são minhas, sendo que o original sempre virá no rodapé.

grupo, com efeitos, inclusive, para o presente trabalho, as investigações realizadas a partir de 2017 já renovavam o recorte da pesquisa, tomando como núcleo mobilizador de nossa curiosidade a maneira como algumas biografias literárias contemporâneas, compreendidas aqui, de modo geral, como biografias que se debruçam sobre figuras, temas e lugares conectados ao campo literário, em particular sujeitos que ocupam lugar de autoria, recusavam uma estrutura comumente adotada pelo gênero – a da invisibilização do biógrafo e do processo –, trazendo para a biografia os caminhos traçados para a construção daquele texto. Nessa perspectiva, a dramatização dos recursos que possibilitaram a existência da biografia se transformava em um problema a partir do qual determinado caráter do biográfico era questionado.

Esse ponto é fundamental para a condução do debate que promovo nesta dissertação, em especial no segundo capítulo, em que analiso mais detidamente *Sobre Sánchez*, de Osvaldo Baigorria, livro de difícil categorização, mas no qual percebo a presença de um discurso autobiográfico do biógrafo mesclado à tentativa de narrar a vida do outro, nesse caso a do escritor argentino Néstor Sánchez.

É também a partir de 2017, aliás, que meu interesse pelos estudos latino-americanos se intensificou, o que talvez justifique uma nova modulação da pesquisa, agora voltada para a compreensão da biografia literária contemporânea *na América Latina*, particularmente na Argentina. É curioso, no entanto, que a própria possibilidade de se falar da existência de uma biografia literária latino-americana (ou, melhor dizendo, de biografias literárias latino-americanas) já exija certa problematização, diante de alguns posicionamentos críticos que tendem a apagar, ou mesmo marcar a inviabilidade de uma genealogia para o gênero no continente.

Refiro-me particularmente a um ensaio de María Fernanda Lander (2016) no qual a pesquisadora, analisando a primeira biografia de Manuela Sáenz<sup>2</sup> escrita em inglês – *The Four Seasons of Manuela: The Story of Manuela Sáenz and Simón Bolívar* (1952), do estadunidense Victor Von Hagen –, discute características do biográfico a partir de alguns questionamentos: “como se apresenta [um personagem nacional] a um leitor de outra cultura? E no caso latino-americano, que impacto tiveram no imaginário cultural as biografias dos heróis nacionais escritas por biógrafos estrangeiros?”<sup>3</sup> (LANDER, 2016, p.153).

---

<sup>2</sup> Líder revolucionária e uma das figuras mais representativas na luta pela independência das colônias latino-americanas, Manuela Sáenz (1797-1856) é também conhecida por ter tido um romance com Simón Bolívar.

<sup>3</sup> “¿Cómo se presenta a un lector un personaje de otra cultura? Y en el caso latinoamericano, ¿qué impactos han tenido las biografías de los héroes nacionales escritas por biógrafos extranjeros en el imaginario cultural?”

Apesar da relevância dessas perguntas, e de sua importância para outros propósitos, como, por exemplo, o debate acerca das relações entre biografia e identidade nacional, o que quero tratar aqui vem da reflexão em torno de um momento do texto de Lander em que a autora afirma o seguinte:

Ao buscar estabelecer o grau de influência que o biógrafo estrangeiro teve, especialmente o norte-americano e o inglês, na construção do imaginário heroico nacional latino-americano, deve-se reconhecer que o continente não conta com uma tradição biográfica comparada a da do mundo anglo-saxão<sup>4</sup> (LANDER, 2016, pp.154-5).

De certo modo, a afirmação de Lander faz todo o sentido. Como expõe Patricio Fontana, quase de maneira anedótica, a ideia de um “vazio biográfico” na América Latina, ou especificamente na Argentina, já era manifestada no imaginário de muitos intelectuais no século XIX. De acordo com Fontana, em 1853, por exemplo, no contexto de publicação de *Recuerdos de provincia*, de Domingo Faustino Sarmiento, o escritor e diplomata Juan Bautista Alberdi, que ficou mais conhecido por seu papel na elaboração da Constituição argentina de 1853, aponta a Sarmiento que seu livro seria o primeiro empreendimento biográfico em meio ao vazio histórico que acometia o país. O próprio Sarmiento, não muitos anos antes, como afirma Fontana, havia também anunciado a existência desse vazio (FONTANA, 2015).

O diagnóstico realizado por Alberdi e Sarmiento, por outro lado, apesar de se conectar à posição de Lander, na medida em que revela um certo “atraso” na produção de biografias no cenário latino-americano (em uma comparação um tanto injusta com o continente europeu), implica também no reconhecimento da importância central que a produção de biografias teve para as emergentes repúblicas americanas a partir do século XIX (FONTANA, 2015). Sob esse prisma, a reclamação feita por Alberdi, da insuficiência de um olhar voltado à biografia na Argentina, e que para ele só se concretizaria através do esforço inicial de Sarmiento, abre portas para uma dimensão que o trecho selecionado de Lander não acolhe, e que se estabelece na consciência da necessidade de que os intelectuais passem a dar à biografia um novo *status*, entendendo-a enquanto espaço privilegiado de condensação simbólica da nação (SARLO, 2007a), enquanto ferramenta de construção de uma imagem dos países que então estavam sendo fundados.

---

<sup>4</sup> “Al buscar establecer el grado de influencia que ha tenido el biógrafo extranjero, especialmente el norteamericano y el inglés, en la construcción del imaginario heroico nacional latinoamericano, hay que reconocer que el continente no cuenta con una tradición biográfica comparable a la del mundo anglosajón”.

Nesse viés, prefiro substituir o fator *quantidade*, convocado na argumentação de Lander, por intensidade, uma vez que a observação de que a produção biográfica no continente é mais “recente” do que a da tradição francófona ou anglófona pode deixar de lado justamente o valor que o ímpeto biográfico teve para a tessitura de um certo pensamento latino-americano e como, para trazer uma afirmação de Sarmiento também referida por Fontana (2015), a biografia deve ser lida como o material mais original que pode ser dado pela América do Sul em nossa época, e o melhor material que se pode fornecer à História<sup>5</sup>.

Esse “voluntarismo biográfico”, utilizando-se do título de um ensaio de Beatriz Sarlo sobre a produção biográfica de Sarmiento, vai se manifestar na obra do escritor, “que foi desde a década de 1840 um praticante entusiasta-obsessivo do gênero biográfico<sup>6</sup>” (FONTANA, 2015, p.2), mas também na trajetória de outros autores, imbuídos quase sempre do desejo de tomar a biografia como dispositivo através do qual seria possível “compor a genealogia da nação argentina” (MURUCI, 2011, p.118). Prática que estará presente, por exemplo, como analisa Muruci (2011), no esforço de historiadores nacionalistas como Ricardo Rojas, que, no início do século XX, assume o projeto de elaborar uma historiografia da nação através da construção de relatos sobre a vida dos “grandes homens”.

O grande homem [...] atuava como figura síntese da nação, assimilando e harmonizando elementos em conflito. Definir um panteão dos grandes homens muitas vezes era uma forma de canonizar certo conjunto de valores a partir dos quais a nação deveria ser educada, além de permitir diversos processos conciliatórios da memória nacional (MURUCI, 2011, p.120).

A mobilização dessas narrativas, portanto, responde a um desejo “de reorganização da pesquisa e do ensino de história na Argentina” (MURUCI, 2011, p.119), o que mais uma vez mostra a pretensão desses textos e o espaço privilegiado que passam a ocupar no interior de um certo horizonte crítico. Mesmo dentro desse espaço, é preciso dizer, se constrói um campo de disputas, em que as biografias, às vezes bastante heterogêneas, rivalizam entre si. A produção de Rojas se adequa bem a essa proposição, tendo em que vista que retoma aspectos da vida e das biografias escritas por Sarmiento para se contrapor a uma perspectiva adotada pelo autor do *Facundo* no que tange a representações das tensões existentes no conflito entre campo e

---

<sup>5</sup> A frase de Sarmiento, presente em *Recuerdos de provincia*, é: “La biografía es el libro más original que puede dar la América del Sur em nuestra época, y el mejor material que haya de suministrarse a la historia”.

<sup>6</sup> “fue un practicante entusiasta-obsesivo del género biográfico”.

cidade e como isso é operado no estabelecimento de uma simbologia sobre a formação da Argentina como nação<sup>7</sup>.

Ainda pensando no comentário de Lander e nas discordâncias com o que é colocado pela pesquisadora, persegui durante um tempo uma hipótese que talvez me ajudasse a entender melhor de que maneira se firma a ideia de um vazio biográfico no continente latino-americano, e que se sustentava no argumento de que nosso interesse esteve por um longo período mais voltado à autobiografia do que à biografia. Curiosamente, a elaboração dessa hipótese passava por uma sugestão oferecida pela própria Lander (2016), para quem:

[...] nem todas as formas de narração de vida foram alvo de pouca atenção na América Latina. A autobiografia e o testemunho, sem dúvida, despertaram mais interesse do que a biografia. Desde a publicação e ampla difusão com a qual contou o livro *Meu Nome é Rigoberta Menchú: e assim nasceu minha consciência*, publicado em 1984 e protagonizado por quem seria a ganhadora do Prêmio Nobel da Paz, foram produzidos, especialmente em torno do gênero testemunhal, estudos valiosos. Igualmente, ainda que em menor grau, a autobiografia literária vem contando com a simpatia acadêmica<sup>8</sup> (LANDER, 2016, p.155).

Não se pode explicar esse interesse majoritário, na América Latina, pelos relatos autobiográficos apenas por sua quantidade e abundância. Ainda que, como pondera Sylvia Molloy (2004), a existência de formas que jogam com marcas do autobiográfico já seja verificada no continente muito antes dos séculos XVIII e XIX (momento em que haveria, na Europa, o surgimento da autobiografia, intimamente vinculado ao estabelecimento da modernidade), a presença de uma produção longeva por si só não justificaria a sua posição de maior prestígio em relação à biografia.

Tal qual sugere Adolfo Prieto (2003, p.13), tomando o argumento do sociólogo Karl Mannheim, uma perspectiva de análise para o autobiográfico pode considerar que ele revela a natureza do passado e as atitudes introspectivas dos homens, funcionando também como um dispositivo que permite compreender como as distintas situações sociais e históricas moldam formas de personalidade. Se me refiro a esse processo de retroalimentação convocado por Prieto

---

<sup>7</sup> Algumas dessas críticas e a posição assumida por Ricardo Rojas, inclusive como biógrafo de Sarmiento, podem ser encontradas no ensaio *Las dificultades y las licencias de un biógrafo. Ricardo Rojas e su "Vida de Sarmiento"*, de Patricio Fontana.

<sup>8</sup> “[...] no todas las formas de narración de vidas han sido desatendidas en Latinoamérica. La autobiografía y el testimonio sin duda alguna han despertado más interés que la biografía. Desde la publicación y amplia difusión con la que contó el libro *Me llamo Rigoberta Menchú: así me nació la conciencia*, publicado en 1984 y protagonizado por quien en 1993 sería recipiente del Premio Nobel de la Paz, alrededor del género testimonial, especialmente, se han producido estudios valiosos. Igualmente, aunque en menor grado, la autobiografía literaria ha contado con la simpatía académica”.

é porque ele evidencia, em certo sentido, a *dimensão de valor* dada à autobiografia latino-americana, na medida em que se reconhece desde cedo que o seu estudo possibilitaria uma aproximação aos “modelos sociais de representação” (MOLLOY, 2004, p.22), importantes para o entendimento do continente.

O que me angustia, porém, é que apesar de verdadeira, essa reflexão não dá conta inteiramente de responder à hipótese anteriormente postulada, na medida em que as essas características elencadas por Prieto e Molloy para a garantia do reconhecimento da importância da autobiografia também valeriam, em certa medida, como já apresentei em momentos anteriores deste capítulo, para uma aproximação à biografia. Ou seja, é possível pensar que assim como o registro autobiográfico, o registro biográfico também foi inicialmente convocado, na América Latina, como mecanismo de elaboração de uma história e de um panteão nacionais (MURUCI, 2011, p.2). Ademais, esbarro na performance de figuras como Sarmiento, que cultivou tanto a autobiografia quanto a biografia (SARLO, 2007a), com uma produção que gera interesse em ambas as modalidades.

De qualquer forma, parece produtivo pensar, em sintonia com o argumento de Lander, que diferentemente do que ocorre com a biografia na América Latina, a identificação da existência de uma tradição autobiográfica no continente e seu valor como um objeto pertinente de pesquisa não são colocados em jogo *da mesma forma, com a mesma frequência*. Mesmo que, como bem observa Molloy (2004), haja, em certos contextos, um descuido da autobiografia por parte de alguns leitores, o que, na opinião da autora, tem mais a ver com uma resistência à leitura dos textos como autobiográficos do que com a percepção da escassez de vidas escritas na primeira pessoa.

Importante frisar que não quero, de maneira alguma, simplificar ou homogeneizar o debate em torno das motivações e das leituras possíveis para a autobiografia ou do testemunho na América Latina, mesmo porque, como nos alerta Molloy (2004, p.20), “as autobiografias hispano-americanas não são textos fáceis”, haja vista a profusão e diversidade de técnicas narrativas mobilizadas, as estratégias de construção do “eu”, e as formas às vezes muito particulares com que essas textualidades se sustentam e criam relações entre memória e nação; espaço público e privado; necessidade de autovalidação e de repressão.

O que me interessa mostrar, na verdade, é como esse discurso que se sedimenta na fala de Lander a respeito da prioridade concedida à autobiografia em comparação com a biografia se manifesta principalmente quando se fala da *biografia literária*, categoria importante para o trabalho desenvolvido nesta dissertação. Essa postura pode ser evidenciada na fala do escritor Damián Tabarovsky (2009, p.1), quem, falando sobre a realidade argentina, comenta:

Na Argentina quase não se escrevem biografias de escritores. De vez em quando se editam coleções de biografias de quiosque, vidas trivializadas, livros carentes de qualquer interesse. Porém, biografias sérias, encaradas como um projeto pessoal (o autor da biografia expando a vida de alguém com o propósito de nos dizer algo sobre o estado do mundo) há muito poucas entre nós<sup>9</sup>.

É necessário considerar que as duras palavras de Tabarovsky estão sendo emitidas em uma resenha para o então lançamento de *Osvaldo Lamborghini*, de Ricardo Strafacce, essa biografia em “grandes dimensões”, como classificará Nieves Battistoni (2018), resultado de uma pesquisa que durou dez anos, e que na concepção de Tabarovsky seria responsável por inaugurar um modelo de produção biográfica na Argentina. Sob esse prisma, o caráter destrutivo de sua argumentação também pode ser lido como uma tentativa de valorizar ainda mais a obra de Strafacce, colocando-a como a ponta de uma tradição que ela mesma está ajudando a construir e consolidar.

Orquestrado com a colocação de Lander, entretanto, o posicionamento contido na resenha revela, mais uma vez, o pensamento enraizado de que não há na América Latina uma tradição tão forte de biografias de escritores como a que se desenvolveu na Europa ou nos Estados Unidos. Para além dos fatores que já foram abordados até aqui, penso se essa constatação não ecoa também nas particularidades mesmas do processo de autonomia da literatura na Argentina e nos demais países da América Latina, em que a própria condição de ser escritor e os elementos que permitiram a consolidação de um campo literário e de seus agentes ocorreu mais tarde do que nas antigas metrópoles (PIGLIA, 2010, p.9). A concepção, portanto, da existência de narrativas sobre vidas de escritores seria afetada por esse processo.

Para além disso, é preciso se perguntar se na afirmação de autores como María-Fernanda Lander e Damián Tabarovsky, de que não se poderia comparar a complexidade e diversidade das biografias estrangeiras às que vem sendo produzidas fora do continente, não estaria sendo operada também uma visão colonialista de entendimento da literatura latino-americana, naquele velho movimento de se acreditar que as nossas criações não estão no mesmo nível de qualidade e permanência do que as europeias ou as estadunidenses. Nessa lógica, entendendo-se a centralidade do sistema mundial de conhecimento e a construção da modernidade no norte global, percebido, como bem alerta Walter Mignolo (2003, p.136), como o “lar da

---

<sup>9</sup> “En la Argentina casi no se escriben biografias de escritores. De vez en cuando se editan colecciones de biografias de kiosko, vidas trivializadas, libros carentes de cualquier interés. Pero biografias en serio encaradas como un proyecto personal (el autor de la biografía exponiendo la vida de alguien para decirnos algo sobre el estado del mundo) hay muy pocas entre nosotros”.



epistemologia”, opera-se um movimento de permanência da América Latina no lugar subalternizante e uma resistência à percepção das potências que vêm sendo produzidas no continente.

Riquezas que vêm se apresentando principalmente no contemporâneo, e que forçam a produção de um diagnóstico distinto daquele elaborado por Lander e Tabarovsky. Observando rapidamente o atual cenário de produção de biografias literárias na América Latina, não só se percebe um interesse cada vez maior pelo gênero, ancorado em um retorno do sujeito e em uma postura reflexiva diante das subjetividades, componentes, para François Dosse (2015, p.229), fundamentais para a legitimação do argumento de que a biografia vem encontrando efetivamente o seu apogeu, mas também a presença de biografias que assumem formas muito diferentes, apresentam poéticas bastante particulares, reivindicando, dessa maneira, inclusive, uma contestação da necessidade de categorias como a trazida por Lander, de “tradição”.

Com isso, questiono se haveria mesmo, para a leitura das biografias produzidas no continente, a necessidade da mobilização da ideia de “tradição”, a qual pode indicar a sistematização de textualidades tão distintas em torno de uma categoria com a qual corremos o risco de propor uma falsa homogeneidade. Desarticulando essa perspectiva, o propósito aqui se instala no desejo de estabelecer um quadro comparativo dos textos que fazem parte do *corpus* sem cair na armadilha de uma leitura que roube dessas biografias os traços que as diferenciam, ao inseri-las em uma caixa muito cerrada, tirando delas, desse modo, o lugar de não pertencimento e de inespecificidade em que se localizam.

Algumas das inquietações que manifesto ao longo dos próximos capítulos e que serão orientadoras para a leitura do *corpus* aparecem em um ensaio recente de Julia Musitano intitulado *Nuestros amigos los biógrafos. Una genealogia de amores literarios*, e publicado no dossiê “La dimensión biográfica”, organizado pela revista *La Palabra*, dedicado, como afirma Witton Becerra Mayorga no editorial da publicação, a “propor uma reflexão acerca da biografia a partir dos estudos literários, especificamente desde a Argentina e em relação com os autores deste país, como constata a maioria dos artigos<sup>10</sup>” (MAYORGA, 2020, p.10).

O comentário de Mayorga (2020) me faz pensar em mais um aspecto de contraposição à ideia do vazio levantada por María-Fernanda Lander, dado que hoje a diversidade de produções biográficas no continente, principalmente na contemporaneidade, vem sendo acompanhada também do levantamento de uma deriva crítica responsável por formular uma

---

<sup>10</sup> “[...] propone una reflexión acerca de la biografía desde los estudios literarios, específicamente desde Argentina y en relación con autores de este país como lo constatan la mayoría de los artículos”.

teoria da biografia na América Latina a partir de poéticas e marcos analíticos que estão sendo produzidos ou adaptados à realidade do próprio continente.

Isso se reflete na formação de uma rede de estudos sobre biografia, concentrada em particular no trabalho de alguns pesquisadores da Universidade Nacional de Rosario (UNR), como Judith Podlubne, mas que também acolhe a atividade crítica de outros estudiosos do gênero, como o várias vezes já mencionado Patricio Fontana, da Universidade de Buenos Aires (UBA), e do meu orientador, Antonio Marcos Pereira. De maneira sistemática, as atividades do grupo se iniciam com a participação de Musitano e Nora Avaro na jornada “Vidas ajenas. Perfiles, retratos y biografias latino-americanos”, em maio de 2016, organizada por Lorena Amaro Castro e Claudia Darrigrandi, em Santiago, no Chile; e posteriormente, também em 2016, em um colóquio sobre biografia realizado na UNR.

Este último evento rendeu a publicação, em 2018, do livro *Un arte vulnerable: la biografía como forma*, organizado por Avaro, Musitano e Podlubne. Nos dezoito ensaios que compõem a edição é ratificada a preocupação das autoras e autores em entender a biografia literária como um *problema*, mas ao mesmo tempo também como uma *potência*. Como ponderei em uma resenha do livro lançada recentemente na revista *Água Viva*, da Universidade de Brasília (UNB), desde a iniciação científica, quando comecei a lidar com o gênero biográfico, uma questão sempre me acompanhava: *o que pode uma biografia?* O que pode um gênero marcado, nas palavras de Dosse (2015), por uma indistinção metodológica<sup>11</sup>, localizado em um cruzamento entre referencialidade e ficção, constituído por uma impureza e uma inespecificidade as quais parecem ter contribuído, por um longo período, para a posição de subalternidade a que foi lançado? (QUEIROZ, 2020, p.1).

A resposta fornecida em *Un arte vulnerable* parece apontar para uma ressignificação dessa condição de vulnerabilidade em que se encontra a forma biográfica, que passa a ser compreendida como o dispositivo que permite a reinvenção constante do gênero e o estabelecimento de um lugar privilegiado para a biografia:

[...] a vulnerabilidade, essa condição que faria da biografia uma arte em constante recomeço, não obedecia apenas às vacilações emocionais do biógrafo e sim, e em maior medida, uma medida estrutural, ao desajuste que qualquer escritor (para não dizer qualquer sujeito) experimenta entre o mundo

---

<sup>11</sup> O debate acerca do que Dosse chama de “indistinção epistemológica” como característica fundamental para a constituição do entendimento acerca do biográfico é amplo e encontra ecos em leituras como a realizada por Virginia Woolf, em ensaios como “A arte da biografia”. Para aprofundar a discussão, sugiro a leitura de “*O romancista está livre, o biógrafo amarrado*”: *Virginia Woolf e a biografia*, dissertação defendida também no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, em 2019, por Gabriel Wirz Leite, ex-colega do NEG(A).

e sua linguagem. A escritura biográfica é vulnerável, e é uma arte, enquanto assume o desajuste como parte de seu próprio exercício: a prova de que rachadura é o primeiro motor de sua virtualidade formal<sup>12</sup> (AVARO; PODLUBNE, 2018, p.11).

A “virtualidade formal” a qual se referem as autoras, inclusive, se relaciona a uma proposição de leitura para a biografia já diagnosticada pela escolha do subtítulo do livro – “La biografía como forma”, e em que se materializa, a partir do jogo com o título do célebre ensaio de Theodor Adorno, *O ensaio como forma*, a ideia de que mais do que um gênero, a biografia poderia ser compreendida como uma *forma*, na medida em que –

Como o ensaio, a biografia se faz *verdadeira*, quer dizer, [...] suspende a incredulidade, no avançar do relato, sempre ao futuro, em fuga, e não no desconfiado desvelar por encontrar os fundamentos míticos do narrado. Nesse desenrolar se impõe a uma arte e a uma vida, uma forma. Sempre única e vulnerável<sup>13</sup> (AVARO; PODLUBNE, 2018, p.12).

Dito de outro modo, “a multiplicidade de formas que integram o espaço biográfico”, para fazer referência a Arfuch (2010, p.111), nos permite pensar que para além das estruturas já definidas e convencionadas, a narração de diferentes vidas e o posicionamento de diferentes biógrafos que se colocam diante dessas existências suscita a construção de maneiras muito diversas de narrar, convocando para a biografia um estatuto de instabilidade no qual a sua forma não está dissociada das particularidades da vida da qual se fala. O que, na leitura que Adorno (2003) faz do ensaio, se adequa à consciência de que há algo no objeto que deve contaminar o próprio método, ou, trazendo para a análise do biográfico, se materializa nas palavras de Podlubne para a divulgação do colóquio ocorrido em 2016: “A biografia adquire a sua forma configurando a vida de seu sujeito. A vida do outro é sua razão de ser; o como do relato, seu assunto central<sup>14</sup>” (POBLUBNE, 2018, p.3).

Mais do que isso, talvez, o que a concepção de Adorno sobre o ensaio oferece para a biografia é a consciência de que há um importante rendimento na observação do jogo que se arma no encontro entre o sujeito e o texto, entre o biógrafo e biografado e no movimento de

---

<sup>12</sup> “[...] la vulnerabilidad, esa condición que haría de la biografía un arte en perpetuo recommienzo, no obedecía solo a los titubeos emotivos del biógrafo sino, y en mayor medida, una medida estructural, al desajuste que cualquier escritor (por no decir cualquier sujeto) experimenta entre el mundo y su lenguaje. La estructura biográfica es vulnerable, y es un arte, en tanto asume tal desajuste como parte de su propio ejercicio: la prueba de que esa mella es el primer motor de su virtualidad formal”.

<sup>13</sup> “Como el ensayo, la biografía se hace verdadera, es decir, [...] suspende la incredulidad, en el avance del relato, siempre a futuro, en fuga, e y no en el desvelo receloso por encontrar los fundamentos míticos de lo narrado. Es ese avance el que le impone, a un arte y a una vida, una forma. Siempre única y vulnerable”.

<sup>14</sup> “La biografía adquire su forma configurando la vida de su sujeto. La vida del otro es su razón de ser; el cómo del relato, su asunto central”.

escrita enquanto captura desse choque. Sob essa perspectiva, a mirada se volta à maneira com que a biografia pode acolher a dimensão tanto da vida da qual se fala quanto de quem escreve, estabelecendo-se como um registro da “contaminação” entre duas existências, para utilizar um termo mobilizado por Musitano (2020).

Ademais, a proposição de Avaro e Podlubne (2018) de uma biografia sempre em fuga, que não se sustenta na preocupação por “encontrar os fundamentos míticos do narrado” pode, de maneira análoga, mais uma vez, se conectar à posição de Adorno a respeito do ensaio, na medida em que a assertiva das autoras, e com a qual compactuo, se liga não só à recusa a uma concepção do gênero como “uma construção fechada, dedutiva ou indutiva” (ADORNO, 2003, p.25); mas também à negação de uma visão totalizante do gênero, manifestada em certas biografias contemporâneas, como as que serão analisadas ao longo desta dissertação. Assim, substituo o “ensaísta” mencionado por Adorno na citação seguinte pelo “biógrafo”: “O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal, ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias conclusões” (ADORNO, 2003, p.25).

Não quero tomar essa perspectiva de análise apenas como uma reação de descaracterização a um modelo já bastante popularizado e consolidado de biografia, assentado no que Pierre Bourdieu chama de “ilusão biográfica”, e sobre o qual falarei mais à frente, ainda no capítulo seguinte, mas entender como a proposição me permite validar a construção da investigação de um campo – como o argentino – que é capaz de abrigar formas muito diversas de biografia.

Por esse ângulo, o entendimento do gênero como forma e autoformação da vida (PODLUBNE, 2018, p.5), capaz de se adaptar continuamente, funciona como um aporte crítico de rejeição, mais uma vez, à ideia de tradição como permanência e sedimento. Chego, finalmente, desse modo, ao texto de Julia Musitano, em que a autora estabelece uma sistematização de características bastante presentes em algumas biografias literárias latino-americanas. O meu esforço estará em pensar como é possível articular algumas dessas observações à argumentação que desenvolvo em torno de meus objetos ao longo da dissertação.

Em seu recorte, Musitano leva em consideração biografias de escritores latino-americanos produzidas por escritores também latino-americanos entre fins dos anos 1980 e a atualidade, compreendendo a “emergência de escrituras da vida” no continente, baseadas, segundo a pesquisadora, nos laços afetivos entre biógrafo e biografado, e na composição da genealogia de amores literários, amistosos e fraternos no campo da literatura latino-americana (MUSITANO, 2020, p.95).

Esse comentário inicial de Musitano revela algumas importantes dimensões que guiarão o debate nos capítulos seguintes, e sobre as quais já falei acima, como a construção de uma relação íntima entre biógrafos e biografados, que implica no estabelecimento de formas outras para o exercício biográfico:

Entre biógrafo e biografado se traça uma linha de contigüidade fundada na admiração literária, cuyos efectos são os da contaminación, do contágio, da transferência. Dos vidas se tensionan na escritura e constituyen un espacio imaginario amoroso que pone en juego mecanismos y operaciones para apropiarse de recuerdos ajenos<sup>15</sup> (MUSITANO, 2020, p.97).

Tal percepção de Musitano, da zona de afetividade, e dessa esfera de contaminação, contágio e transferência que marcam a produção de alguns modelos biográficos na América Latina desafia uma característica bastante presente na biografia convencional, e que se sustenta na defesa de um afastamento entre biógrafo e biografado, e na produção de um relato baseado no apagamento da presença do processo e dos caminhos que levaram à investigação sobre aquela vida e a escrita da biografia. Em oposição a isso, o que se vislumbra é o levantamento de relatos que se inscrevem “no vínculo entre a escritura e o vivente, através de uma terceira pessoa designada pelo afeto<sup>16</sup>” (MUSITANO, 2020, p.101).

Esses aspectos serão explorados mais detidamente no capítulo dois, intitulado “Biografia em processo: *Sobre Sánchez*”, em que analiso *Sobre Sánchez*, biografia do escritor Néstor Sánchez escrita por Osvaldo Baigorria. Espaço de dramatização da experiência do biógrafo, o texto se estabelece como biografia de Sánchez, mas também como autobiografia de Baigorria. No capítulo, dividido em três momentos, trato inicialmente de questões a respeito do livro, enquanto na subseção seguinte analiso de que forma se estabelece a tensão entre biografia e autobiografia em *Sobre Sánchez*. Reservo a última subseção do capítulo a um debate a respeito de possíveis aproximações do biógrafo a certo papel assumido pelo detetive na narrativa policial.

Já no capítulo três, cujo título é “Biografia literária e coralidade: *Fogwill, una memoria coral*”, trato de *Fogwill, una memoria coral*, livro que reúne uma série de depoimentos, coletados pelo jornalista Patricio Zunini, sobre o escritor argentino Rodolfo Enrique Fogwill. No comentário sobre o trabalho, realizado ao longo de um capítulo que também conta com três

---

<sup>15</sup> “Entre biógrafo y biografiado se traza una línea de contigüidad fundada en la admiración literaria cuyos efectos son los de la contaminación, el contagio, la transferencia. Dos vidas se tensionan en la escritura y constituyen un espacio imaginario amoroso que pone en juego mecanismos y operaciones para apropiarse de recuerdos ajenos”.

<sup>16</sup> “[...] em el vínculo entre la escritura y lo viviente a través de una tercera persona asignada por el afecto”.

momentos, discuto como a decisão de Zunini de trazer perspectivas muito diferentes sobre o biografado produz uma estrutura biográfica fragmentada e não totalizante. Começo a seção apresentando brevemente o projeto; sendo que na subseção seguinte problematizo a tensão entre os binômios “recordar” e “construir”, e de que modo isso se manifesta no livro de Zunini. Na última subseção, trago um debate acerca das imagens de escritor fabricadas pela biografia e como elas dialogam ou se chocam com as imagens de escritor produzidas pelo próprio Fogwill. A dissertação é encerrada com breves considerações finais, em que recapitulo o que apresentei ao longo do trabalho e penso em algumas promessas de futuro que essa dissertação me oferta.

Anunciada a divisão do trabalho que segue, é preciso estar atento às particularidades da criação desse vínculo afetivo em cada uma das biografias, em consonância com as afirmações de Musitano (2020). Se em *Sobre Sánchez*, como discutirei ao longo do capítulo seguinte, a tensão definida pela “operação identificatória” (MUSITANO, 2020, p.98) ganha contornos mais evidentes, com um movimento mais claro de exposição do drama que constitui *falar sobre o outro*; na memória coral de Fogwill, já se instala a tentativa de suprimir a voz narrativa do biógrafo, com uma elisão sistemática da presença de Zunini no texto, ainda que as marcas da edição do projeto permaneçam. Nesse sentido, em linhas gerais: se em *Sobre Sánchez*, Baigorria aparece ressaltado e dramatizado; em *Fogwill, una memoria coral*, Zunini está presente, porém apagado e desdramatizado.

Além disso, há outra esfera aludida por Musitano que, mais uma vez, funciona como uma zona de aproximação entre as duas biografias que compõem o *corpus* desta pesquisa: ao falar sobre essas novas biografias literárias latino-americanas, a autora comenta o perfil comum dos biografados: “os biografados são decadentes, excêntricos, doentes, fanáticos, milionários e pobres, anarquistas e anárquicos, abandonados e exilados e os biógrafos, amparados pelo espaço do imaginário, se encarregam de ressaltar o gesto e enfatizar o anômalo<sup>17</sup>” (MUSITANO, 2020, p.98).

Ainda que não seja possível pensar Néstor Sánchez e Fogwill como figuras *estritamente excêntricas*, há um componente de anomalia na performance estabelecida por esses autores no campo literário, e que parece se adequar, em certa medida, à definição de escritores excêntricos, tal qual elaborada por Rafael Gutiérrez (2016, p.1): aqueles autores que

se afastam de uma tradição literária que por diversos motivos (lugar de nascimento, pertencimento comunitário, momento histórico em que publicam

---

<sup>17</sup> “[...] los biografiados son decadentes, excéntricos, enfermos, fanáticos, millonarios y pobres, anarquistas y anárquicos, abandonados y exiliados; y los biógrafos, amparados por el espacio de lo imaginario, se encargan de resaltar el gesto y extremar lo anómalo”.

sua obra etc.) deveria ser a sua, e, em troca, escolhem uma outra filiação, que parece singular e que se opõe à tradição hegemônica.

A opção pelo fora e pela quebra de expectativas em relação a outros escritores de seu tempo, traço presente tanto em Sánchez quanto em Fogwill, se estabeleceria como a marca de excentricidade bastante acentuada nas biografias escritas por Baigorria e Zunini. A problemática central a que me agarro, nesse sentido, se insere na reflexão de como essa excentricidade é lida e “resolvida” pelos biógrafos, seja pelo tensionamento entre biografia e autobiografia (em *Sobre Sánchez*), seja por meio da análise das imagens de escritor (em *Fogwill, una memoria coral*).

Em síntese, a consciência da multiplicidade de formas para o biográfico no contexto latino-americano, especificamente na Argentina, orienta a constituição deste trabalho, havendo, inevitavelmente, a reiteração de algumas questões e temas ao longo dos capítulos. Responsabilizo tal fenômeno pela ressonância de uma preocupação comum, que atravessou o esforço da investigação, está contida em todo o texto e que hoje, analisando meu percurso de pesquisa, parece tão antiga, anterior a este trabalho: a curiosidade por possibilidades variadas de biografia e que aqui se materializa na busca pela compreensão de projetos tão desafiadores como os experimentos realizados por *Sobre Sánchez* e *Fogwill, una memoria coral*.

## 2 BIOGRAFIA EM PROCESSO: *SOBRE SÁNCHEZ*

Abro este capítulo com *Tres años con Derrida*, essa espécie de diário de pesquisa no qual Benoît Peeters, de modo muito singelo, fala sobre o processo de investigação e escrita da biografia de Derrida. Concentro-me, no entanto, apenas em uma passagem do livro, em que Peeters comenta que “os momentos mais intensos e decisivos de uma existência são talvez aqueles que deixaram menos registros<sup>18</sup>” (PEETERS, 2020, p.39).

Se penso que há certa verdade no que está na citação, na medida em que ela parece direcionar o olhar à força de acontecimentos que ainda não passaram pela institucionalização do gesto de *documentar o passado*, como pressupõe o arquivo, ela interessa aqui porque indica um tensionamento narrativo importante para a escrita de biografias: como escrever um relato de vida a partir do lacunar? Ou seja, como falar dessa porção da vida que não está no registro, que ainda não foi (e é possível que não possa ser) produzida pelo arquivo?

A questão de fundo está, portanto, em pensar como a biografia, esse gênero que se sustenta em um viés referencial, pode permitir, na presença da lacuna, uma licença especulativa franqueada ao biógrafo, problematização que tomo como ponto de partida para a leitura de *Sobre Sánchez* (2012), de Osvaldo Baigorria, livro de características anômalas, mas que, em linhas gerais, como afirma Julia Musitano (2018, p.167), pode ser entendido como uma biografia literária, já que apresenta o biografado, um escritor, o argentino Néstor Sánchez, em sua potência imaginária.

Para Musitano (2018), essa potência imaginária, que particulariza a biografia literária, é caracterizada pela exploração, por parte do biógrafo, dos movimentos de uma vida não para alcançar uma interpretação analítica dos textos da época em que o escritor viveu, mas sim para se aproximar da força imaginária que relaciona a vida e a obra do biografado. Tal definição expande a categorização do que seria a biografia literária, dado que não só alude a textos que tratam da vida de figuras do campo literário ou à qualidade propriamente literária da biografia, mas estabelece o gênero como uma forma específica, dotada de tensões particulares entre ficção e arquivo e entre os vínculos construídos entre biógrafo e biografado (MUSITANO; SURGHI, 2020, p.16).

Biografados como Néstor Sánchez, uma figura relevante no campo literário argentino entre as décadas de 1960 e 1970, que teve uma carreira meteórica, tendo publicado nesse período, com certo êxito, quatro romances (*Nosotros dos; El amhor, los orsinis y la muerte;*

---

<sup>18</sup> “Los momentos más intensos y decisivos de una existencia son tal vez los que han dejado menos huellas”.



*Siberia Blues*; e *Cómico de la lengua*), sendo três deles lançados pela importante Editorial Sudamericana<sup>19</sup>. Além disso, o escritor viu suas obras serem traduzidas para o francês e, em 1969, conquistou uma bolsa para atuar na Universidade de Iowa, nos Estados Unidos.

Ainda que suas principais produções se localizem no mesmo momento da de autores do *boom*, o próprio Sánchez sempre negou qualquer filiação com o trabalho dos demais escritores latino-americanos que faziam sucesso no período, assumindo, inclusive, uma postura antagônica ao que vinham escrevendo os autores da época: “Não entendo como puderam me colocar com os escritores do boom. [...] Esses escritores para mim representam o momento mais baixo da língua, pela sua falta de relação com a poesia”<sup>20</sup>, teria dito Sánchez, durante uma entrevista, ao saber que sua obra havia sido incluída em uma antologia na qual também se encontravam autores como Mario Vargas Llosa.

De fato, como aponta Walter Cassara, mesmo diante das rupturas e experimentações formais que caracterizaram a literatura latino-americana nos anos 1960, a obra narrativa de Néstor Sánchez é “atípica, extremamente difícil e esotérica”<sup>21</sup> (CASSARA, 2012, p.42). Tal jogo experimental se baseia, principalmente, no que o crítico Antonio Jiménez Morato, a partir da leitura de *Nosotros dos*, chamou de “escribir de oído”, técnica utilizada por Sánchez e que consistia na tentativa de aproximar a literatura de uma dicção típica do jazz, estilo musical pelo qual o escritor era apaixonado.

Não era ritmo, ou não apenas isso, era algo mais, era loucura e selvageria, era a vocação liberada, tonal, improvisação mil vezes ensaiada, do melhor jazz. Todos sabem que o jazz tem ritmo, mas ele está desfocado. Todos sabem que o jazz brinca com as melodias, mas as desconjunta e recompõe. Todos sabem que o jazz joga com as harmonias de modo livre e associativo, mas uma pessoa sempre pode entender as ligações que permitem que quando alguém escuta um grupo de jazz tenha a sensação de estar escutando uma canção e não uma superposição de instrumentos que tocam simultaneamente<sup>22</sup> (MORATO, 2018, p. 1).

---

<sup>19</sup> Nascida no final de 1938, a Editorial Sudamericana (hoje um selo da Penguin Random House) teve como alguns de seus fundadores nomes como Victoria Ocampo e Oliverio Girondo. Durante o período do *boom* da literatura latino-americana, autores como Gabriel García Márquez e Júlio Cortázar foram publicados pela Sudamericana. *Nosotros dos* (1866), *Siberia Blues* (1967) e *El amhor, los orsinis y la muerte* (1969) foram os livros de Néstor Sánchez lançados pela editora.

<sup>20</sup> “No entiendo cómo pudieron meterme con los escritores del boom. [...] Estos escritores para mí representan el momento más bajo de la lengua, por su falta de relación con la poesía”). Disponível em: <[https://www.clarin.com/viva/nelstor-sanchez-escriptor-culto-linyera-nueva-york\\_0\\_MMARCQ5ba.html](https://www.clarin.com/viva/nelstor-sanchez-escriptor-culto-linyera-nueva-york_0_MMARCQ5ba.html)>. Acesso em 02 jun. 2020.

<sup>21</sup> “atípica, extremadamente difícil y esotérica”.

<sup>22</sup> “No era ritmo, o no sólo, era algo más, era locura y desenfreno, era la vocación liberada, tonal, improvisación mil veces ensayada, del mejor jazz. Todos saben que el jazz tiene ritmo, pero está difuminado. Todos saben que el jazz juega con melodías, pero las descoyunta y recompone. Todos saben que el jazz juega con las armonías de modo libre y asociativo, pero siempre uno puede entender las ligazones que permiten que cuando uno escucha un

Esses elementos de composição do jazz levam Sánchez, nas palavras de Cassara (2012), à realização de um procedimento no qual a preocupação estaria em *improvisar* com a própria linguagem, usar os métodos coordenados da improvisação jazzística à serviço do romance. Como consequência, a obra do escritor se estabelece mais na valorização da sonoridade poética do que na força da narrativa e da trama, ou, como dirá seu amigo Hugo Savino (2006): a prosa de Sánchez não se sustentava no que acontecia na realidade, e sim no ritmo do que acontecia. Experimentação formal que fará Cortázar, em uma resenha elogiosa para outro livro de Sánchez, *Cómico de la lengua*, dizer que o texto só poderia ser definido “como o reverso de um romance, o reverso de uma realidade narrativa, o reverso de uma escrita usual” (CORTÁZAR, 2001, p.135), algo que facilmente, como veremos a seguir, poderia ser dito sobre a biografia do escritor produzida por Osvaldo Baigorria.

Se rapidamente essa singularidade da posição de autor, consolidada aos poucos por leituras como a de Cortázar, colocava Sánchez em um lugar privilegiado no campo literário de seu país, chama a atenção que, a partir do final dos anos 1960, movido por um desencanto com a vida, com a literatura e com o que ele suspeitava ser a proximidade da morte, o escritor tenha iniciado uma busca espiritual e mística que o levaria a um abandono da própria carreira.

De acordo com Sánchez, em uma entrevista em 1987 concedida a Carlos Riccardo, após a escrita de *Siberia Blues*, em 1967, o desânimo com a vida que tinha naquele momento o leva a sair da Argentina. Em Lima, na casa de um amigo, Fernando Rosa, tem acesso ao livro *Psicología de la posible evolución del hombre*, de Pedro Ouspensky, matemático e filósofo russo, por meio do qual Sánchez entra em contato pela primeira vez com as teorias do Quarto Caminho<sup>23</sup>, corrente mística desenvolvida por George Ivanovich Gurdjieff no início do século XX.

A possibilidade do autoconhecimento através de uma preparação espiritual encanta a Sánchez, que após a leitura de um trecho do livro de Ouspensky (“O homem pode sacrificar tudo, menos seu sofrimento”), passa a se dedicar ao estudo do Quarto Caminho, empreendendo, posteriormente, uma viagem por diversas partes do mundo: Chile, Peru, Venezuela, Itália,

---

ensemble jazzístico tengamos la sensación de estar escuchando una canción y no una superposición de instrumentos que tocan simultáneamente”.

<sup>23</sup> Como anuncia o prefácio de *Em Busca do Ser – O Quarto Caminho para a Consciência*, obra que sintetiza alguns dos pensamentos de Gurdjieff (1866-1949), o Quarto Caminho se autoproclamava como um “ensinamento antigo de evolução consciente do homem”, sustentando a ideia de que o conhecimento da realidade (chamado de “conhecimento do ser”) seria uma corrente fluindo da Antiguidade até os tempos atuais, firmando-se como meio indispensável para atingir a libertação interior. A busca pelo sentido da existência e do Universo, portanto, estaria na procura por essa corrente, responsável pela libertação do homem.

Espanha, França, até se fixar como um mendigo pelas ruas de Manhattan, nos Estados Unidos. O retorno de Sánchez, em total situação de pobreza, ao país natal só aconteceria em 1986.

Aceitando a encomenda de escrever a biografia do escritor, então, Osvaldo Baigorria, partirá justamente desse momento de abandono da vida de Sánchez, focando no momento em que o autor decidiu deixar para trás a carreira literária. Baigorria, é preciso dizer, atualmente é jornalista, escritor e professor titular na Faculdade de Ciências Sociais, na Universidade de Buenos Aires. Nascido na Argentina, já viveu em diferentes países, como Canadá, Estados Unidos, México, Espanha e Itália. Publicou, antes de *Sobre Sánchez*, diferentes livros, estando entre eles: *Llévatela, amigo, por el bien de los tres* (1989); *En Pampa y la vía* (1995); *Correrías de un infiel* (2005) e *Anarquismo trashumante* (2008).

Em *Sobre Sánchez*, o percurso de Osvaldo Baigorria será movido pela tentativa de entender como foi a existência do autor durante esse período em que viveu fora da Argentina e de que maneira Sánchez gestou sua renúncia ou abandono da escritura enquanto estava a caminho da consagração literária (BAIGORRIA, 2012, p.18). Apesar da existência de um recorte e do interesse particular em uma zona específica da vida a ser narrada – o momento do abandono -, e não na vida inteira, já impliquem um deslocamento do livro do *modus operandi* convencional das biografias - caracterizado por uma busca pela exaustão (PEREIRA, 2012, p.39) - a elaboração das duas questões norteadoras do projeto não parece se afastar tanto de uma dimensão presente em muitas biografias literárias, como afirma o próprio Baigorria em um ensaio posterior à publicação de *Sobre Sánchez*, e intitulado “Alucinar y confesar”:

Ambos os interrogantes, obviamente conectados entre si, apontariam para desentranhar um mistério que transcende uma vida particular e que está relacionado com o interrogante maior que um escritor pode se fazer, “para que escrever?”, e certamente com a pergunta de fundo que pode ser feita por qualquer ser humano: “para que viver”<sup>24</sup> (BAIGORRIA, 2018, p.155).

Retomando a citação de Benoît Peeters que trouxe no início desta seção, é importante ter em mente que esse momento da vida de Sánchez escolhido pelo biógrafo, tão representativo da recusa à escritura e do abandono da literatura, é o menos documentado da vida de Néstor Sánchez. Mesmo na entrevista concedida a Carlos Riccardo um ano após voltar à Argentina, Sánchez parece resistir a falar sobre a vida que teve, principalmente nos Estados Unidos. As poucas cartas enviadas ao filho, Claudio, trazem, basicamente, a rotina de exercícios espirituais

---

<sup>24</sup> “Ambos interrogantes, obviamente conectados entre sí, apuntarían a desentrañar un misterio que transcende a una vida particular y que está relacionado con el interrogante mayor que puede hacerse un escritor, “para qué escribir”, y desde luego con la pregunta de fondo que puede hacerse todo ser humano: “para que vivir””.

realizados; e a mulher que teria convivido com Sánchez nessa fase de sua vida, Cecília Scribens, revela a Baigorria através de um e-mail seco que só oferecerá, ao biógrafo, o silêncio.

E o que Baigorria faz, afinal, com o *silêncio*? Como ele lida com esses vazios do arquivo, com a lacuna? A resposta mais produtiva à questão talvez seja dizer que Baigorria prefere *o não fazer*. Mesmo que inicialmente ele diga que tenta estabelecer uma rotina de trabalho, se esforçando para compreender esse período nebuloso da vida de Sánchez, logo, ao modo de um Bartleby, que recusa o ofício, o biógrafo, em *Sobre Sánchez*, assume a dificuldade do projeto, entendido por ele como um “empreendimento que não se pode abordar<sup>25</sup>” (BAIGORRIA, 2018, p.151), e se coloca como um sujeito pouco disposto a preencher as lacunas do arquivo, a estabelecer conjecturas sólidas e produtivas para a leitura da vida que tem diante de si, se comportando, segundo Julia Musitano (2018), como um biógrafo cuja postura é marcada pelo signo da preguiça.

Digo preguiça, mas não aquela que indica baixa qualidade do projeto, e sim, em consonância com o argumento de Musitano (2018), como operadora que nos permite pensar que a postura pouco motivada de Baigorria para lidar com o arquivo e propor possibilidades interrogativas com a finalidade de manejar o problema metodológico que tem em mãos (produzir um sentido para a vida de Sánchez) pode ser tomada como o trunfo de *Sobre Sánchez*, uma vez que revela outras formas de se encarar o biográfico, opostas a um ideal de clarividência e eficiência plena do biógrafo, tão comumente vistas como traços do gênero.

Ao subutilizar, por exemplo, um dossiê produzido em 2006 acerca de Sánchez pela revista *las ranas*, no qual se apresenta, inclusive, uma cronologia da vida do escritor, montada por Pablo Gianera, Baigorria deixa de lado uma massa documental estratégica para a resolução das questões das quais parte a pesquisa, mas, por outro lado, abre espaço para a exposição das fragilidades que cercam o processo de biografar e a impossibilidade de se assumir um relato totalizante, esferas menosprezadas quase sempre no registro biográfico.

Dessa forma, diferentemente do modelo canônico de produção biográfica, de pretensão monumental, em que o conhecimento pleno da obra e o acesso privilegiado ao arquivo do biografado se colocavam como prerrogativas para o exercício do biógrafo, comprometido em encontrar a “verdade” de uma vida por meio de uma estrutura teleológica e linear (BOURDIEU, 2006), o que se oferece em *Sobre Sánchez* é “uma vida recuperada a partir de anedotas e

---

<sup>25</sup> “empresa inabordable”.

testemunhos expostos, providos de dúvidas e incertezas com o fito de abandonar a pretensão de uma verdade objetiva<sup>26</sup>” (TEJERO, 2014, p.5).

A potência do livro estaria, pois, na consciência da parcialidade do relato e da impossibilidade de se alcançar, narrativamente, a vida como totalidade. Tal qual afirma o próprio Baigorria em dado momento de *Sobre Sánchez*, “a biografia é um gênero trapaceiro, pois não se pode escrever sobre uma vida – a menos que ela seja tocada por cima, como se estivéssemos improvisando<sup>27</sup>” (BAIGORRIA, 2012, pp.20-1). Ideia do improviso que encontra ressonâncias, como comentei um pouco antes, no próprio projeto literário de Néstor Sánchez.

Para a escrita “improvisada” dessa biografia, portanto, Baigorria não investirá em uma tentativa de produzir um texto sobre a vida de Sánchez que confirme o sentimento e a congruência de um laço entre a vida e a produção ficcional, marca, de acordo com Pereira (2012, p.40), de uma tradição monumental da biografia literária. Nesse viés, ainda que reconheça a importância do entendimento da Obra como fonte para a leitura da vida do seu biografado, Baigorria “confecciona uma lista final com as fontes e a bibliografia consultada, mas ingressa na vida de Sánchez sem pretensão crítica<sup>28</sup>” (BATTISTONI, 2020, p.13).

Esse movimento é visível, por exemplo, na forma como se dá o contato do biógrafo com a obra ficcional do seu biografado. Revelando que a sua motivação inicial para a entrada no projeto foi a encomenda para escrever o livro, e não uma paixão prévia pela pesquisa ou pelo personagem, Baigorria se sente impelido, em dado momento da investigação, a ler e estudar os textos de Sánchez, comentando a leitura que faz das obras na biografia mesma.

A confissão de Baigorria, aliás, de que seu interesse por Sánchez não veio de uma relação prévia com o escritor, nascendo, na verdade, de uma necessidade financeira, é bastante curiosa, uma vez que desarticula, em certa medida, um dos *topoi* de construção das biografias literárias (DOSSE, 2015): o estabelecimento da cena inaugural, quase sempre reservada ao paratexto, aquela em que o biógrafo revela as motivações para a empreitada de escrever a vida alheia, e que quase sempre se justifica pela curiosidade e desejo genuínos de compreender o sujeito biografado e fabricar possibilidades narrativas para aquela existência.

Além disso, sem a ambição de sistematizar as percepções de leitura, as anotações de Baigorria se assemelham mais a um diário de navegação, em que a urgência de comunicar as

---

<sup>26</sup> “una vida que se recupera a partir de anécdotas y testimonios expuestos, provistos de dudas e incertidumbres con el fin de abandonar la pretensión de una verdad objetiva”.

<sup>27</sup> “[...] la biografía es un género tramposo: no se puede escribir sobre una vida – a menos que se la toque por encima, como si se improvisara”.

<sup>28</sup> “[...] confecciona un listado final con las fuentes y la bibliografía consultada, pero ingresa a la obra de Sánchez sin pretensión crítica”.

sensações despertadas ao longo do contato com os livros é que ganha protagonismo: “[...] depois de *Nosotros dos* tratei de passar à leitura de *El amhor...* e me vi louco. Não entendia nada. Talvez eu tivesse que ter ido mais devagar, ter seguido com *Siberia Blues*, etc., etc.”<sup>29</sup> (BAIGORRIA, 2012, p.16).

Ao mesmo tempo, essas declarações, que registram a dificuldade de leitura das obras de Sánchez (“Não entendia nada”), se mesclam a comentários mais extensos, nos quais Baigorria parece querer articular à leitura do texto a análise de outras obras, a materiais disponíveis em entrevistas do autor, a conexões com escritores que, muito possivelmente, foram também lidos por Sánchez, mas, acima de tudo, a como a vida e a obra de Néstor Sánchez se entrelaçam a momentos e motivos da própria obra e vida do biógrafo.

É assim que “Ley del três”, de Sánchez, presente em seu último livro, *La condición efímera*, publicado após o seu retorno à Argentina, faz com que Baigorria reflita sobre os processos de escrita adotados por Jack Kerouac, de grande influência para Néstor Sánchez, mas também acerca de um encontro (não ocorrido) entre Sánchez e duas das mulheres de sua vida, Vicky e Cecilia, sobre uma relação não-monogâmica vivida pelo biógrafo e sobre os impactos desse acontecimento para a leitura que Baigorria faz agora do conto de Sánchez.

Essa estrutura da biografia, resistente à sistematização, leva a que o próprio Baigorria reconheça tanto a dificuldade de categorização do projeto, quanto o acolhimento de *Sobre Sánchez* à mudança genérica como parte de seus procedimentos:

Neste ponto, no entanto, devo reconhecer que o mapa que podia relacionar obra e vida de Néstor Sánchez começa a se romper em vários fragmentos que indicam, por um lado, biografia (ainda que a nata de uma vida se escape, seja sempre inacessível), e por outro lado, ensaio, assim como crônica, e acima de tudo, quando parece que o gênero está definido, surgem, como chamados pelo azar e destino, encontros surpreendentes que estendem essa infatigável investigação que, de cara se parece com um romance ou pós-romance, coisa que aclaro em vista de alguns boatos que correm, caminham, insistem em se sedimentar<sup>30</sup> (BAIGORRIA, 2012, p.47).

“Errância narrativa”, como afirma Yael Tejero (2014, p.13), que reforça a imagem do biógrafo como aquele que titubeia, que se apresenta em uma posição vacilante, assumindo uma

<sup>29</sup> “[...] después de *Nosotros dos* traté de pasar a la lectura de *El amhor...* y me volví loco. No entendía nada. Tal vez tendría que haber ido más despacio, seguir con *Siberia Blues*, etc. etc.”.

<sup>30</sup> “En este punto, sin embargo, debo reconocer que el mapa que podría relacionar obra y vida de Néstor Sánchez comienza a romperse en varios fragmentos que indican por un lado biografía (aunque la flor y nata de una vida se escapa, es siempre inaccesible), por otro ensayo, aun por otro crónica y, encima de todo, cuando parece que está definido el género surgen, como llamados por azar y destino, encuentros sorprendentes que extienden esta infatigable investigación que de pronto se siente novela o post-novela, cosa que aclaro en vista de rumores que corren, caminan, se detienen a acampar”.

impossibilidade de narrar que, no final das contas, não o impede de escrever acerca do outro – ainda que fora das expectativas construídas em torno da biografia convencional. Nesse ponto, Julia Musitano (2018, p.175) comenta que:

Se a biografia foi, como alega Baigorria, um encargo editorial, podia ter se negado a escrevê-la, mas o biógrafo não é um desertor, não pode abandonar o projeto completamente: vai, mas volta, prefere não escrever, mas escreve, diz que não tem o que dizer, mas, no final, diz<sup>31</sup>.

E *diz o outro* sabendo que não pode dizê-lo completamente. Dessa maneira, observa-se que, ainda que o relato faça o mito, como afirmará Baigorria em dado momento de *Sobre Sánchez*, o que a narrativa aqui analisada oferece é justamente um contraponto à cristalização dessa persona em mito e a sua sedimentação em monumento. Nesse sentido, a leitura que Baigorria realiza dessa vida não quer *explicá-la*, atribuir-lhe um sentido totalizante e integral, que é sempre ilusório, sempre falso (BOURDIEU, 2006). O que se vê, então, é a “captura da personagem literária pela ênfase no aspecto eloquente e no recorte explicitado” (PEREIRA, 2012, p.42). Apresentado no livro fora de uma cronologia convencional (MUSITANO, 2018, p.168), o Néstor Sánchez forjado por Baigorria é contraditório, esfacelado, fragmentado, atravessado pelas inquietações e experiências de seu próprio biógrafo.

Isso não significa, obviamente, que nenhuma imagem sobre Néstor Sánchez seja forjada. O Sánchez construído por Baigorria é aquele que mais se aproxima de seu biógrafo, *é o Sánchez possível para Baigorria*. Ou seja, o Sánchez que se pode produzir através da postura com que o biógrafo lida com os recursos e com o arquivo que tem em mãos, mas também um Sánchez que é configurado como um personagem que se assemelha com o próprio Baigorria, uma figura atravessada pelos desejos e pela história de vida de seu biógrafo. E talvez seja justamente nesse ponto de identificação entre os dois que se justifique a forma com que o personagem se converte, em consonância com a instabilidade e com a anomalia do próprio livro, em um sujeito escorregadio, que escape às amarras muitas vezes impostas pelo gênero biográfico.

Torna-se parte significativa desse gesto a reação de Baigorria, ao final do livro, de negar o desejo de julgar o seu biografado e dar a essa vida uma interpretação final, um sentido único, papel comumente desempenhado pelos biógrafos.

---

<sup>31</sup> “Si la biografía fue, como alega Baigorria, un encargo editorial, podría haberse negado a escribirla, pero el biógrafo no es un desertor, no puede dejarlo todo: se va, pero vuelve, prefiere no escribir pero escribe, dice que no tiene nada que decir, pero, en definitiva, dice”.

“With no Direction home/ Like a complete unknown/ Like a rolling stone...” Assim deve ter estado Néstor Sánchez em sua via seca ao atravessar as águas. É o que digo, não sei. Quem sou eu para me por a falar sobre seus acertos ou equívocos? Aquele que tropeça ou resvala em sua ignorância, em sua incapacidade de conhecer uma vida, uma via<sup>32</sup> (BAIGORRIA, 2012, p.162).

O trecho ainda revela, na verdade, que o julgamento do biógrafo se direciona a si mesmo, em uma postura autorreflexiva muito presente em *Sobre Sánchez*. Afinal, ao longo do livro, Baigorria parece jogar contra outra característica marcante da tradição monumental de biografias: a sua invisibilização e a do processo de escrita da biografia, ou seja, “a elisão total do trabalho do biógrafo, suas vicissitudes, sua materialidade, seus norteadores para a condução do projeto de edição da massa documental e indiciária frequentada pelo biógrafo” (PEREIRA, 2012, p.41).

Digo isso, porque as biografias, convencionalmente, se apoiam na ideia de um biógrafo uno e consciente na manipulação das fontes do arquivo e que se pretende o mais invisível possível na construção da narrativa, entregando um relato biográfico que parece escrever-se sozinho. Em *Sobre Sánchez*, por outro lado, há um forte investimento em trazer os bastidores da construção biográfica, apresentando-se o percurso de criação da biografia e os dramas vivenciados por Baigorria durante a aventura que foi escrever sobre a vida de Sánchez. A postura autorreflexiva sobre a qual comentei no parágrafo anterior, portanto, implica uma postura em que o biógrafo, em oposição ao que se estabelece na tradição monumental, se coloca como parte do *problema* com que deve lidar na condução do processo de falar sobre o outro. Nessa perspectiva, o livro se estabelece, ao mesmo tempo, como a biografia de Néstor Sánchez e a autobiografia de Osvaldo Baigorria.

Logo, na subseção seguinte deste capítulo, analisarei essas estratégias de inscrição do biógrafo e do processo de escrita da biografia, compreendendo de que forma esse gesto afasta ainda mais o trabalho de Baigorria da tradição monumental da biografia literária e o aproxima do que Pereira (2012) classifica como a abordagem processual da biografia literária.

## 2.1. “Falando dele, é de mim que falo”

Tomo de empréstimo, para o título desta subseção, uma passagem memorável de um conto chamado “A vida de André Duforneau”, presente nas *Vidas Minúsculas* de Pierre

---

<sup>32</sup> “With no direction home/ Like a complete unknown/ Like a rolling stone...” Así habrá estado Néstor Sánchez en su vía seca al atravesar las aguas. Digo yo, no sé. ¿Quién soy yo para ponerme a hablar de sus aciertos o equívocos? Uno que tropieza o resbala en su ignorancia, su incapacidad de conocer una vida, una vía”.



Michon. O trecho escolhido é significativo porque alude ao que pretendo discutir nas próximas páginas: a maneira como, na construção de *Sobre Sánchez*, o relato acerca da vida do escritor se mistura a uma pulsão autobiográfica, representada pela forma como o biógrafo expõe, ao longo da biografia, o *making-off* da investigação que rendeu o livro, e aspectos de sua própria vida. Nesse sentido, como aponta Tejero (2014, p.5), Baigorria usa Néstor Sánchez como um pretexto para falar de si.

De maneira geral, esse movimento de apresentação do percurso que ensejou o encontro com o sujeito biografado e a exposição da relação entre ambos não é novidade, estando presente, de acordo com Dosse (2015), em muitas biografias. Essa declaração dos motivos pessoais e da relação subjetiva com o tema da pesquisa por parte do biógrafo, porém, quase sempre se realizará em um lugar específico, restrito: o prefácio ou as notas de rodapé, o epílogo, uma nota posterior à publicação do livro ou mesmo um texto suplementar que dê conta de analisar a trajetória da investigação e os caminhos que levaram o sujeito à escrita daquela vida. Ao biógrafo, portanto, quando muito, é reservado apenas o espaço do paratexto ou do suplemento.

Para Pereira (2018), isso marca uma das principais características da tradição monumental da biografia literária, na qual o investimento se localiza na “escolha pelo ocultamento sistemático do processo da biografia” (PEREIRA, 2018, p.19). Dessa forma, ainda que saiba da impossibilidade de mascarar completamente a sua presença, as suas motivações e o local de onde fala (revelados pelas escolhas, pelo trabalho de edição e pelos procedimentos adotados), o biógrafo decide fazê-lo, em um movimento no qual a exposição do procedimento investigativo e a discussão em torno do modo de conceber aquela biografia são conscientemente velados (PEREIRA, 2012, p.41).

Como indiquei na seção anterior deste capítulo, a essa invisibilização do biógrafo e do processo, na biografia tradicional, se une uma consciência do arquivo como uma massa documental coesa e organizada, pouco passível de problematização, e a partir da qual se entende possível escrever uma vida em um esquema quase sempre estruturado em torno de uma cronologia mimética, que apenas confirma a “ilusão biográfica” denunciada por Bourdieu (2006, p.184), ou seja, a vida compreendida “como um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva, de um projeto”.

Em um contexto no qual se imagina que essa forma já convencionalizada é a única possível para o gênero biográfico, tomando-se, portanto, o gênero enquanto categoria inercial e permanentemente estável, deixa-se de considerar que, no contemporâneo, algumas biografias

literárias contrapõem-se a essa tradição, se estabelecendo como textos em que o biógrafo, longe de produzir-se como uma figura invisibilizada, se coloca como parte do problema, não recuando a sua participação para o suplemento ou apenas para o espaço do paratexto. Nesses textos, que, de acordo com Pereira (2012), poderiam ser reunidos em uma abordagem “processual da biografia literária”, a entrada do biógrafo bagunça positivamente o que dá forma à organização da biografia no modelo monumental, implicando em uma diversificação de poéticas para o gênero e possibilitando uma operação de deslocamento em relação a certas características e categorias do biográfico.

Penso, inclusive, que a emergência dessas formas da biografia literária se conecta a um movimento mais amplo, presente em vários espaços da arte contemporânea, e que se estabelece com a máxima de que o objeto artístico deve acolher as marcas do processo que possibilitou a sua existência. Sob esse prisma, uma comunicação artística em que o jogo dependeria da capacidade do sujeito-produtor de se ausentar do lugar onde outros recebem sua obra seria contestada por um modelo marcado pela “apresentação do artista em pessoa na cena de sua obra, realizando algum tipo de trabalho sobre si mesmo no momento de sua autoexposição” (LADDAGA, 2013, p.18). Tem-se, desse modo, um modelo de produção artística calcado na ideia de que:

[...] um artista deve, na medida em que lhe seja possível, tornar acessíveis aos seus públicos os arquivos do processo pelo qual o objeto ou o evento que compôs ou preparou chegou a acontecer, o caráter dos materiais que empregou, e as causas, até onde possa averiguá-las, que ocasionaram o processo que resultou na composição (LADDAGA, 2013, p.211).

A observação de Reinaldo Laddaga, que se estrutura na análise de procedimentos e posturas percebidos em variados campos artísticos, da literatura às artes plásticas, da música ao cinema, é bastante produtiva para se encarar produções que, como *Sobre Sánchez*, se alicerçam na construção do desejo de “levar ao primeiro plano o que permanecia no fundo, manifestar o que se ocultava, desdobrar o que estava recolhido, tornar visíveis as condições” (LADDAGA, 2013, p.20). Configura-se nessa prática, então, a imagem da obra como visita ao laboratório, criando-se um espectador que ganha acesso, no momento mesmo da recepção artística, aos experimentos do “cientista-artista”, podendo visualizar e consumir o fascínio e também certas angústias que atravessaram a criação.

O que esse gesto sugerido por Laddaga implica para a biografia literária, que esteve sendo compreendida por um longo período apenas, como comentei anteriormente, na lógica de total apagamento do processo? Tomando meu objeto de análise, o que posso dizer é que a ida

ao laboratório proporcionada por *Sobre Sánchez* se sustenta no oferecimento de uma narrativa de busca na qual o que lemos é “como o biógrafo persegue o autor, o que descobre, como descobre, e o que faz com o que descobre como instrumento de leitura da obra” (PEREIRA, 2012, p.42).

Esse acesso ao *making of* da biografia, às entranhas da construção biográfica está presente em *Sobre Sánchez*, livro no qual o relato da vida de Néstor Sánchez se mescla a uma dramatização do lugar do biógrafo, das suas aflições e descobertas com o processo de pesquisa, e a narrativa da sua experiência, muitas vezes dolorosa, de escrever sobre a vida do outro. Parte dessa exposição processual se materializa no livro através da busca do biógrafo por documentos e depoimentos de figuras que rodearam Néstor Sánchez. No texto, surgem entrevistas e informações fornecidas por pessoas como Cláudio Sánchez, filho de Néstor; Alfredo Slavutzky, irmão da segunda esposa do escritor, Victoria; Ruth Taiano, terapeuta de Sánchez a partir de 1992, depois que o autor foi diagnosticado com esquizofrenia; além de amigos de Sánchez, como Roberto Raschella, Hugo Savino e Ruy Rodrigues.

Não apenas o resultado desses encontros aparece no texto, como também as condições em que ocorreram; em que lugar aconteceram; como o biógrafo teve acesso a essas fontes. Esse movimento é nítido, por exemplo, na descrição que Baigorria faz da tentativa de entrar em contato com Juan Carlos Copes, na esperança de confirmar se Néstor Sánchez teria atuado ou não como dançarino profissional de tango nos anos 1950:

[...] um dos meus primeiros passos na investigação sobre Sánchez foi consultar o célebre bailarino e animador de tango coreográfico argentino [Juan Carlos Copes]. Não foi difícil: pela internet, me veio seu número de telefone, liguei pra ele uma manhã dessas e ele me atendeu. O difícil, ou melhor, impossível foi conseguir uma entrevista mais extensa, conversar com ele pessoalmente. Juan Carlos Copes só aceitou um breve ping pong telefônico<sup>33</sup> (BAIGORRIA, 2012, p.13).

O que os comentários do biógrafo sobre os bastidores e as circunstâncias fazem é construir uma imagem desses entrevistados e da relação que eles mantinham com Néstor Sánchez. No caso de Juan Carlos Copes, ao negar-se a uma entrevista mais extensa e frente a frente com o biógrafo, ele assume uma postura esnobe, que se mistura também a um certo rancor, justificado na posterior entrevista. Nela, Copes revela que em 1958 escolheu dez

---

<sup>33</sup> “[...] uno de mis primeros pasos en la investigación sobre Sánchez fue consultar al célebre bailarín y animador de tango coreográfico argentino. No resultó tan difícil: por internet saltó el número de teléfono, lo llamé una mañana y me atendió. Lo difícil, o mejor, imposible fue conseguir una entrevista más extensa y en persona. Juan Carlos Copes solo aceptó un breve ping-pong telefónico”.

dançarinos para fazer parte do Conjunto Juvenil de Tango Moderno, e dentre eles estava Sánchez, que recusou o convite: “Largou tudo aquilo, começou a se dedicar a outra coisa. Talvez à literatura”, afirma, ainda um tanto amargurado, o coreógrafo.

Entretanto, meu interesse é como esse procedimento de inclusão, na biografia, do passo a passo da investigação afeta a maneira como o arquivo é entendido. Como sinaliza Julia Musitano (2019, p.206), “se falamos do relato sobre o passado próprio ou alheio, memória, recordação e esquecimento não podem ser deixados de lado, visto que a vida é um processo descontínuo e flexível impossível de ser representado<sup>34</sup>”. Ainda que a afirmação de Musitano (2020) seja, em certa medida, óbvia, ela é comumente negligenciada na composição das biografias literárias. Marcadas pelo que a pesquisadora argentina chama de desejo de “transplantar o passado para o presente”, muitas biografias se apoiam na ideia de que o exercício de escrita da vida se conforma através de um arquivo *dado* e já cristalizado. Nesse sentido, como aponta a análise de Musitano (2020, p.208) para a biografia do escritor Osvaldo Lamborghini produzida por Ricardo Strafacce, a prática realizada em relação aos documentos é, quase sempre, de leitura, interpretação, classificação, monumentalização, mas não de questionamento dessas informações.

Em nome da preocupação de “dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis [...] entre os estados sucessivos” (BOURDIEU, 2006, p.184) dessa vida, oculta-se “o caráter artificial, polifônico e contingente das informações contidas nos arquivos” (CUNHA, 2004, p.292). Em *Sobre Sánchez*, a exposição processual funciona como um gatilho para uma reflexão acerca dessa naturalização das fontes e dos métodos, aproximando-se de uma ideia derridiana de arquivo, na qual se compreende que o arquivamento tanto registra quando produz um determinado evento (DERRIDA, 2001). Assim, a postura de Juan Carlos Copes e o seu ressentimento em relação a Sánchez são, também, produtivos para que se pense nas imagens levantadas sobre o biografado, haja vista que esses sentimentos do depoente afetam a forma como aquele que concede o testemunho lida com essas histórias, o que, por sua vez, tem consequências para a formação de um arquivo e de um imaginário coletivo sobre Néstor Sánchez.

Além disso, na biografia escrita por Baigorria, “as zonas lacunares, os espaços de não saber, têm oportunidade de tematização e exploração, assim como os impasses, equívocos de juízo, e processos decisórios da natureza mais diversa” (PEREIRA, 2012, p.42). Nesse viés, o

---

<sup>34</sup> “[...] si hablamos del relato sobre el pasado propio o ajeno, memoria, recuerdo y olvido no pueden dejarse de lado en tanto la vida es un proceso discontinuo y flexible imposible de ser representado”.

não dito e as lacunas do arquivo, bem como os equívocos de interpretação e os impasses enfrentados pelo biógrafo, são problematizados ao longo de *Sobre Sánchez*. Uma passagem em que isso se manifesta é aquela em que Baigorria faz menção a um suposto comportamento homofóbico de Sánchez. A própria indecisão em falar sobre o tema (modulada na forma da pergunta: “Devo me pronunciar sobre a homofobia do narrador de *La condición efímera*?”) já flagra esse conflito do biógrafo, motivado a esclarecer a dúvida, ao mesmo tempo em que teme a possibilidade de entrada no campo da polêmica. O que faz Baigorria, então, é negar a resposta, afirmando que seria melhor falar sobre outros temas. Afirmção contrária ao que realmente faz o biógrafo, que se lança posteriormente a conjecturar sobre a homofobia do personagem, dizendo que: “Hugo Savino me assegurou que Sánchez não era homofóbico. Que [Néstor] Perlongher o adorava e lhe presenteou com seu livro *Alambres* com uma dedicatória, umas linhas em um exemplar que nunca pude encontrar (frustração de investigador!)<sup>35</sup>” (BAIGORRIA, 2012, p.117).

Para além da promessa quebrada, já que Baigorria faz o que diz que não iria fazer – ampliar a discussão em torno da homofobia de Sánchez -, o trecho também mostra essa esfera lacunar do arquivo, geralmente ocultada nas biografias, mas que aqui é dimensionada como parte do problema com o qual tem que lidar o biógrafo. A revelação dessa “frustração de investigador” ao qual se refere, afinal, e que é fruto da ausência do documento desejado, o livro autografado, instaura uma série de dúvidas que podem desestabilizar a própria interpretação realizada pelo biógrafo: será que esse livro autografado, de fato, existiu? Será que o autógrafo diz o que Hugo Savino assegurou? Tenho certeza de que Sánchez não era realmente homofóbico? Quais os efeitos dessas atitudes para a época em que ocorreram e para a leitura atual que se faz do personagem?

O comprometimento estaria, portanto, para usar as palavras de Musitano (2019, p.208), na produção, pelo biógrafo, de “uma sobrevivência modulável e virtualmente infinita<sup>36</sup>”, afastada de qualquer pretensão totalizante, e a partir da qual se daria mais a proposição de perguntas do que a construção de certezas e definições precisas. Nesse sentido é que o caminho oferecido por Baigorria como resposta à pergunta sobre a homofobia de seu personagem é conduzido através da conjectura do biógrafo sobre o encontro entre Sánchez e Perlongher, assumidamente homossexual e militante pelos direitos da comunidade gay.

---

<sup>35</sup> “Hugo Savino me aseguró que Sánchez no era homofóbico. Que Perlongher lo adoraba y le regaló su libro *Alambres* con dedicatoria, unas líneas en un ejemplar que sin embargo nunca pude encontrar (¡frustración de investigación!)”.

<sup>36</sup> “una supervivencia modulable y virtualmente infinita”.

Tomando as ideias que sustentavam o projeto literário (e político) desses dois autores, Baigorria só pode concluir que “ambos compartilhariam o interesse pela fratura do relato, a incredulidade diante do chamado pela representação da linguagem ou diante da crença de que há uma realidade que deva ser representada<sup>37</sup>” (BAIGORRIA, 2012, p.117).

Conclusão que funciona como uma possibilidade de análise para o próprio *Sobre Sánchez*, biografia que acolhe “a despedida do projeto de escrever sobre o Autor evocando a impossibilidade de conhecer os imponderáveis de cadeias tão complexas, e marcadas por devires tão imponderáveis, como as que resultam da fatura do livro que acabamos de ler” (PEREIRA, 2012, p.44). Em outras palavras, o exercício de escrita da vida de Sánchez se torna, também, um exercício metatextual, em que o reconhecimento das problemáticas que caracterizam o projeto são levantadas e em que certa zona de fracasso é anunciada como parte dos próprios procedimentos que sustentam o livro, o que vejo como potência.

Mas fracasso de quê? Mais do que uma ineficiência em seguir o modelo monumentalizante, ideia que representaria, erroneamente, uma proposição equivocada de que os procedimentos comumente adotados pela biografia monumental seriam superiores aos presentes em uma abordagem processual, o fracasso ao qual me refiro se relaciona ao anúncio, no livro, das instabilidades do projeto e de como o texto se afasta bastante daquilo que Baigorria havia pensado inicialmente para a biografia de Néstor Sánchez.

Ora, é preciso ter em mente que todo projeto carrega em si o prenúncio de dado fracasso. Mesmo essa dissertação é resultado de uma proposta de pesquisa, construída inicialmente em 2018, quando participei da seleção que permitiria o meu ingresso no mestrado, e que já passou, desde então, por tantas alterações que é possível que aquele projeto de pesquisa desenvolvido dois anos atrás nem acolha mais a investigação da qual saíram os resultados (sempre provisórios) deste trabalho. Por outro lado, as próprias ideias de fracasso e sucesso devem ser relativizadas, levando em consideração a possibilidade de aprendizado, e, conseqüentemente, deslocamento, proporcionada eventualmente pela experiência de perda. Além disso, é preciso ter em conta que o sucesso da empreitada seguinte se conecta, muitas vezes, ao “fracasso” do acontecimento anterior.

Nessa perspectiva, o “sucesso” representado pelo processo de conclusão desta dissertação só foi possível porque o projeto anterior, submetido durante a seleção para o mestrado, “fracassou”. Da mesma forma, o “fracasso” de Baigorria em corresponder a um dado imaginário a respeito da figura do biógrafo e da biografia garantiu, como vem abordando, o

---

<sup>37</sup> “Ambos compartirían el interés por la fractura del relato, la incredulidad ante el reclamo de representación del lenguaje o ante la creencia de que hay una realidad que deba ser representada”.

êxito no descortinamento de questões fundamentais para o exercício biográfico, mas que são, muitas vezes, ignoradas na tradição monumental da biografia literária.

Assim, ao expor o vai e vem da pesquisa, os dilemas e frustrações decorrentes do contato com as testemunhas e com as fontes e entender que o seu relato só poderia ser escancaradamente “parcial” ou “conjectural” (BAIGORRIA, 2018, p.151) – *não são assim todos os relatos?* – o biógrafo parece levar ao grau máximo aquilo que Judith Podlubne (2019) entende como basilar para a compreensão da prática biográfica, quer dizer, “que a investigação biográfica é acima de tudo interpretativa; seus resultados dependem dos modos a partir dos quais se exercite essa atividade<sup>38</sup>” (PODLUBNE, 2019, p.171).

Nesse contexto, as particularidades de *Sobre Sánchez*, em comparação com os modos de produção convencionais da biografia literária, localizariam o texto em um espaço inespecífico, caracterizado justamente pela “porosidade de fronteiras” (GARRAMUÑO, 2014, p.16), no qual o pertencimento a um gênero específico e a uma linguagem é colocado em xeque. Essa percepção da condição de indistinção e pouca especificidade do livro já aparece como uma preocupação do próprio autor ainda no prólogo, provocativamente intitulado “About”, cuja tradução, para Baigorria, em uma nota de pé de página, seria “A respeito de, sobre, em referência a, por, ao redor, em torno a, quase, não totalmente<sup>39</sup>” (BAIGORRIA, 2012, p.7), escolha que marca a aproximação ao aparente caráter explicativo do paratexto, mas que a partir da declaração da polissemia conferida à palavra, empurra o prólogo para um campo bastante escorregadio. De fato, se a expectativa é de que o biógrafo se utilize dessa parte do livro para explicá-lo, a proposta é um tanto diferente.

A começar pela declaração de que o livro teve vários títulos à medida que atravessava reescritas e novas versões, além de ter passado por muitas mudanças de gênero ao longo do seu processo de produção. A partir daí, o biógrafo enumera algumas categorias de análise para *Sobre Sánchez* que, longe de esclarecer, intensificam a ambiguidade em que o texto está ancorado: “biografia falida”, “ensaio colapsado com traços de romance inacabado”, “pós-autobiografia”. Ou, como dirá Baigorria após o lançamento do livro, *Sobre Sánchez* seria uma “autotransbiografia”<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> “La investigación biográfica es eminentemente interpretativa; sus resultados dependen de los modos en lo que se ejerce esta actividad”.

<sup>39</sup> “Acerca de, sobre, en referencia a, por, alrededor de, en torno a, casi, no del todo, etc”.

<sup>40</sup> O termo é apropriado da ideia de “transbiografia”, elaborada pelo escritor Hector Libertella em sua autobiografia, *La arquitectura del fantasma*, que seria definida como “a única maneira de atravessar com as próprias palavras a autobiografia dos outros”. Em *Sobre Sánchez*, há uma pequena adaptação da noção de Libertella, haja vista que Baigorria atravessa com as próprias palavras, e inserindo a sua autobiografia, a biografia do outro. <<https://osvaldobaigorria.com/2012/12/17/como-escribir-una-bio-despues-de-straface/>>. Acesso em 12 jun. 2020.

É também na seção “About” que Baigorria anuncia a estrutura de *Sobre Sánchez*, apontando que o livro, dividido em três partes (“Voodoo Child”, “The Néstor Sánchez Experience” – em referência à banda The Jimi Hendrix Experience e à canção *Voodoo Child*, presente no terceiro álbum da banda, *Electric Ladyland* (1968), – e “Nota al pie”), pode ser lido seguindo a ordem já dada pelas seções, sem que se volte ao final do livro imediatamente durante a leitura para consultar as notas, ou, caso seja do desejo do leitor, consultar cada uma dessas notas e voltar sempre à página de referência até finalizar a leitura do livro. Dessa maneira, segundo o biógrafo, talvez o formato mais produtivo para *Sobre Sánchez* fosse o do *e-book*, que facilitaria “a viagem de ida e volta entre as notas e o texto principal mediante um *click* em cada *link*<sup>41</sup>” (BAIGORRIA, 2012, p.7).

A última seção do livro, “Nota al pie”, é particularmente interessante porque representa a parte mais autorreferencial do texto, aquela na qual fica mais nítida a percepção de que para acompanhar a trajetória de Néstor Sánchez, Osvaldo Baigorria teve que escavar na própria memória a sua relação com a vida do outro. Esse movimento o levou, como afirma em “Alucinar y confesar”, a um questionamento de sua própria identidade e do entendimento de si durante o processo de escrita. Dessa forma, se poderia dizer que *Sobre Sánchez* talvez seja, ao mesmo tempo, um livro “sobre” e “com” Sánchez (BAIGORRIA, 2018, p.154).

Isso fica claro ao analisar as notas presentes no livro. Heterogêneas do ponto de vista do conteúdo e da forma, as trinta e seis notas de rodapé que constituem o projeto versam sobre assuntos diversos, tais como: crônicas da vida dos imigrantes latinos vivendo no exterior, diários de leitura ou detalhamento de informações históricas e de conceitos apresentados ao longo do livro. Em todas elas, no entanto, aparece essa visão dos assuntos centrada ao redor da experiência do biógrafo e da maneira como ele se relaciona com o personagem biografado, com as etapas da investigação e da escrita, consigo mesmo e com o mundo.

Assim, o questionamento que se faz Baigorria (2012, p.25) em dado momento do livro, ao se perguntar se não estaria projetando sem querer os seus próprios fantasmas sobre os buracos negros de uma vida passada, ganha maior dimensão aqui nas notas de rodapé, espaço no qual o que o biógrafo chamará de “desvio”, ou seja, a interrupção da narração sobre a vida de Sánchez para que Baigorria reflita acerca das suas próprias buscas e encontros (BAIGORRIA, 2012, p.98), se apresenta mais evidentemente.

Tal movimento é exemplificado por uma passagem, no início de *Sobre Sánchez*, na qual Baigorria fala acerca de uma entrevista concedida por Néstor Sánchez à revista *Cerdos y Peces*

---

<sup>41</sup> “[...] el viaje de ida y vuelta entre notas y texto principal mediante un *click* en cada vínculo”.



após o retorno do escritor a Argentina dezoito anos depois de sua partida. A partir do título da entrevista, “Para ser lumpen hay que tener conducta”, o biógrafo empreende uma breve discussão sobre o significado do conceito de “lumpen”, definido como “aquele que dificilmente entra no pacto biológico, que raras vezes procria e se deixa arrastar pela multidão<sup>42</sup>” (BAIGORRIA, 2012, p.9).

A discussão que segue é uma tentativa de tomar a proposição de Sánchez de uma literatura-lumpen, em que a postura do escritor se basearia no afastamento dos mecanismos típicos do campo literário – a construção da carreira, a relação com o mercado, as estratégias de consagração e de publicidade – como um articulador para pensar em justificativas possíveis para o abandono promovido por Sánchez da vida literária no fim dos anos 1960. Quero dizer, se para Sánchez a literatura enquanto instituição não valia a pena, o seu gesto de ruptura com o lugar que ocupava tinha que ser explicado, principalmente, pela perda, para ele, do que tornava o literário atrativo: a possibilidade de abertura espiritual e a descoberta do conhecimento, elementos que encontraria posteriormente na doutrina do Quarto Caminho.

O que me interessa mais nesse trecho do livro, porém, é que ele serve como um gatilho para que Baigorria, na nota de rodapé nº 03, rememore alguns casos da juventude relacionados aos momentos em que, assim como Sánchez, entrou em contato ou esteve envolvido com certas correntes políticas e/ou espirituais. Dessa forma, a pergunta que abre a nota, - “Agora bem, o que é um lumpen?” – vem com respostas que estão acompanhadas de relatos das próprias experiências do biógrafo, como uma circunstância, quando já estudava jornalismo, na qual conheceu em um café a um sujeito que queria convencê-lo a filiar-se ao Partido Comunista, argumentando que as ideias políticas do partido lhe haviam salvado de se tornar um lumpen, o que para o sujeito seria sinônimo de “vagabundo”:

[Ele] quase me convence. Eu era muito ingênuo nesta época (muito mais que agora). Estudava jornalismo (agora ensino, dou aulas particulares). Ou seja, aprendi a linguagem da notícia: escrever com orações curtas, sujeito-verbo-predicado, cinco linhas e uma ideia. A ideia fixa: comunicar, que todos entendam, não deixar ninguém de fora. Mas secretamente queria ser poeta. Me parecia mais romântico. Era uma questão identitária: quando pensava em meu futuro, não me imaginava me apresentando dizendo “sou jornalista”, e sim “sou poeta”. Ainda que quase não escrevi poemas. E os poucos que escrevi eram terríveis, panfletários, poesia social ruim, produto do meu doutrinamento marxista-libertário, essa mistura de anarcocomunismo básico, elementar<sup>43</sup> (BAIGORRIA, 2012, p.80).

<sup>42</sup> “Uno que dificilmente entra en un pacto biológico, que rara vez procrea y se deja arrastrar por la murga”.

<sup>43</sup> “Casi me convence. Yo era muy ingenuo en esa época (mucho más que ahora). Estudiaba periodismo (ahora enseño, doy clases particulares). O sea que aprendí el lenguaje de la noticia: redactar con oraciones cortas, sujeto-verbo-predicado, cinco líneas y una idea. La idea fija: comunicar, que todos lo entiendan, no dejar a nadie afuera.

O desvio que caracteriza a nota, então, se aprofunda com outro desvio, através do qual Baigorria revela mais detalhes sobre a sua vida, como o desejo frustrado de ser poeta. Essas anedotas pessoais que transformam o espaço das notas de rodapé quase em entradas de diário ou em uma compilação de breves crônicas dão a impressão, como alerta Baigorria (2018, p.156) em “Alucinar y confesar”, de que *Sobre Sánchez* resultou em dois livros em um só, no qual duas vidas se cruzam, a do biógrafo e a do biografado, narradas como essas vidas poderiam ter sido ou como Baigorria gostaria (mesmo temeroso) que elas tivessem sido.

Isso não significa uma abertura total à ficcionalização e a perda da referencialidade típica do biográfico. A ilusão referencial e a superstição realista, nas palavras de Baigorria, foram preocupações fundamentais do biógrafo na elaboração do projeto, sendo justamente nas notas de rodapé que a esfera ficcional e imaginativa invade *Sobre Sánchez*. Ficcionalização que pode servir como estratégia também para recobrir as próprias ausências do arquivo e a precariedade das fontes. Prática que o biógrafo realiza, por exemplo, quando decide, nas notas de rodapé, supor o que teria feito Néstor Sánchez nos anos em que esteve desaparecido tomando como base elementos de sua própria experiência.

Ou seja: do mesmo jeito que Sánchez, Baigorria também foi um sujeito sem rumo, um *outsider*, um nômade, percorrendo várias partes do mundo, quase sempre em uma situação de precariedade. Tentando, dessa maneira, lidar com a falta de algumas informações do arquivo (e com a *preguiça* de superá-la de outras formas), é comum que o biógrafo especule sobre o modo de vida de Sánchez no exterior partindo da sua própria experiência como um *sudaca*, um nômade, um imigrante que esteve tanto tempo à deriva.

Para reconstituir a entrada de Sánchez nos países para os quais viajou, por exemplo, Baigorria nos informa primeiramente como ocorreu sua entrada nesses mesmos lugares em sua época de viajante:

Eu levava 700 dólares que havia economizado do trabalho realizado durante todo o ano como artesão em vários países [...] e também possuía uma carteira da Associação de Jornalistas de Buenos Aires, além de um papel timbrado por uma editora já desaparecida, com uma assinatura qualquer, que me designava correspondente nos Estados Unidos<sup>44</sup> (BAIGORRIA, 2012, p.93).

---

Pero secretamente quería ser poeta. Me parecía más romántico. Era una cuestión identitaria: cuando pensaba en mi futuro, no me imaginaba presentándome diciendo “soy periodista” sino “soy poeta”. Aunque casi no escribí poemas. Y los pocos que escribí eran terribles, panfletarios, mala poesía social, producto de mi adoctrinamiento marxista-libertario, esa mezcla de anarcocomunismo básico, elemental”.

<sup>44</sup> “Yo llevaba 700 dólares ahorrados del trabajo de todo un año como artesano en varios países [...] y también tenía un carnet de la Asociación de Periodistas de Buenos Aires, más de una carta con membrete de una editorial ya desaparecida, con una firma cualquiera, que decía que iba de corresponsal a Estados Unidos”.

E se põe a especular como Sánchez havia entrado nos Estados Unidos na década de 1970: “Não sei como terá feito Néstor Sánchez para entrar, [...] mas suponho que ele teria economizado algum dinheiro de seus trabalhos na Europa e possuía algum tipo de visto de trabalho na França<sup>45</sup>” (BAIGORRIA, 2012, p.94).

Como se vê, essas conjecturas são estabelecidas a partir de um vínculo de identificação entre biógrafo e biografado, que permite que se trace uma linha de contiguidade fundada na admiração literária e cujos efeitos são de contaminação, contágio e transferência (MUSITANO, 2020, p.97). Nesse sentido, cria-se um espaço imaginário e afetivo no qual seria possível para Baigorria localizar em aspectos de sua vida pontes para a vida de Sánchez, e na escritura da vida de Sánchez uma reflexão sobre as experiências vividas pelo próprio biógrafo.

Oswaldo Baigorria se aproximaria, portanto, de um gesto recorrente na produção de biografias literárias contemporâneas, principalmente no contexto latino-americano, tal qual analisa Musitano (2020) no ensaio citado no capítulo anterior desta dissertação: a busca pela aniquilação da distância entre o biógrafo e o seu objeto. A identificação com o biografado não seria vista, assim, como um perigo, ou um mal necessário, e sim como um importante estágio do relacionamento do biógrafo com o seu objeto de estudo (PETERS, 1995, p.45).

Lembrando que na tradição monumental da biografia literária, a articulação entre as vozes do biógrafo e do biografado e o estabelecimento de uma identificação entre os dois tende a ser condenada. De acordo com Dosse (2015, p.60),

[...] o envolvimento do biógrafo com seu sujeito de estudo chega a um ponto tal que não pode se efetivar sem ir transformando o biógrafo ao ritmo de sua composição biográfica. Ao mesmo tempo, essa alteração deve permanecer sob controle para servir à compreensão daquele que continua sendo estranho e cuja misteriosa singularidade deve ser captada sem que se caia nas armadilhas da confusão entre o um e o outro.

Desse modo, embora se reconheça a inevitabilidade da criação de um laço identificatório entre o biógrafo e o seu biografado, Dosse (2015) recomenda que essa relação esteja sempre sob controle, ou, como ratifica Leon Edel (1990, p.32): “para ter sucesso, o biógrafo deve executar o extraordinário – e muito próximo do impossível – ato de incorporar a experiência do

---

<sup>45</sup> “No sé cómo habrá hecho Néstor Sánchez para entrar, [...] pero supongo que tendría dinero ahorrado de sus trabajos en Europa y algún tipo de visa de trabajo en Francia”.

outro em si mesmo, convertendo-se por um tempo nessa outra pessoa, ao mesmo tempo em que segue sendo ele mesmo<sup>46</sup>”.

A exposição do processo de escrita da vida de Sánchez na biografia, pois, permite perceber o quanto Baigorria se sente desafiado (e fracassado) em não conseguir se equilibrar nessa tensão indicada por Edel, na medida em que a vida de Sánchez, ao longo do percurso de investigação para o projeto, irrompe na vida do seu biógrafo (e vice versa). Nesse viés, o que poderia ser *falha* se transforma em *força*. O acesso à dificuldade enfrentada por Baigorria nos possibilita enxergar, enfim, o quão complicado é falar sobre o outro e de que forma a identificação que une os dois sujeitos também pode ser nociva para o biógrafo, mas não necessariamente nos moldes estabelecidos por Dosse (2015) ou Edel (1990).

Antes, me parece importante deixar mais claro quais são esses traços em comum que ligam figuras como Néstor Sánchez e Osvaldo Baigorria. Como discuti um pouco antes nesta seção, assim como Sánchez, Baigorria teve uma experiência migrante, fundamental para a construção de sua identidade e de sua visão de mundo. A vida precária que levou fora da Argentina é tematizada, de diferentes formas, em outros textos do autor, como, por exemplo, em *En pampa y la vía*, ensaio publicado em 1998 no qual Baigorria discute a condição de sujeitos migrantes ou em situação de rua, tentando compreender como mesmo unidos por uma situação de vagar, vida precária e miséria, essas pessoas apresentam vivências particulares e complexas, possuindo motivações e formas de vida diversas. O ponto de partida para o trabalho é a vida do pai do autor, Samuel Baigorria, que também havia sido “linyera<sup>47</sup>” cinquenta anos antes.

Percebo, assim, que alguns temas e procedimentos adotados em *Sobre Sánchez* já aparecem em *En pampa y la vía*: o desejo de compreender o que Baigorria identifica como uma “cultura transhumante” (e da qual faria parte, poderíamos pensar, também Néstor Sánchez) e a inserção, na materialidade do próprio livro, do relato da vida do próprio autor, em um exercício no qual Baigorria articula ao discurso crítico a narração de suas viagens pela Argentina, Canadá, Espanha, Itália e Estados Unidos. Já em *Postales de la contracultura*, livro de caráter memorialístico, publicado em 2018, o escritor se dedica a refletir a respeito da cena contracultural dos anos 1970 a partir de um olhar lançado a essas viagens que realizou, ampliando, inclusive, algumas das histórias já contadas ao longo de *Sobre Sánchez*.

---

<sup>46</sup> “Para tener éxito, el biógrafo debe ejecutar el extraordinario – y muy próximo a lo imposible – acto de incorporar en sí mismo la experiencia del otro, convirtiéndole por un tiempo en esa otra persona, a la vez que sigue siendo él mismo”.

<sup>47</sup> Pela dificuldade de encontrar um correspondente em português que desse conta da particularidade do termo, preferi manter a palavra no original, em espanhol.

Dessa forma, ainda que anuncie no início de *Sobre Sánchez* que até ser convidado para a produção da biografia pouco sabia sobre o personagem, tendo lido apenas uma entrevista concedida pelo escritor a *Cerdos y Peces* em maio de 1987, sendo que a foto que estampava a matéria sequer era mesmo de Sánchez, há aspectos da experiência de Néstor Sánchez (em outro tempo, por outros motivos<sup>48</sup>) que já atravessavam a existência de Baigorria e sua obra.

É assim, por exemplo, que a leitura de “Diario de Manhattan”, de Néstor Sánchez, texto presente em *La condición efímera* no qual o escritor enumera alguns dos dias vividos nos Estados Unidos, e relata, a modo de uma confissão espiritual, e escrevendo com a mão esquerda (como pedia um dos preceitos do Quarto Caminho), o seu envolvimento com a seita que escolhera, na medida em que deixa à mostra parte de sua rotina pelas ruas de Manhattan, leva Baigorria a pensar que aquele narrador em muito se assemelha ao próprio biógrafo: “[...] Nesses parágrafos de “Diario de Manhattan”, Sánchez parece uma alma gêmea, que fala comigo, que conta pra mim<sup>49</sup>” (BAIGORRIA, 2012, p.152). Ou, como dirá a seguir: “O que acontece é que meu compromisso com o objeto-Sánchez chegou a ser tão obsessivo que temo haver me exposto ao contágio; Não de uma prosa, e sim de uma aura<sup>50</sup>” (BAIGORRIA, 2012, p.152). Uma conexão que leva a um desejo de pesquisa e de escrita a respeito do outro responsáveis, em dado momento, pela ruína do próprio biógrafo. Baigorria, que relata ter se afastado de tudo e de todos, alocando-se em uma ilha do Delta do rio Tigre para se dedicar ao projeto, se vê atormentado pela missão de escrever sobre Sánchez: “cada vez que me sentava diante do computador, começava a me sentir mal. Só quando abandonava me sentia melhor<sup>51</sup>” (BAIGORRIA, 2012, p.131).

A progressão dos sintomas físicos e psicológicos que acometem o biógrafo coincide com o avanço da investigação e com as dificuldades impostas à pesquisa, o que acende em Baigorria, cada vez mais, a necessidade de colocar *Sobre Sánchez* de lado, de paralisar o projeto. E assim o faz o biógrafo. Mas como afirma Musitano (2018), o abandono não é

---

<sup>48</sup> Apesar das várias semelhanças entre o percurso de Sánchez e o de Baigorria, as quais interessam para a argumentação desenvolvida ao longo deste capítulo, é importante não ignorar que a diferença geracional entre os dois autores produz motivações distintas que particularizam as trajetórias do biógrafo e do biografado. Em entrevista recente para o jornalista Nicolás Recoaro, intitulada “The Osvaldo Baigorria Experience”, o escritor argentino irá comentar, por exemplo, como o seu desejo de sair da Argentina e conhecer outras partes do mundo se justificava também pelo cenário gerado pela ditadura militar, horizonte não mobilizado pela experiência do pai de Baigorria ou a do próprio Néstor Sánchez. Disponível em < <https://www.lanacion.com.ar/revista-rollingstone/amor-libre-y-vida-en-comunidad-el-recorrido-nomade-de-osvaldo-baigorria-nid06042021/> >. Acesso em 02 jun. 2021.

<sup>49</sup> “[...] En esos párrafos del “Diario de Manhattan”, Sánchez parece alma gemela, que me habla, que me cuenta”.

<sup>50</sup> “Lo que pasa es que mi compromiso con el objeto-Sánchez llegó a ser tan obsesivo que temo haberme expuesto al contagio. No de una prosa sino de un aura”.

<sup>51</sup> “Cada vez que me sentaba a la computadora, me empezaba a sentir mal. Solo cuando abandonaba me sentía mejor”.

irreversível. Baigorria retorna, mas não para contar como se perdeu, e sim para dizer o que encontrou com o que havia perdido (MUSITANO, 2018, p.174).

Assim, o abandono de *Sobre Sánchez* talvez seja, metaforicamente, o abandono de um determinado modelo de escrita de biografias, uma recusa, ou melhor, uma consciência da impossibilidade para Baigorria de construção do *monumento*, o que se verifica, por exemplo, em uma passagem da última nota de rodapé do livro, na qual o autor comenta sabiamente que a vida que se conta nunca será a própria vida. Mesmo que, complemento, alguns insistam que uma perspectiva linear e teleológica seja suficiente para dar conta, narrativamente, de uma existência.

Dessa forma, como confessa Baigorria (2018, p.159), paradoxalmente, ele só pode encontrar a forma e a força para escrever depois do momento em que decidiu deixar de escrever. Logo, interpreto que o retorno de Baigorria à escritura é um retorno em que já se compreende que o fracasso, o abandono e *desvio* são partes intrínsecas ao projeto e que a singularidade de *Sobre Sánchez* se instala justamente no seu afastamento da pretensão de ser uma biografia que, no final das contas, não fosse a que temos em mãos.

## 2.2. Figurações do detetivesco

Em dado momento nas seções anteriores, comentei que a “exposição processual” que caracteriza *Sobre Sánchez* nos possibilita pensar, como alude Pereira (2012), que a biografia se aproximaria de uma narrativa de busca. Partindo dessa questão, me interessa tratar, nesta última seção do capítulo, de uma hipótese de leitura que persigo desde o momento em que o projeto para a escrita desta dissertação foi elaborado, e que, em um primeiro momento, chegou, inclusive, a ocupar o protagonismo na definição do problema de pesquisa.

Qual hipótese seria essa? A de que ao colocar, ao longo da narrativa, a busca como centro do esforço biográfico e dramatizar a sua própria posição como biógrafo e sua relação com o biografado, Osvaldo Baigorria estaria desempenhando um papel comumente atribuído ao detetive. O entrelaçamento entre a construção biográfica e o modo de funcionamento da literatura policial colocariam o livro, então, em mais uma zona de inespecificidade e de indecisão genérica.

Para começar, é preciso dizer que a questão não é exatamente nova na produção do discurso biográfico e nem do discurso histórico. De acordo com Carlo Ginzburg (1989), uma das principais marcas do detetivesco – a tomada do detalhe como pista e fonte para a resolução

de um mistério – já estaria sendo apropriada como um vetor para a construção do discurso histórico ou da análise sociológica desde o século XIX.

A fim de compreender a problematização e as particularidades do que chama de “paradigma indiciário”, Ginzburg estabelece uma genealogia em que os diferentes usos do procedimento ao longo da História são recuperados. Assim, se articulam, na proposta do autor, comentários sobre práticas analíticas como a do crítico de arte Giovanni Morelli, a de Freud e a de Sherlock Holmes, personagem de Arthur Conan Doyle, todas reunidas, segundo Ginzburg, em torno de uma preocupação em estabelecer para a produção de conhecimento a análise dos indícios, dos sinais e dos detalhes (muitas vezes marginalizados no trabalho de pesquisa), materializados na forma dos documentos e das fontes históricas.

O que o método que se constitui posteriormente a partir dessa percepção ambiciosa é a sistematização de uma abordagem para o exercício historiográfico que leve em consideração a análise minuciosa dos fenômenos por meio de uma postura na qual o investigador se coloca quase no lugar do detetive, aquele que desvenda o mistério da pesquisa baseando-se na análise de indícios muitas vezes inacessíveis à observação direta ou irrelevantes aos olhos de um leigo (GINZBURG, 1989, p.151).

A referência de Ginzburg a Sherlock Holmes, portanto, não é em vão. Sabe-se que nas narrativas policiais tradicionais, como aponta Ricardo Piglia (2005, p.44), o detetive é apresentado como “um sujeito único, o indivíduo excepcional, o que sabe ver (o que ninguém vê). Ou melhor, o que sabe ler o que é necessário interpretar, o grande leitor que decifra o que não se pode controlar<sup>52</sup>”.

A possibilidade, então, de conjugar a integralidade do sujeito-detetive e o “triunfo da razão” (PIGLIA, 2005, p.44), típicos das narrativas detetivescas, à percepção sensorial, acolhedora do *insight* e da sensibilidade analítica, estaria na base do paradigma indiciário, bastante recorrente na produção de biografias, ainda que a invisibilização do processo de construção biográfica impeça, muitas vezes, a compreensão do funcionamento do método.

Antes de comentar como enxergo essas questões em *Sobre Sánchez*, quero trazer para a discussão um livro no qual já ecoam alguns aspectos pertinentes a respeito do detetivesco como componente biográfico e que, em certo sentido, caso a intenção deste trabalho fosse a elaboração de uma genealogia desse procedimento em biografias, poderia ser alçado à posição de um dos textos de origem, levando-se em consideração, obviamente, todas as problematizações que a noção de origem carrega.

---

<sup>52</sup> “[...] el sujeto único, el individuo excepcional, el que sabe ver (lo que nadie ve). O mejor, el que sabe leer lo que es necesario interpretar, el gran lector que descifra lo que no se puede controlar”.

Trata-se de *Seguindo viagem* (1991), de Richard Holmes, que como indica a introdução presente na orelha da edição brasileira do livro, lançada pela Editora Globo, é um “misto de biografia, autobiografia, relato de viagens – revelando até, em certas passagens, um toque de literatura de mistério”. Cada uma das quatro seções que compõem a obra tematiza um momento da vida de um escritor: a viagem de Robert Louis Stevenson na região de Cevenas, na França; as aventuras de Mary Wollstonecraft na Paris que vivenciava a Revolução Francesa; o percurso de Shelley pela Itália; e um estudo sobre a vida atribulada de Nerval.

Ademais de um recorte bem estabelecido e da conseqüente resistência à visão totalizante da escrita da vida, cada um dos casos é acompanhado da apresentação do processo de investigação sobre as trajetórias dos autores, o que significa não só a exposição do tratamento dado pelo biógrafo aos documentos e demais fontes da investigação, como também um investimento na exploração dos caminhos percorridos pelo biografado. Explico-me: à maneira de um detetive, Richard Holmes sente que para falar de seus personagens, deve se colocar no lugar deles, reconstituindo os passos já dados pelos biografados, buscando nesses lugares indícios que possibilitem “integrar as facetas de seu objeto até que ele se torne o homem autoidentificado que os outros conheceram, amaram e de que se lembravam” (HOLMES, 1991, p.318).

O biógrafo personificado por Holmes em *Seguindo viagem*, desse modo, é um sujeito que *vai à caça do outro*, apresentando no relato biográfico os esforços da pesquisa e a relação íntima estabelecida com aquele cuja vida está sendo escrita. Nessa perspectiva, há uma dimensão íntima no texto, em que se cruzam as especificidades do percurso que está sendo feito pelo biógrafo no presente e a viagem empreendida pelo biografado no passado.

No primeiro capítulo do livro, por exemplo, intitulado “1964: Viagens”, Holmes conta como, aos dezoito anos, decidiu percorrer a pé a região das Cevenas, na França, refazendo o trajeto que, noventa anos antes, havia sido trilhado por Robert Louis Stevenson. A base para a realização da viagem era o registro dessa aventura de Stevenson, publicado pelo autor em 1879 com o título de *Viagem com um burro pelas Cevenas*.

Apesar da distância temporal que separa as épocas em que as viagens aconteceram, o biógrafo tenta se aproximar o máximo possível das condições oferecidas a Stevenson no século XIX: “Preparei-me para segui-lo com a maior precisão possível, sem contar com mapas modernos [...] e caminhando pelas velhas trilhas e estradas entre cada vila e aldeia que ele [Stevenson] mencionava” (HOLMES, 1991, p.18).



Holmes logo se dá conta, no entanto, de que por maior que seja a tentativa de reconstituir as cenas encontradas por Stevenson e reviver no presente as aventuras do biografado tal como aconteceram, é impossível recuperar o passado:

E então eu vi, de modo bem claro contra o céu oeste, a velha ponte de Langogne. Estava cerca de cinquenta metros correnteza abaixo, quebrada, desmoronada e coberta de hera. Quer dizer que Stevenson havia atravessado por ali, não naquela ponte moderna. Não havia como segui-lo, não havia como encontrá-lo. Sua ponte estava ruída, fora do meu alcance, além do tempo. E este era o verdadeiro e triste sinal” (HOLMES, 1991, p.27-8).

A ponte a qual não se pode atravessar, a ponte que é a mesma da época de Stevenson, mas, ao mesmo tempo, é outra, se torna uma metáfora para o desafio biográfico de retomar a experiência, já sabendo da impossibilidade desse ato, visto que “não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real” (DOSSE, 2015, p.55). A resposta a isso, como indica próprio Holmes é a narração e os recursos ficcionais, intrínsecos à construção de qualquer biografia. A partir disso é que se poderá “criar um efeito vivo, ao mesmo tempo conservando-se fiel ao fato morto” (HOLMES, 1991, p.29).

A sacada de Holmes é importante não somente porque propicia uma discussão acerca de uma das problematizações mais instigantes para a caracterização do gênero, mas também porque revela uma zona de aprendizado do biógrafo em torno de seu ofício que vai se desdobrando ao longo de todo o *Seguindo viagem*. Como anuncia Holmes logo no início do livro, a sua grande ambição era a poesia, não a biografia. O “dar-se conta” da sua capacidade enquanto biógrafo é um movimento, portanto, que vai se produzindo à medida em que a narrativa sobre a viagem de Stevenson avança. *Seguindo viagem* se converte, então, em um relato sobre o autodescobrimento do biógrafo.

De certa forma, todos esses elementos aparecem também na leitura que fiz de *Sobre Sánchez* nas subseções anteriores deste capítulo. Porém, há pelo menos dois aspectos no comparativo com o trabalho de Holmes que se particularizam no livro de Baigorria. O primeiro deles se refere à natureza mesma do projeto. Se tanto em *Seguindo em viagem*, quanto em *Sobre Sánchez*, há a mistura entre as dimensões biográfica e autobiográfica, com a dramatização, no corpo do texto, da experiência do biógrafo, a obra de Holmes, diferentemente da de Baigorria, se conecta a uma tradição antiga da produção de biografias, a dos textos-suplemento. Quero dizer, Holmes toma o espaço de *Seguindo viagem* como uma oportunidade para exibir e tensionar os bastidores de biografias já publicadas – como a de Shelley (*Shelley: The Pursuit*)

e a de Mary Wollstonecraft (*Mary Wollstonecraft and William Godwin: A Short Residence in Sweden and Memoirs*) – ou de biografias que não foram lançadas, como o estudo sobre Nerval:

Escrevi o meu livro sobre a vida de Gérard de Nerval, umas quatrocentas páginas, intitulado *A Dream Biography*. Mas foi uma produção confusa, começando com a morte de Nerval e terminando com o seu nascimento, e, sabiamente, nenhum editor até hoje quis tocá-lo. Ainda hoje guardo os meus sete cadernos de notas coloridos, cobertos com símbolos do Tarô. O meu gosto pelas viagens e o meu bom ouvido para os passos alheios diminuí, ao que parece. Eu estava com trinta anos e já era hora de pensar em como pretendia seguir vivendo (HOLMES, 1991, p.331).

A narrativa sobre a perseguição de Holmes ao biografado e a dimensão subjetiva que caracteriza a pesquisa, desse modo, não vão aparecer nas biografias publicadas, estando restritas apenas a um dos espaços já comumente reservados a esse tipo de procedimento: o suplemento.

Já o segundo e último ponto que quero discutir se articula às diferentes posturas de biógrafo e, conseqüentemente, de detetive que se estabelecem nos dois livros. Segundo Fernanda Massi (2011, p.27), “uma das regras do gênero policial postula a imunidade do detetive e, por isso, é importante que ele seja competente e que realize sua performance em um tempo curto”. Dito de outro modo, o que Massi caracteriza como “imunidade do detetive” nas narrativas clássicas se ligaria à capacidade deste de utilizar a pura compreensão intelectual para a resolução, o mais pronto possível, do crime que está sendo investigado.

Apesar dos momentos de vacilação e incerteza em relação ao próprio trabalho e à possibilidade de confiar em suas interpretações, Holmes, de forma geral, parece perseguir isso que, adaptando da ideia de Massi, posso chamar de *imunidade do biógrafo*, e que se coloca como a expectativa de que o biógrafo se comprometa a estabelecer um relato coeso e coerente do personagem, através de uma sistematização das suas práticas e do método e de uma dedicação visível ao projeto no qual se encontra engajado.

Oswaldo Baigorria, por sua vez, não é Sherlock Holmes. A “biografia em ação”, tal qual Michael Holroyd (2011) classifica *Seguindo viagem*, se mostra em *Sobre Sánchez* a partir do olhar de um detetive pouco obstinado em seguir todas as pistas e desvendar prontamente o mistério. A racionalidade e o método são aqui substituídos por um narrador que luta para escrever (BAIGORRIA, 2018, p.158), ao mesmo tempo em que se lança em um jogo em que essa racionalidade e método são forçadas a ter outro papel, função e valor.

### 3 BIOGRAFIA LITERÁRIA E CORALIDADE: *FOGWILL, UNA MEMORIA CORAL*

Dois anos após a publicação de *Sobre Sánchez*, Patricio Zunini publicava *Fogwill, una memoria coral*. Alguns traços curiosos ligam os dois projetos: ambos foram lançados pela editora Mansalva como parte da mesma coleção, Campo Real, dedicada, de maneira geral, à divulgação de textos que possuem algum apelo (auto) biográfico e documental. Ademais, tanto *Sobre Sánchez* como *Fogwill, una memoria coral* abrem possibilidades para o questionamento de certas características do biográfico, ainda que os procedimentos adotados pelos dois trabalhos sejam bastante diferentes. O meu esforço neste capítulo, portanto, será propor uma análise do trabalho de Zunini, pensando de que maneira a poética estabelecida no livro constrói novos caminhos para o entendimento da biografia literária.

Antes de falar mais detidamente sobre o projeto, no entanto, me interessa tratar da figura Rodolfo Enrique Fogwill, ou, como passou a assinar em determinado momento da carreira, apenas Fogwill<sup>53</sup>. Falecido em 2010, o autor teve uma atuação múltipla no campo literário argentino, investindo na poesia, no conto, no ensaio e no romance, tendo sido também editor, agitador cultural e promotor de jovens autores. A versatilidade de Fogwill inclui ainda uma formação em Sociologia, um período como especulador na Bolsa de Valores e como consultor de empresas, além de uma carreira profícua na publicidade. De certa forma, todo esse conhecimento funcionará como ferramenta para a produção de sua literatura e para a construção de sua figura autoral.

A respeitabilidade conquistada pelo escritor ao longo da carreira, manifestada, por exemplo, pelo comentário de Elvio Gandolfo à quinta edição dos contos completos de Fogwill, lançada em 2018 pela Alfaguara, de que “proposta uma boa antologia de trinta contos argentinos, que incluísse os melhores textos, compilada por um juiz de contos imparcial, livre de camaradagens e compromissos, ali, no primeiro escalão, Fogwill estaria compartilhando

---

<sup>53</sup> Menciono a alteração na forma da assinatura autoral porque ela aponta uma questão que tentarei tensionar mais à frente, na terceira subseção deste capítulo, e que se relaciona ao explícito impulso publicitário que cercou a construção de Fogwill enquanto autor. Entendendo-se enquanto uma figura midiática e uma das principais responsáveis pela promoção de si e de sua literatura, Fogwill decidiu assinar, a partir de certo ponto de sua trajetória, apenas com o sobrenome, acreditando que a sonoridade e a particularidade deste poderiam tornar mais fácil o entendimento e o consumo do autor, me permito dizer, como uma marca comercial. Não por acaso, em entrevista a Graciela Speranza, para o livro *Primera persona*, Fogwill classifica a decisão de assinar apenas como “Fogwill” como “uma espécie de megalomania”, atravessada pelo desejo de construir uma determinada identidade autoral: “Eu queria ocupar um lugar como o de Sócrates ou Hegel. Quem, por acaso, chama Hegel de Guillermo Federico Hegel” (SPERANZA, 1995, p.42), pondera o escritor.

espaço com Borges, com Arlt, com Roberto Fontanarrosa<sup>54</sup>”. (FOGWILL, 2018, p.9), talvez esconda que a sua entrada na literatura foi tardia, e que seu primeiro livro, de poemas, *El efecto de realidad*, foi lançado apenas em 1979, quando o escritor já se aproximava dos 40 anos, e que seu primeiro sucesso, com o conto “Muchacha punk”, só veio um ano depois, em 1980. O seu romance de estreia, e o mais conhecido trabalho de Fogwill, *Los pichiciegos*, ambientado na guerra das Malvinas, é publicado em 1983.

Para falar sobre o escritor, então, o jornalista Patricio Zunini empreende, entre março e dezembro de 2013, a coleta de depoimentos de escritores, editores e agentes literários que conviveram com Fogwill, com a pretensão de construir um mosaico dessas relações e um desenho das diferentes perspectivas acerca do autor recém-falecido. A estrutura do livro é bastante próxima, em consonância com o que sugere uma matéria publicada sobre o livro no jornal *Perfil*<sup>55</sup>, a uma “narração cinematográfica”, típica dos documentários em que se elencam variados depoimentos sobre um determinado assunto ou personagem.

Patricio Zunini é, preciso dizer, nasceu em Buenos Aires, em 1974, e é jornalista e professor. Sua atuação como crítico literário o levou a colaborar com veículos como o *Clarín*, o *Perfil* e a *Página/12*, tendo sido responsável também pela apresentação do programa de rádio “Entre Tapas”. Além de *Fogwill, una memoria coral*, publicou também os seguintes livros: *Qué es un escritor. 100 preguntas sobre literatura argentina* (2018) e *Diario del argentino deconstruido* (2019).

Em *Fogwill, una memoria coral*, a escolha dos entrevistados – figuras do campo literário argentino – já revela o recorte forjado por Zunini, interessado na trajetória autoral de Fogwill e nas conexões entre o estabelecimento de sua performance autoral e as percepções sobre o autor elaboradas no (e pelo) sistema literário de seu país. Dessa forma, mesmo os momentos mais pessoais e íntimos da vida do escritor – a sua relação com os filhos, por exemplo, ou sua dependência química – aparecem articulados à esfera pública da persona biografada, em um movimento no qual, trazendo a reflexão de Dosse (2015, p.315) sobre estratégias narrativas do biográfico, “as particularidades de sua equação pessoal ficam em segundo plano com respeito ao campo das representações coletivas e das práticas induzidas pela eficácia de sua imagem”

Assim, ao invés de dedicar a primeira seção do livro à infância do escritor – como fazem muitas biografias literárias –, o nascimento anunciado por Zunini é o do Fogwill escritor tal

<sup>54</sup> “[...] planteada una buena antología de treinta cuentos argentinos, que incluyera las mejores piezas, compilada por un imparcial juez de cuentos, libre de amiguismos y compromisos, allí en el primer escalón, Fogwill estaría compartiendo espacio con Borges, con Arlt, con Roberto Fontanarrosa”.

<sup>55</sup> Disponível em: < <https://www.perfil.com/noticias/cultura/habla-memoria-20140413-0059.phtml> >. Acesso em 04 jun. 2021.

como o conhecemos hoje, com a apresentação de depoimentos que tematizam o primeiro contato entre os entrevistados e a figura autoral, o nascimento do vínculo que justifica a relação estabelecida entre o objeto do comentário e aquele que testemunha, como aponta o depoimento do escritor Alberto Laiseca:

Estava em uma reunião com muita gente e se aproximou de mim um homem: “Sou Enrique Fogwill”, me disse, e como eu não disse nada, ele ficou me encarando, estranhando que eu não soubesse quem ele era. Isso me pareceu engraçado. Ele estava quase ofendido que eu não o conhecesse. Para ele devia bastar dizer que era Enrique Fogwill para que todo mundo exclamasse. Mas eu não o conhecia, eu não estava tirando onda. Fomos amigos durante mais de trinta anos<sup>56</sup> (ZUNINI, 2014, p.11).

À exposição da natureza do contato e da relação com o escritor na primeira seção se seguem depoimentos nas seções seguintes sobre os primeiros anos de Fogwill como escritor profissional, a sua experiência como publicitário, os anos subsequentes à perda da sua condição de *playboy* endinheirado e a precariedade financeira em que viveu por bastante tempo, as polêmicas nas quais se envolveu e os bastidores de seu processo criativo. Mesmo que a organização dos nove capítulos que compõem o projeto pareça guiar-se por um enfoque temático, no qual os depoimentos se articulam em cada seção em torno de uma determinada questão, a disposição dessas seções também segue uma cronologia bastante linear, com uma progressão dos temas, que vão da fase inicial da carreira do escritor, passando por sua maturidade e consagração literárias, até a sua enfermidade e morte.

Além das nove seções, o livro também conta com uma nota de agradecimento, ao final da edição, e uma nota preliminar. Apesar de seu caráter bastante protocolar, de apresentação do trabalho e de proposição de procedimentos de leitura para o projeto, a nota de Zunini revela alguns aspectos que me parecem fundamentais para a análise a que estou me lançando nesta dissertação. Nela, o autor afirma que o livro é “um texto coral que, sem a pretensão universalista da biografia nem a ligeireza do anedotário, dá conta de como a memória coletiva recorda (constrói) a um dos escritores mais relevantes dos últimos trinta anos<sup>57</sup>” (ZUNINI, 2014, p.9).

---

<sup>56</sup> “Estaba en una reunión con mucha gente y se me acercó un hombre: “Soy Enrique Fogwill”, me dijo, y como yo no dije nada se me quedó mirando, extrañado de que no supiera quién era. Eso me hizo gracia. Estaba casi ofendido de que no lo conociera. Para él debía bastar con decir que era Enrique Fogwill para que todo el mundo exclamara. Pero yo no lo conocía, no me estaba haciendo el interesante. Fuimos amigos durante más de treinta años”.

<sup>57</sup> “El resultado es un texto coral que, sin la pretensión universalista de la biografía ni la ligereza de anedotario, da cuenta de cómo la memoria social recuerda (construye) a uno de los escritores más relevantes de los últimos treinta años”.

Divido essa passagem em três momentos, sendo que falarei sobre dois deles ainda nesta subseção do capítulo, deixando o último tópico – a discussão sobre a tensão entre recordação e construção da memória – para a subseção seguinte. Começo então com a declaração de Zunini de que seu livro se classifica como uma “memória coral”. O que seria isso?

Para responder a essa questão, me volto inicialmente ao campo da dramaturgia e das artes cênicas, no qual a coralidade, nas palavras de Martin Mégevand (2013, p.37), vem se tornado uma “peça mestra” na composição dos espetáculos. De acordo com o pesquisador, a coralidade poderia ser entendida como

[...] a disposição particular das vozes, a qual não provém nem do diálogo, nem do monólogo, a qual, requerendo uma pluralidade (um mínimo de duas vozes), contorna os princípios do dialogismo, particularmente reciprocidade e fluidez dos encadeamentos, em proveito de uma retórica da dispersão (atomização, parataxe, ruptura) ou do entrelaçamento entre diferentes palavras que se respondem musicalmente (estilhaçamento, superposição, ecos, efeitos de polifonia, todos) (MÉGEVAND, 2013, pp.37-8).

Nesse sentido, a coralidade guardaria do coro, já presente na tragédia grega, esse componente coletivo e sincronizado, mas diferentemente deste, se assentaria sempre como uma instância constituída por vozes heterogêneas, muitas vezes dissonantes, em que haveria a confluência de um diálogo estabelecido na diferença. Quero dizer, a coralidade seria polifônica, o que em termos bakhtinianos<sup>58</sup>, qualificaria o procedimento como marcado por uma relação de inconclusividade e de abertura à contradição (PIRES; TAMANINI-ADAMES, 2010), mas, contrariamente ao regime polifônico, acolheria também uma dimensão cacofônica, sendo possível pensar em produções corais nas quais a harmonia pressuposta pela polifonia é substituída pela presença de muitas harmonias possíveis, algumas delas, inclusive, dissonantes, geradoras de ruídos e contrastes.

Esse caráter da coralidade se estende, no contemporâneo, a encenações em que se manifesta um desejo do indivíduo para a comunidade, como afirmam Mireille Losco e Martin Mégevand em *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012). Espetáculos em que se

---

<sup>58</sup> Utilizado por Bakhtin para a leitura da ficção de Dostoiévski, o conceito de polifonia parte da percepção de que nos romances de Dostoiévski haveria uma singularidade, visto que “as vozes dos personagens apresentam uma independência excepcional na estrutura da obra” (ROMAN, 1993, p.210). Segundo Pires; Tamanini-Adames (2010), Bakhtin estendeu o conceito a todo o gênero romance, compreendendo que a polifonia é parte essencial de toda enunciação, dado que “em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos”. (PIRES; TAMANINI-ADAMES, 2010, p.66). Ainda que o uso bakhtiniano do conceito se restrinja ao romance, seria possível ampliar a discussão, pensando de que forma o movimento dialógico pressuposto pela polifonia atua também em outros gêneros, como a biografia, debate teórico que, por questões de recorte e interesse, não desenvolverei neste trabalho, mas que pode ser encontrado com bastante força nas pesquisas realizadas por Leonor Arfuch, especialmente em *O espaço biográfico* (2010).

percebe o uso da coralidade como dispositivo de questionamento do personagem e do diálogo dramático tradicionais, na medida em que a presença do coro inevitavelmente instaura estruturas de irradiação e fragmentação do discurso (LOSCO; MÉGEVAND, 2012, p.49).

Já Flora Süssekind, em artigo publicado no jornal *O Globo* em setembro de 2013, e intitulado “Objetos verbais não-identificados”, trata dos desafios enfrentados pela crítica literária brasileira que se vê diante de produções sem margens genéricas bem definidas e localizadas em um campo expandido. De maneira panorâmica, o artigo elenca algumas dessas produções, que vão do cinema – trabalhos de Kleber Mendonça Filho e Cao Guimarães -; passando pelo teatro, como as montagens de Zé Celso Martinez e as do Teatro da Vertigem; a narrativas, tais quais a de Andre Sant’Anna e Verônica Stigger; e a poesia de escritoras como Marília Garcia.

Para Süssekind (2013, p.1), essas obras tão diversas formariam

[...] uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos.

Assim como a ideia de coralidade mobilizada na dramaturgia, portanto, a noção de coralidade evocada por Süssekind para pensar a arte brasileira contemporânea também acolhe o movimento, a heterogeneidade e a sobreposição de vozes e perspectivas, que para a autora, no contexto particular em que produzia, logo após as jornadas de junho<sup>59</sup>, é também uma maneira de articular aos dilemas da crítica a maneira como as reivindicações sociais e políticas tão diversas e urgentes daquele período estavam sendo colocadas em cena.

Também haveria a possibilidade de pensar a coralidade por meio de sua referência biológica, tomando a ideia do coral marinho, conjunto de seres invertebrados diversos, que por seu caráter particular, já chegaram a fazer com que o autor romano e naturalista Plínio os classificasse como um terceiro tipo de coisa viva, indefinida, não se encaixando nem entre os animais nem entre os vegetais<sup>60</sup>. Aqui, mais uma vez, se estabeleceria uma proposição para o coral baseada na dependência do coletivo, na junção de heterogêneos, que, no espaço do

<sup>59</sup> Em outro artigo, publicado no *Suplemento Pernambuco*, “Ações políticas/Ações artísticas”, Flora Süssekind vai desdobrar algumas das preocupações já apresentadas no artigo “Objetos verbais não-identificados”, discutindo como as jornadas de junho ajudam a evidenciar de forma mais clara o alto “grau de divisão ideológica no país”, com uma evidente intensificação da exposição de discursos ultraconservadores. A capacidade da arte de responder e resistir a essas configurações, através, inclusive, de poéticas como a coralidade, estará no centro do debate promovido por Süssekind.

<sup>60</sup> < <https://marsemfim.com.br/corais-animal-vegetal-ou-mineral-entenda/> >. Acesso em 24 ago. 2020.

conjunto, contribuem com o canto sem perder a sua particularidade própria. Nessa perspectiva, o que parece convocar uma forma coral é acima de tudo um “radical deslocamento da propriedade e do pertencimento” (GARRAMUÑO, 2014, p.102).

Em *Fogwill, una memoria coral*, essa coralidade se evidencia na decisão de Zunini de selecionar para o livro variados depoimentos (de figuras como Alan Pauls, Daniel Link, Elsa Osorio, Fabián Casas, Germán García, Pablo Gianera, Pola Oloixarac, entre outros) e trazer para o texto essas visões muito diferentes (e até contraditórias) sobre o personagem biografado e as situações que o circundaram. Desse modo, o que faz o uso da estrutura coral é deslocar uma das máximas da “ilusão biográfica” apontada por Bourdieu (2006): a pretensão de certeza e totalidade acerca do biografado e do arquivo que possibilita a construção narrativa desse sujeito.

Como afirma Zunini ainda na nota preliminar do livro, “cada entrevistado lançou um olhar – necessariamente parcial, porque Fogwill teve muitas vidas – e as viveu todas de uma vez – que se complementa, se opõe, relativiza, dialoga com o dos outros<sup>61</sup>” (ZUNINI, 2014, p.9). Dessa forma, assim como em *Sobre Sánchez*, o empreendimento biográfico adotado aqui sugere o estabelecimento de um sujeito estilhaçado e fragmentado, produto, nesse caso, do olhar coletivo.

Em muito o procedimento se aproxima de algumas perspectivas já presentes na história oral, não apenas por conta da valorização da oralidade, a partir da seleção e exposição dos depoimentos, mas também porque, como evidencia Haike Roselane Silva (2002, p.31), a história oral surge “em oposição à história dominante, oficial e acadêmica. Propõe-se como uma história de baixo”. Em *Fogwill, una memoria coral*, isso está presente justamente na condução de um relato de vida no qual as perspectivas hegemônicas sobre o sujeito biografado são alocadas junto a outras possibilidades de interpretação acerca do personagem, permitindo uma abertura à pluralidade e um questionamento sobre os processos que levam à consagração e canonização da figura autoral. Dito de outro modo: é possível a leitura do trabalho de Zunini como um estudo sobre as ferramentas do campo que fizeram com que *Fogwill se tornasse Fogwill*.

Problematizarei mais essas questões na subseção seguinte, mas antes quero retornar ao segundo momento da nota preliminar, aquele no qual Zunini afirma que seu livro não possui “a pretensão universalista da biografia nem a ligeireza do anedotário”. Em uma primeira leitura, a declaração pode parecer inocente ou bem-intencionada, mas ela revela, na verdade, uma

---

<sup>61</sup> “Cada entrevistado aportó una mirada – necesariamente parcial porque Fogwill tuvo muchas vidas – y las vivió todas a la vez – que se complementa, se opone, relativiza, dialoga con la de los otros”.



dimensão importante do entendimento sobre a forma da biografia literária e sobre o reconhecimento de outras poéticas para o gênero.

Afinal, a que se refere Zunini ao mencionar a existência de uma “pretensão universalista da biografia”, e um desejo tamanho de estar afastado disso que o leva a não considerar o seu projeto, inclusive, como uma biografia? Evidentemente, a negação parece estar direcionada a uma concepção do gênero que se apoia naquilo que Luciano Bedin da Costa (2010) chama de “biografia-espelho”, ou seja, a leitura da biografia como um segundo texto, um reflexo daquilo que teria sido o real, o vivido. Possibilidade, como sabemos, inalcançável, visto a impossibilidade de se reproduzir no discurso a experiência.

Nesse sentido, tal compreensão do biográfico como operador da recuperação de uma integralidade da vida, apresentada como um todo orientado e coeso, nos moldes do que denuncia Bourdieu (2006), tem consequências também para a maneira como o biógrafo lida com as fontes e com o arquivo, através de uma manipulação sistemática e pouco problematizadora, com o objetivo de transformar aquela massa documental em uma narrativa, muitas vezes, de longa extensão e caráter fossilizador.

O que me incomoda, particularmente, no comentário que Zunini faz na apresentação de seu projeto é que em sua fala está implicada a ideia de que a biografia só poderia ser considerada, de fato, biografia quando se apega a tal expectativa sobre o gênero, havendo um esforço de antemão para defender-se da acusação de que seu texto não se parece o bastante com uma “biografia de verdade”. “Eu nem queria escrever uma biografia mesmo”, é o que ressoa ao fundo. As declarações do biógrafo ignoram, dessa maneira, a possibilidade de se falar em poéticas do gênero, em diversos modos de fazer biografia hoje. Modos que passam, como o faz a própria memória coral do Fogwill, por uma tentativa de deslocar a perspectiva de que a biografia deve promover a monumentalização do sujeito, o não questionamento dos fatos e uma não-problematização da natureza do próprio fazer biográfico, aspectos que discutirei a seguir, e que possibilitam que se fale da emergência de formas outras para a construção da biografia literária.

### 3.1. Recordar é construir

Como prometido, quero dedicar uma parte desta subseção ao comentário sobre o terceiro aspecto da nota preliminar de *Fogwill, una memoria coral*, momento em que Zunini afirma que o seu livro “dá conta de como a memória coletiva recorda (constrói) a um dos escritores mais relevantes dos últimos trinta anos”. Já destaco desta passagem, inicialmente, o juízo de valor

concedido pelo biógrafo ao biografado, deixando visível a posição de prestígio ocupada por Fogwill no campo literário de seu país. O indicativo, portanto, da importância do escritor, *um dos mais relevantes dos últimos trinta anos*, funciona como uma justificativa para a empreitada biográfica e uma exposição do que confere a Fogwill o *merecimento* de ser biografado, revelando também a necessidade da existência de um projeto que documente a trajetória desse personagem, da própria memória coral. Para além disso, no entanto, esse trecho do paratexto mostra uma tensão estabelecida entre os binômios “construir” e “recordar”, relativos à memória, que precisa ser problematizada, haja vista a rentabilidade dessa discussão não apenas para a leitura do trabalho de Zunini, mas para a compreensão mesma do exercício biográfico.

Em primeiro lugar, consonante a Dosse (2015, p.229), “os tempos atuais são mais sensíveis às manifestações da singularidade, que legitimam não apenas a retomada de interesse pela biografia como a transformação do gênero num sentido mais reflexivo”. Se para o historiador francês, esse movimento de reivindicação do lugar positivo da biografia está relacionado intimamente às discussões iniciadas no século XX sobre o sujeito e sobre os processos de subjetivação, responsáveis, declara Dosse (2015, p.229), pela entrada da biografia na “idade hermenêutica”, essa modificação do olhar sobre o gênero também passa por uma tentativa de articular, de forma mais incisiva, no discurso histórico, a questão da memória.

Como coloca, mais uma vez, Dosse, dessa vez em *A História*:

Durante muito tempo instrumento de manipulação, ela [a memória] pode ser reinvestida numa perspectiva aberta para o futuro, fonte de reapropriação coletiva e não simples museografia amputada do presente. A memória, pressupondo a presença da ausência, permanece a ligação essencial entre o passado e o presente, desse difícil diálogo entre o mundo dos mortos e dos vivos (DOSSE, 2003, p.290).

Assim, em uma perspectiva historiográfica na qual se entende que “o tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da memória, que atravessa a história e a memória” (LE GOFF, 1990, p.9), o saber memorialístico é tomado como parte integrante da construção e escrita da história, levando-se sempre em conta, tal qual reconhece Dosse (2003), seu caráter parcial, ausente e passível de constante e intensa transformação. Características, aliás, da própria História, que só se realiza narrativamente, sendo a atribuição de sentido ao registro histórico condicionada à elaboração de “um relato plausível a partir de um acúmulo de

“fatos” que, em sua forma não processada, carecem por completo de sentido<sup>62</sup> (WHITE, p.112, 2003).

Em *Fogwill, una memoria coral*, esse saber, que nas biografias, de uma maneira geral, está acoplado ao terreno indeciso do gênero, localizado “entre o testemunho, o romance e o relato histórico, o ajuste a uma cronologia e a invenção do tempo narrativo, a interpretação minuciosa de documentos e a figuração de espaços reservados que, teoricamente, só o eu poderia alcançar” (ARFUCH, 2010, p.137-8), transforma-se na linha principal de condução do relato, tendo em vista que a construção narrativa do livro se dá, primordialmente, pela seleção dos depoimentos e pelo valor aferido à recordação.

Assim, na **Figura 1.**, é possível visualizar a maneira como os depoimentos aparecem dispostos em cada uma das seções do livro: ao lado do nome do entrevistado (em maiúsculas), surge uma breve declaração sua sobre o tema discutido. Ainda que a extensão dos testemunhos seja variada, nenhum deles chega a tomar o espaço total de mais de duas páginas. Há, nesse sentido, a construção de uma estrutura bastante controlada, higienizada, até, com o estabelecimento de um mosaico muito claro e no qual a disposição dos depoimentos na página parece calculadamente definida.

**Figura 1.** Trecho da segunda seção do livro.

LUIS CHITARRONI. Quique fotocopió las cartas que le mandaba Osvaldo Lamborghini y las repartió entre sus amigos. Ahora en gran medida están distribuidas en la biografía de Lamborghini que hizo Ricardo Strafacce. En esas cartas se ve una especie de rueda bédica de maestro y discípulo. Uno se da cuenta de que muchas de las reacciones posteriores de Fogwill se parecen a las de Lamborghini como maestro: una cierta suficiencia implícita, el maltrato, la queja. Lamborghini se le quejaba de la edición de *Poemas* que salió en Tierra Baldía porque tenía muchas erratas o porque no le había puesto faja o porque no lo había visto en tal o cual librería. Son quejas que tienen algo de chiste: Tierra Baldía era casi una empresa imaginaria; imagínate una editorial de poesía en los tempranos ochenta.

ALAN PAULS. Yo trabajaba en Ad Hoc cuando se lanzó el sello Tierra Baldía y también cuando Fogwill ganó el premio Coca Cola con *Mis muertos punks* y “se hizo escritor”. (En ese sentido, que muchos años después pusiera su voz y su lírica en un aviso de Coca Light no podía sorprender a nadie.) Los dos mandamos cuentos al premio Círculo de Lectores, que tenía un buen jurado: Borges, Pezzoni, Donoso, Lafforgue... Lo ganó Carlos Gardini, y Fogwill y yo sacamos una mención; él con “Help a él” o “Sobre el arte de la novela”, creo, y yo con un cuento largo, onettiano, llamado “Amor de apariencia”, que se publicó junto con el ganador y las demás menciones. Tierra Baldía fue un proyecto increíble. Fogwill trataba de poner en práctica técnicas de publicidad y marketing para vender poesía argentina contemporánea, poetas como Perlongher, Lamborghini o él mismo. Se le

había ocurrido vender los libros en sachets: metía cuatro en una bolsa de plástico transparente y los colgaba en los kioscos. Muy demencial, muy de vanguardia.

DANIEL LINK. Conocí a Fogwill personalmente a comienzos de mil nueve ochenta y tres, en la presentación de un libro de Leónidas Lamborghini a la que había ido acompañando a Arturo Carrera. Fogwill me regaló un ejemplar de *Austria-Hungría*, de Néstor Perlongher (¿o eran los *Poemas* de Osvaldo?). Antes, Enrique Pezzoni, que era mi maestro, me había hablado de él y de sus desplantes en ocasión del premio Coca Cola, que a Enrique lo divertían mucho.

ARTURO CARRERA. Lo conocí en los ochenta, en la época de la salida de su colección de libros de poesía Ediciones Tierra Baldía. Leí entonces su libro *El efecto de realidad*. Me gustó mucho esa mezcla, esa fragmentación irónica de citas de la poesía argentina que ya daba lugar a una especie de punto de *turn off* si no de leve vanguardia —si consideramos a ésta como la “parodia crítica de la tradición”. Había, en la selección de aquellas citas, algo que Osvaldo Lamborghini llamó “conciencia sin piedad”. Refiriéndose al libro y a Fogwill mismo escribió: “Liberal despiadado: admirable como la conciencia sin piedad que aparece en estos poemas, sin resignarse a ser solamente lúcida...” Poco tiempo después, cuando en el ochenta y dos salió mi libro *La partiera canta*, él, que lo había leído exhaustivamente, quiso —en el galpón de Miguel Briante donde hicimos la presentación y fue una fiesta— subirse a una silla y rematar el libro ante la hilaridad de los amigos. Un año después quiso presentar mi libro *Arruro y yo* y viajó a Pringles donde le advertió al público desconcertado:

<sup>62</sup> “un relato plausible a partir de un cúmulo de “hechos” que, en su forma no procesada, carecen por completo de sentido”.

Essa estrutura do projeto de Zunini, em que se percebe uma seleção e estabelecimento, no papel, dos registros das falas dos depoentes, os quais parecem responder ao questionamento de uma voz invisível que os interroga, trazendo uma impessoalidade e jogando ao protagonismo os depoentes, em muito se aproxima das características do gênero entrevista. A possibilidade de ler *Fogwill, una memoria coral*, inclusive, como um acervo das entrevistas com figuras que conviveram com Fogwill daria credibilidade à afirmação de Zunini, na nota preliminar do livro, de que seu texto não seria, afinal de contas, uma biografia.

Tomo um direcionamento diferente, no entanto, muito tributário, aliás, das considerações de Patricio Fontana (2020), enxergando nestas produções que “não são precisamente biografias, mas que trabalham com materiais biográficos”, um oferecimento mais ou menos parecido daquilo que nos dão as biografias convencionais: a narração de uma vida (FONTANA, 2020, p.79). Como sugere Fontana (2020), em um movimento condizente ao que venho propondo nesta dissertação, seria necessário, para ler esses textos desviantes (como o é *Fogwill, una memoria coral*), um questionamento acerca do que faz um livro ser considerado como “uma biografia cabal”, levantando provocações que ampliem as possibilidades do biográfico e instaurem caminhos que permitam que um livro resultante basicamente da “transcrição e cuidadosa edição de longas conversas, registradas por um gravador<sup>63</sup>” (FONTANA, 2020, p.79) seja recepcionado como biografia.

A acolhida do formato entrevista ao jogo de elaboração da biografia instala uma série de proposições que ajudam a redimensionar as próprias estruturas já estabelecidas pelo biográfico. Tal qual indica Arfuch (2010), a inclusão da entrevista encena a oralidade da narração, tornando visível a atribuição da palavra, o que gera, por sua vez, um efeito paradoxal de espontaneidade e autenticidade. Paradoxal, seguirá a pesquisadora argentina, por se tratar justamente de uma interlocução quase sempre cuidadosamente preparada pelo entrevistador e pelo próprio entrevistado (ARFUCH, 2010, p.167).

Há nisso que é apontado por Arfuch um indicativo do caráter performático do que é dito nos depoimentos reunidos por Zunini, visto que por mais espontâneos que aparentem ser, guardam sempre a ordem do evento ensaiado. Ao mesmo tempo, a fala de Arfuch (2010) me faz pensar nos efeitos que o formato entrevista deixa para a biografia, e por conseguinte em como esse uso da memória na construção dos depoimentos ajuda a promover o afastamento da biografia de certo ideal canônico, e que aqui, em *Fogwill, una memoria coral*, é operado através

---

<sup>63</sup> “la transcripción y la cuidadosa edición de largas conversaciones, registradas por un grabador”.

do reconhecimento de que o gesto de recordar implica necessariamente em um movimento mais próximo à reelaboração e construção do que à restituição do passado.

Isso está intimamente ligado a um deslocamento da compreensão da memória. Como assinala Maria Coracini (2010, p.130), o sentido mais comum de memória e, por extensão, de arquivo, é de retorno à origem, ao passado, o que reflete um desejo de completude, de totalização e de controle de si e do outro. Contemporaneamente, entretanto, já se acolhe uma noção derridiana de memória, na qual se compreende a impossibilidade de “uma retomada de origem intacta, pura, do acontecimento em sua objetividade” (CORACINI, 2010, p.130), sendo a memória uma produção que parte do presente, se realizando como “interpretação, invenção, ficção, que se constitui a *posteriori* do acontecimento” (CORACINI, 2010, p.130). Ou, nas palavras de Aleida Assmann (2011, p.33-34), ao falar sobre a recordação:

A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro e sim sujeita a um processo de transformação.

Essa “forma reconstrutiva” e essa reapropriação do acontecimento que caracterizam a memória se apresentam em cada um dos depoimentos sobre Fogwill convocados pelo trabalho de Zunini. Firmando-se em recordações acerca de diferentes episódios da vida do personagem, os entrevistados ressignificam, narrativamente, essas cenas vividas, elaborando histórias a partir de um olhar que inevitavelmente parte do presente.

O Fogwill sobre o qual se fala, dessa maneira, é *o Fogwill morto*. Não apenas: é o escritor morto que se encontra em meio à consolidação do seu processo de canonização. Esse contexto é fundamental para a condução das recordações e para a natureza dos relatos, já que os atravessa. A própria decisão de Zunini de se interessar exclusivamente pelo que têm a dizer as pessoas que conformam o campo literário argentino – ignorando, por exemplo, a opinião dos filhos do escritor, de outros membros da família ou mesmo de amigos anônimos de Fogwill – revela como a memória coral se transforma num campo de disputas de narrativas sobre as imagens de escritor construídas por e sobre Fogwill.

Por imagens de escritor, entendo as imagens, projeções e autoimagens configuradas pelos próprios escritores e pelo campo literário do qual eles fazem parte, frutos tanto do que oferece o texto literário produzido por esses sujeitos, quanto da performance autoral estabelecida na mídia. Nesse sentido, as imagens de escritor são resultado de

sua relação com os seus pares, com os escritores que são seus contemporâneos, e ainda com os futuros, mas também com a tradição literária em que se inscreve ou que pretende modificar; com os temas e as linguagens que esta tradição lhe oferece; sua relação de amor e ódio com seus modelos precursores; suas filiações; parentescos e genealogias; sua atitude frente aos leitores, às instituições e ao mercado<sup>64</sup> (GRAMUGLIO, 1988, p.4).

Uma dessas imagens, das mais fortes, é a do sujeito que atuou em muitas frentes. A ideia de um personagem que circula pelo campo literário e possui habilidades para exercer bem diversas funções já está impressa, na verdade, na própria divisão de *Fogwill, una memoria coral*. Seccionado, o livro tenta dar conta desses diferentes momentos da vida profissional do escritor, desenhando um percurso para Fogwill na publicidade, no exercício editorial, na revelação de novos autores e no manejo com diversos gêneros literários. Tal qual aponta o depoimento do semiólogo e escritor Oscar Steimberg, “Somente Fogwill podia armar e manter a editora [Tierra Baldía, editora que Fogwill liderou junto com Steimberg e Osvaldo Lamborghini]. *Ele se movia com desenvoltura dentro do campo da literatura a nível das ações*, como se movia naqueles lugares em que se ganhava dinheiro<sup>65</sup>” (ZUNINI, 2014, p.28; grifo nosso).

O “nível das ações” a qual se refere Steimberg, inclusive, se associa a um aspecto que discutirei mais detidamente na subseção seguinte do capítulo, e que é fundamental na constituição da figura autoral de Fogwill: sua compreensão da literatura como um negócio, sendo essa visão monetária do literário importante na maneira como ele lida com os diversos compromissos que assume no interior do campo literário.

Também a relação, já durante a maturidade, com os jovens autores se torna uma mostra dessa posição múltipla ocupada por Fogwill no campo literário: o de influente agenciador de escritores, que se comprometia a não só mediar a interlocução dos novos autores com o mercado editorial, função geralmente exercida pelos agentes literários, mas também aconselhar esses escritores, tornando-se, portanto, uma espécie de orientador e balizador do projeto que esses sujeitos começavam a construir na literatura. É o que evidencia, por exemplo, o depoimento de Sergio Bizzio, para quem

---

<sup>64</sup> “su relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos y aún con los futuros, pero también con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar; con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su relación de amor y odio con sus modelos y precursores; sus filiaciones, parentescos y genealogías; su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado”.

<sup>65</sup> “Sólo Fogwill podía armar y sostener la editorial. Él se manejaba dentro del campo de la literatura al nivel de las acciones, como se manejaba en aquellos en donde se ganaba el dinero”.

Quique era um bom professor. Eu não tinha medo de lhe mostrar o que eu estava escrevendo, pelo contrário: aprendia. Ele podia ficar meia hora em uma linha ou em um punhado de linhas. Era demolidor quando não gostava de alguma coisa, inclusive maldoso, mas eu seria um idiota se me deixasse magoar por isso. Aprendia. Quase sempre o vi lendo meus textos... Às vezes me pedia que eu lhe mostrasse o que estava escrevendo e outras vezes só lhe mostrava quando já havia dado o texto como finalizado [...]”<sup>66</sup> (ZUNINI, 2014, p.71).

O tom afetivo e a admiração pelo escritor, representados pelas palavras carinhosas de Bizzio, moduladas através do uso do apelido de Fogwill (“Quique”) e pela menção ao autor como um grande leitor, cuja generosidade contribuiu para a formação de uma nova geração de escritores argentinos, se faz presente também nas considerações de Guillermo Piro, que afirma que “Fogwill era um leitor como não existe outro. Creio que essa é a maior perda. Talvez haja bons escritores, mas um leitor assim se perdeu<sup>67</sup>” (ZUNINI, 2014, p.73); e de Damián Tabarovsky: “Na literatura argentina não há ninguém com a generosidade de Quique, porque a dele era uma generosidade com poder<sup>68</sup>” (ZUNINI, 2014, p.90).

Por outro lado, a escolha desses depoimentos elogiosos não exime o biógrafo, como afirma Patricio Pron, em uma resenha publicada na época do lançamento do livro, de selecionar depoimentos que falam, também, sobre

[...] os aspetos escabrosos da personalidade não somente pública do escritor, certa misoginia, seu vício em cocaína, suas contradições em torno do dinheiro, a prisão pela qual passou no começo dos anos 1980, a ambiguidade de sua relação com as multinacionais, suas provocações antisemitas, suas brigas<sup>69</sup> (PRON, 2014, p.1).

Desse modo, a forma coral possibilita apresentar Fogwill em seus paradoxos, dando espaço para discursos muito diversificados acerca do sujeito biografado, evitando a construção de um retrato único do personagem. O que faz o livro, assim, através da multiplicidade de enfoques e da variação incessante de análises, é escapar ao risco da ossificação (DOSSE, 2015, p. 53).

---

<sup>66</sup> “Quique era un buen maestro. Yo no tenía miedo de mostrarle lo que escribía, al contrario: aprendía. Podía detenerse media hora en una línea o en un puñado de líneas. Era demoledor cuando algo no le gustaba, incluso hiriente, pero yo hubiera sido un idiota si me molestaba por eso. Aprendía. Casi siempre lo vi leerme... A veces me pedía que le mostrara lo que estaba escribiendo y otras se lo daba cuando ya lo había terminado [...]”.

<sup>67</sup> “Fogwill era un lector como no existe otro. Creo que es la mayor pérdida. Quizá haya escritores buenos, pero un lector así se perdió”.

<sup>68</sup> “En la literatura argentina no hay nadie con la generosidad de Quique, porque la de él era una generosidad con poder”.

<sup>69</sup> “[...] los aspectos escabrosos de la personalidad no solo pública del escritor, cierta misoginia, su adicción a la cocaína, sus contradicciones en torno al dinero, la cárcel por la que pasó a comienzos de la década de 1980, la ambigüedad de su relación con las multinacionales, sus provocaciones antisemitas, sus peleas”.

Logo, os acontecimentos ganham uma dimensão diversa ao serem evocados em outros depoimentos. A romancista Inés Fernández Moreno, por exemplo, que atuou com Fogwill na publicidade, recupera um sentido negativo para o afetuoso apelido mobilizado por tantos amigos do escritor:

Nessa época o chamavam do Loco Fogwill ou Quique – ele não gostava que lhe apelidassem de Quique – mas parecia, efetivamente, bastante “louco”. Eu acredito que a época e a publicidade admitiam a figura do “louco criativo”, pessoas que faziam o que lhes desse na telha, que iam a reuniões com empresários muito formais, e podiam fazer qualquer coisa atrevida. A mim isso gerava uma mistura de atração, admiração e medo<sup>70</sup> (ZUNINI, 2014, p.17).

O “Quique”, que, em um primeiro momento, parecia somente uma referência ao segundo nome do autor – Enrique – surge, de acordo com Inés Moreno, por uma variação da palavra “desquiciado”, que em espanhol significa “quem se encontra fora de si”, clara referência ao comportamento muitas vezes instável e peculiar do escritor, materializado no consumo livre de cocaína, na postura pouco formal com que lidava com o trabalho, nas palavras duras direcionadas aos amigos, mas também na construção de um lugar profissional e artístico não tão convencional, na presença de uma criatividade “de loco”, parafraseando a fala de Moreno. Dessa maneira, o “Quique” recordado é o “Quique” ressignificado, preenchido por uma visão amorosa e saudosa que tende, inclusive, a desviar as falhas do personagem, entendendo-as como riquezas.

Nem sempre, contudo, a reação às atitudes de Fogwill é positiva. Em alguns depoimentos, o “atrevimento” aludido por Inés Moreno como parte da personalidade do escritor está integrado a uma posição machista e misógina de Fogwill. A própria relação com as jovens escritoras, por exemplo, em muito diverge da afetividade e generosidade com que tratava os jovens autores homens, como expõe Pola Oloixarac, ao comentar sobre um episódio em que procurou Fogwill para que ele, como comumente fazia com outros autores em ascensão, lesse e avaliasse seu manuscrito.

A dureza da leitura cuidadosa é substituída por um ataque pessoal, cujo propósito, na percepção de Oloixarac, seria o aterramento de suas esperanças como escritora. A autora ainda lança outra possibilidade de interpretação para o papel de “grande leitor” adquirido por Fogwill

---

<sup>70</sup> “En esa época le decían el Loco Fogwill o Quique —a él no le gustaba que le dijeran Quique— pero resultaba, efectivamente, bastante “loco”. Yo creo que la época y la publicidad admitían la figura del “loco creativo”, tipos que hacían lo que se les cantaba, que iban a reuniones con empresarios muy formales y podían hacer cualquier cosa o cualquier desplane. A mí me producía una mezcla de atracción, admiración y miedo”.



no cenário argentino, se perguntando se esse *status* estaria mesmo vinculado à benevolência do autor ou a um desejo egocêntrico de ser bajulado e reconhecido.

Era um “biscoiteiro”: todos iam buscar sua anedota com Fog, ele lhes dava seu biscoitinho pessoal, seu chocolatinho Fogwill. Falei com ele com urgência e ainda que eu esperasse sarcasmo (e insolência) de sua parte, me respondeu com seriedade. Não quis nem ver o negócio [referindo-se ao manuscrito]: “Não me entregue essa coisa, mande-a por e-mail, se eu passar da primeira página, te escrevo”. Mandei pra ele e à noite ele me mandou uma mensagem. Havia encontrado um erro de digitação em uma palavra em alemão. Depois me pediu o telefone e ao meio-dia me ligou: “Nunca vou gostar do seu romance como gosto de *Baroni: un viaje* [livro de Sérgio Chejfec que seria lançado um ano depois, em 2007], e eu pensava “Menos mal”. [...] Bem, seu romance é uma merda como te digo, mas o recomendei à editora. Então, ligue pra eles, estão te esperando”. Eu estava fora de mim. Não havia lhe pedido nada. (Depois, nessa editora me disseram que queriam publicar o livro no final de 2009 – isso era 2006 – mas eu não podia esperar tanto, e no final das contas, a editora fechou em 2007, acho<sup>71</sup> (ZUNINI, 2014, p.80-81).

Também Hinde Pomeraniec reflete sobre uma experiência de assédio sofrida por uma jornalista durante uma entrevista com Fogwill: “o que mais me incomodava é que [Fogwill] sempre fazia comentários completamente deslocados, como se entre nós houvesse alguma intimidade. [...] Só conseguia incomodar a todos. Era algo muito comum que fazia com as mulheres<sup>72</sup>” (ZUNINI, 2014, p.131). Tentando entender as raízes desse comportamento, a escritora argentina ainda afirma que:

[Fogwill] atuava como um garoto. Agora pensando sobre isso, me parece que ele tinha um problema com as mulheres que estavam no campo cultural. Não posso dizer que tinha um problema com o gênero, e sim um problema com o gênero das mulheres que se atreviam a se meter no campo cultural. Algo assim<sup>73</sup> (ZUNINI, 2014, p.132).

---

<sup>71</sup> “Era un repartidor de caramelos: todos iban a buscar su anécdota con Fog, y él les daba su caramelito personal, su chocolatito Fog. Le hablé con urgencia y aunque yo esperaba sorna (y alguna procacidad) de su parte, me respondió con seriedad. No quiso ni ver el mamotrero: “No me des esa cosa, mándamela por mail, si paso la primera página, te escribo”. Se la mandé, y a la noche me chateó. Había encontrado un tipo en una palabra en alemán. Después me pidió el teléfono y al mediodía me llamó: “Tu novela nunca me va a gustar como *Baroni: un viaje*, y yo pensaba “Menos mal””. [...] “Bueno, tu novela es una mierda como te digo pero la recomendé en la editorial Tal, así que llámalos, está en esperando que los llames”. Yo estaba fuera de mí. No le había pedido nada. (Después, en esa editorial me dijeron que la querían publicar a fines de dos mil nueve – esto era en dos mil seis – pero yo no podía esperar tanto, y al final la editorial cerró en dos mil siete, creo”.

<sup>72</sup> Lo que me incomodaba es que siempre hacía comentarios completamente desubicados como si hubiéramos tenido mucha confianza. [...] Solo lograba incomodar a todos. Era algo muy común que hacía con las mujeres”.

<sup>73</sup> “[Fogwill] atuaba como un chico. Ahora que lo pienso, me parece que tenía un rollo con las minas que estaban en el campo cultural. No puedo decir que tuviera un problema con el género, sino que tenía un problema con el género de las mujeres que se atrevían a meterse en el campo cultural. Algo así”.

Analisando depoimentos como o de Inés Moreno e Sérgio Bizzio, assim como as considerações de Pola Oloixarac e Hinde Pomeraniec, percebo que muitas das declarações compiladas em *Fogwill, una memoria coral* se esforçam para participar efetivamente da construção do monumento-Fogwill. Enquanto em algumas delas, o intento é reforçar a canonização do autor, manifestando a contribuição do escritor para a literatura argentina e para a própria vida do depoente; outras funcionam como instâncias demolidoras, denunciando as práticas abusivas de Fogwill e trazendo à tona relatos que desarticulam uma imagem apaziguadora do personagem. Reunindo no livro esses depoimentos muito diversos, abre-se a possibilidade de se encarar o biografado em suas contradições, não hierarquizando essas diferentes perspectivas sobre o sujeito, o que, por sua vez, leva a uma compreensão múltipla sobre Fogwill e seu percurso literário. Ele será, nessa lógica, ao mesmo tempo, o autor genial e generoso; e o intolerante machista. Cria-se, a partir disso, na biografia, a imagem de um sujeito complexo e, conseqüentemente, mais interessante, justamente pela riqueza de perspectivas que o alimentam e constituem.

Nesse ponto, talvez os depoimentos mais pertinentes do livro sejam aqueles em que essa esfera da contradição já aparece, de antemão, na caracterização do personagem e da relação mantida entre o depoente e o biografado. Como o que traz Daniel Molina, ao dizer que “Fogwill era muito contraditório, muito complexo. [...] Era um comunista de direita, uma espécie de nazicomunista<sup>74</sup>” (ZUNINI, 2014, p.59); ou o comentário de Fabián Casas, para quem “[Fogwill] era um cara contraditório, complexo. Uma imagem beatífica dele seria desacertada” (ZUNINI, 2014, p.119<sup>75</sup>).

Em todas essas histórias, o trabalho de produção da memória, que implica seleção e atribuição de um dado ordenamento, produz apagamentos, voluntários ou involuntários. Outro trabalho sobre esse livro talvez pudesse se debruçar sobre esses silêncios, entendendo que aquilo que não se diz também é gerador de sentido. Observemos, por exemplo, uma passagem do depoimento de Sergio Bizzio, já mobilizado no início desta subseção. Falo aqui de um trecho no qual o escritor pondera que “[Fogwill] era demolidor quando não gostava de alguma coisa, inclusive maldoso, mas eu seria um idiota se me deixasse magoar por isso”. Mesmo que o relato que segue seja elogioso, a breve menção às situações em que Fogwill possa ter sido rude ou agressivo introduz uma tensão na imagem sacralizante memorada por Bizzio, revelando uma

---

<sup>74</sup> “Fogwill era muy contradictorio, muy complejo. [...] Era un comunista de derecha, una especie de nazi comunista”.

<sup>75</sup> “Era un tipo contradictorio, complejo. Una imagen beatífica sería desacertada”.

zona de apagamento sistemático dessa recordação negativa, potencial desestabilizadora da coerência de uma narrativa puramente celebradora.

Em outras situações, porém, a memória falha, e o estabelecimento da narrativa segue aquilo que nos lembra Aleida Assmann (2011): o esquecimento é cúmplice da recordação. Assim, *Fogwill, una memoria coral* fornece testemunhos como o primeiro de Daniel Link, em que o escritor fala do início da relação com Fogwill: “Conheci Fogwill pessoalmente no começo de 1983, na apresentação de um livro de Leónidas Lamborghini a que havia ido acompanhado de Arturo Carrera. Fogwill me deu de presente um exemplar de *Austria-Hungría*, de Néstor Perlongher (ou eram os poemas de Osvaldo?)<sup>76</sup>” (ZUNINI, 2014, p.25).

A dificuldade de Link de “restituir” a memória, confundindo-se em relação a qual livro teria ganhado de Fogwill lança o relato em um espaço de instabilidade, que pode, inclusive, gerar desconfiança no leitor. Afinal, se sobre esse dado não se tem certeza, as demais informações estarão realmente seguras? A questão pode ser facilmente aplicada a todos os demais depoimentos compilados, mesmo aqueles em que o testemunho se diz inteiramente confiável. Mais do que um julgamento, porém, da veracidade de cada relato, é necessário entender que o ato da recordação acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo (ASSMANN, 2011, p.34), sendo impossível, portanto, recuperar narrativamente o acontecimento em sua integralidade. Aquilo que é produzido no discurso será sempre uma fabulação, um enredo organizado a partir da experiência.

Em diálogo, mais uma vez, com Assmann (2011), o que se pode depreender das falsas recordações – e de todas as recordações, no final das contas – contidas em *Fogwill una memoria coral*, “diz respeito à qualidade apodítica de recordações emocionais. Elas são incorrigíveis e inegociáveis, pois sustêm-se ou caem de acordo com a vivacidade da impressão afetiva” (ASSMANN, 2011, p.292).

Para um gênero que se quer referencial, como a biografia, preocupado em “dizer a verdade sobre a personagem biografada” (DOSSE, 2015, p.59), esse ponto levantado por Assmann (2011) é de fundamental importância, tendo em vista que aquele que se lança ao trabalho com as fontes escritas e com os testemunhos orais deve ser capaz de visualizar que esses materiais também se conformam a partir de uma dada ordem de ficcionalidade e que são atravessados por uma série de questões e sentimentos os quais não permitem a sua adesão à

---

<sup>76</sup> Conocí a Fogwill personalmente a comienzos de mil nueve ochenta y tres, en la presentación de un libro de Leónidas Lamborghini a la que había ido acompañando a Arturo Carrera. Fogwill me regaló un ejemplar de *Austria-Hungría*, de Néstor Perlongher (¿o eran los *Poemas* de Osvaldo?).

“norma de uma verdade objetivamente válida e genericamente vinculativa” (ASSMANN, 2011, p.292).

A leitura que fiz de *Sobre Sánchez*, de Osvaldo Baigorria, já havia aberto espaço para essa discussão. Ao narrar as circunstâncias em que os encontros com as testemunhas aconteciam e o tom dessas conversas, o biógrafo possibilitava ao leitor enxergar a forma como o processo de elaboração das recordações estava atrelado ao ressentimento, ao medo, ao amor, à fidelidade, a essas instâncias que coordenam a relação do depoente com o mundo e com aquilo do qual se fala, e que irão afetar necessariamente o lembrado e o esquecido, o dito e o que não fará parte da memória. Ademais, ao recordar o outro, cada um dos sujeitos também está produzindo uma imagem de si.

Ou seja, a recordação permite, em sintonia com o que nos diz Beatriz Sarlo (2007b), “o anacronismo”, já que é composta

daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas ideias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência etc., etc. (SARLO, 2007b, p.59).

No trabalho de Zunini, esse mecanismo está a todo o tempo em operação, se concretizando, inclusive, na natureza mesma dos depoimentos que compõem o projeto. Tiro essa reflexão de uma passagem de *A era das cartas*, livro de Antoine Compagnon no qual o escritor francês constrói uma biografia de Roland Barthes a partir da relação que manteve com seu mestre, elaborando um itinerário da amizade e do aprendizado que teve com Barthes, tomando, para isso, a leitura das cartas trocadas entre eles, e, principalmente, a forma como a memória atravessa esse contato com o arquivo e permite a criação de um relato sobre Barthes, o Barthes concebido por Compagnon.

Em dado momento do livro, ao contar sobre o encontro que teve com uma professora que estava escrevendo uma biografia de Barthes, e que queria realizar algumas perguntas a Compagnon, o autor comenta:

Respondo [as perguntas] sem nunca ir até o fundo de meu pensamento, não que eu não queira, mas porque isso exigiria muito mais tempo e uma cumplicidade mais antiga entre nós. Também digo a mim mesmo que, se

abríssemos juntos essas cartas que ainda não reli cuidadosamente, talvez encontrássemos respostas mais circunstanciadas, menos deformadas pelos hábitos de pensamento e pelas lembranças romanceadas. Continuo indeciso, me pergunto até que ponto devo ajudá-la. Ela ainda não parece muito adiantada em suas pesquisas, pelo menos nesse último período da vida de Roland. Se voltar depois, tendo feito uma pesquisa mais aprofundada, certamente estarei mais disposto a lhe fornecer detalhes, mas no momento fico com o pé atrás. **Não estou mentindo para ela, criando histórias, não estou inventando nada, mas também não estou dizendo tudo que sei. Para dizer tudo, pelo menos tudo que é dizível, seria preciso um tempo para abrir caminho na memória superficial, a fim de desencavar o húmus do esquecimento (é um pouco o que procuro fazer aqui).** (COMPAGNON, 2019, pp.31-32; grifo nosso).

O aspecto mais relevante do trecho, e que tomo como dimensão de análise para *Fogwill, una memoria coral*, está na implicação de que o lugar da fonte, daquele que testemunha e oferece uma “verdade” sobre o sujeito e sobre os acontecimentos, sendo usado, posteriormente, como parte do saber que permite a construção da biografia literária também é problematizável, tendo em vista que as circunstâncias da rememoração, suas intenções e o espaço em que ela é convocada também afetam o que será lembrado e o que será esquecido. Desse modo, a verdade produzida por Compagnon sobre Barthes naquela conversa com a biógrafa, assim como a verdade produzida por cada um dos depoentes que se colocam diante de Zunini, tem uma *forma* específica, que certamente seria diferente da forma gerada em outros contextos nos quais essa memória fosse requerida. Ademais, o acesso ao confronto com os depoimentos e a atualização dos eventos passados, no presente, se conecta a uma disposição, por parte de cada uma das testemunhas, “de abrir caminho na memória superficial”, revelando uma porção do que está na borda do dito, mas indicando também, inevitavelmente, a existência de outras camadas, as quais talvez não possam ser melhor exploradas no momento em que se rememora, da relação entre Fogwill e o depoente.

Destaco que essa relação não está somente marcada na construção das recordações dos depoentes, mas também no próprio papel desempenhado pelo biógrafo. Um biógrafo, é preciso dizer, que, diferentemente de Osvaldo Baigorria em *Sobre Sánchez*, quer negar a exposição de sua figura, aproximando-se, nessa perspectiva, da lógica convencional da construção biográfica, aquela na qual o biógrafo projeta uma voz próxima a do narrador onisciente das ficções tradicionais, elidindo da narrativa a sua participação em benefício do biografado, o que resulta em uma construção que parece ser fruto de uma mão invisível (PEREIRA, 2018, p.19).

Ainda que haja, porém, em *Fogwill, una memoria coral*, esse “ocultamento sistemático do processo da biografia<sup>77</sup>” (PEREIRA, 2018, p.19), sendo interditado o acesso, por exemplo, às perguntas que animam as respostas dos entrevistados, a seleção de quem seriam os depoentes, a forma com que os testemunhos estão dispostos, as temáticas escolhidas e o arranjo final do projeto revelam a existência de uma mão que edita e que, inevitavelmente, elabora uma perspectiva sobre os textos compilados. A começar pelo movimento de transcrição desses depoimentos, inicialmente gravados, a partir das entrevistas, e depois transcritos por Zunini. O quanto se perdeu nessa passagem? O quanto os relatos apresentados no livro guardam daquilo que foi dito na cena inicial dos encontros com o biógrafo? Qual o grau de interferência de Zunini nessas falas? Por que essas falas foram as escolhidas? Outras foram excluídas do projeto? Não tenho respostas para essas questões. O que penso é que a existência mesma dessas perguntas já indica o exercício de poder que está imbricado na tarefa de arquivamento (CUNHA, 2004).

Enquanto arconte desse arquivo gerado pela biografia, Zunini será, simultaneamente, seu guardião e intérprete (DERRIDA, 2001), organizando imagens de escritor, promovedoras, por sua vez, de uma imagem coletiva sobre Fogwill. A função do biógrafo, desse modo, será a que Benoît Peeters (2020, p.141) chama de “(re)ativador de biografemas<sup>78</sup>”, tecendo em um mosaico coerente – o que não exclui, como vimos, a contradição – essas diferentes perspectivas sobre o biografado.

Esse trabalho de composição, por outro lado, acaba deixando escapar, quase como efeito colateral, as marcas do campo literário no qual estava inserido o escritor. Ou seja: a memória coral de Fogwill é também uma memória de alguns daqueles que fazem parte da história literária argentina nos últimos trinta anos. Ao falar sobre as estratégias mobilizadas pelo autor para a construção de seu nome, os depoentes acabam, simultaneamente, construindo uma ideia de si mesmos, e afirmando o que traz Giovanni Lévi, ou seja, que “qualquer que seja a sua originalidade aparente, uma vida não pode ser compreendida unicamente através de seus desvios ou singularidades, mas ao contrário, mostrando-se que cada desvio aparente em relação às normas ocorre em um contexto histórico que o justifica” (LEVI, 2006, p.176).

Curiosamente, esse efeito obtido pela memória coral em muito se articula à *persona* produzida por Fogwill durante a sua carreira: a do grande leitor, evocada em vários testemunhos ao longo do livro de Zunini, e que aqui entendo em sentido mais amplo. Não se trata apenas do grande leitor de literatura, mas do leitor do país, do leitor dos problemas que assolavam a nação e a época, ou melhor, do sujeito que se utilizava da literatura como dispositivo de leitura do

---

<sup>77</sup> “ocultamiento sistemático del proceso de la biografía”.

<sup>78</sup> “(re)activador de biografemas”.

presente. Como afirma Lara Segade (2015, p.2), “de fato, o personagem que Fogwill construiu com tanta dedicação teve muito a ver com essa habilidade para ler, que lhe permitia advertir com facilidade o que aos demais passava despercebido<sup>79</sup>”.

Um depoimento de Sergio Chejfec colhido por Zunini permite identificar essa capacidade de Fogwill. Nele, Chejfec rememora um episódio no qual pensou em qual lugar da Argentina se tomava menos mate. Diante da pergunta, Chejfec conclui que Fogwill seria o único que saberia respondê-lo de imediato: “No fim das contas, ele tinha acesso aos escâneres de todos os supermercados. O país lhe parecia legível<sup>80</sup>” (ZUNINI, 2014, p.19).

A anedota contada por Chejfec pode parecer boba, mas é simbólica do interesse de Fogwill pelas particularidades de seu país e por uma leitura minuciosa e crítica da Argentina, já manifestada no veio interpretativo concedido à guerra das Malvinas em *Los pichiciegos*, escrito ainda no calor do momento e do conflito; ou em contos como “La larga risa de todos estos años”, de 1983, sobre a intimidade de um casal, e no qual, segundo Paloma Vidal (2006, p.257), se desconstrói “a imagem de uma Argentina vitimada e unida no presente em torno da condenação dos atos assassinos da ditadura, uma Argentina que finge esquecer o consentimento silencioso sem o qual esses atos não teriam sido possíveis”.

O comentário de Vidal (2006), aliás, deslinda o tratamento concedido por Fogwill, em muitas de suas tramas, à memória, que longe de um papel de restituição do passado ou reconciliação com o trauma (ambas perspectivas muito presentes nas narrativas do pós-ditadura latino-americano), assume-se como uma ferida exposta.

Se o papel de uma memória que procura apurar os fatos e responsabilizar os culpados é fundamental, não é essa a função de uma literatura como a de Fogwill, a qual aponta para certos furos da memória, para estranhezas excluídas por esta, evidenciando que a rememoração é um processo inacabado e que este núcleo de incompreensão é o que nos permite continuar indagando sobre o passado (VIDAL, 2006, pp.254-5).

E não são, enfim, esses dois aspectos constituintes da produção de Fogwill uma constante na confecção da memória coral elaborada por Zunini? Uma leitura afiada da realidade argentina, a qual permite, a título de exemplo, a visualização da dificuldade do reconhecimento das mulheres que atuam no campo literário ou o paternalismo ainda existente no meio; e uma costura narrativa feita através da memória, cujo “efeito é uma desconstrução dos sentidos

---

<sup>79</sup> “De hecho, el personaje que Fogwill construyó con tanta dedicación tuvo mucho que ver con esta habilidad para leer, que le permitía advertir con facilidad lo que a los demás se les pasaba por alto”.

<sup>80</sup> “Al fin de cuentas él tenía acceso a los escâneres de todos los supermercados. El país le resultaba legible”.

fixados na memória coletiva, que torna o passado uma interrogação para o presente” (VIDAL, 2006, p.250)?

Essas questões me fazem pensar na possibilidade de entender a memória coral também como uma tentativa de Zunini de emular a poética de Fogwill, ou ao menos instalar nesta biografia do autor algumas zonas de problematização já marcadas em seu próprio projeto literário. Observemos, por exemplo, o caso de *Los pichiciegos*, que na tradução para o português, publicada pela editora Casa da Palavra, recebeu o título *Os pichicegos – Malvinas: Uma Batalha Subterrânea*.

No livro, escrito ainda durante a guerra das Malvinas, conflito entre a Argentina e o Reino Unido ocorrido em 1982, e desencadeado pelo desejo do governo argentino de recuperar o controle das Malvinas, Fogwill analisa o cenário bélico a partir da visão de soldados desertores, autointitulados *pichis*, visto que, assim como o tatu ao qual faz referência o apelido, esses soldados também se abrigavam debaixo da terra, protegendo-se nas trincheiras, sobrevivendo em uma região mais afastada do conflito.

A narrativa acompanha a rotina desses sujeitos: as dificuldades encontradas para se alimentar, a relação com a morte dos companheiros, os dilemas e angústias de se estar em um espaço de guerra, ainda mais quando a própria guerra parece sempre injustificável diante do sofrimento que causa. Mais do que isso, porém, *Los pichiciegos* é uma amostra das táticas de sobrevivência construídas em contextos de perigo, nos quais a garantia da própria existência parece estar condicionada a uma série de trocas materiais e simbólicas, que, em alguns casos, desvirtua até certos valores morais e éticos. De acordo com Beatriz Sarlo, em “No olvidar la guerra: cine, literatura e historia”,

No romance de Fogwill, a guerra das Malvinas é traduzida aos saberes necessários para a sobrevivência: as astúcias para negociar em um mercado quase inverossímil, em que se intercambiavam ações de espionagem ou intervenções bélicas por pilhas para lanternas, cigarros e rações<sup>81</sup> (SARLO, 1994, p.1).

Para Sarlo (1994), o que evidencia esse conjunto de trocas é a construção, no romance, de uma tribo reunida pela necessidade de continuarem vivos. Se a Guerra das Malvinas, desse modo, funciona como uma estratégia política do governo ditatorial para alimentar um ideal nacionalista, a fim de que este continuasse sustentando o regime imposto, o que nos mostra o

---

<sup>81</sup> “En la novela de Fogwill, la guerra de Malvinas es traducida a los saberes necesarios para la supervivencia: las astucias para negociar en un mercado casi inverosímil donde se intercambian acciones de espionaje o intervenciones bélicas por pilas para linternas, cigarrillos y raciones”.



romance de Fogwill é que nas agruras do conflito a nacionalidade é a primeira a ser descartada. O laço, efêmero e frágil, que liga os *pichis*, é fruto de um novo território estabelecido, a colônia subterrânea em que se refugiam.

O que me interessa mais no livro, porém, é pensar quais são os recursos narrativos construídos por Fogwill para a elaboração desse relato. Em um primeiro momento, a história parece narrada no presente por um dos *pichis*, quem, a partir de uma exposição detalhada do espaço em que se encontra junto aos outros soldados, desenha a realidade de horror e precariedade em que estão inseridos.

Nunca se deve iluminar as caras com a lanterna. A princípio, quando alguém pedia a lanterna, sempre a entregavam ligada, dirigindo o seu raio de luz na cara da pessoa. Assim se produzia dor: doíam os olhos e a gente deixava de enxergar por um tempo. Lá embaixo – por conta da escuridão-, e do lado de fora, andando sempre de noite e no frio, a luz dói nos olhos. Alguém iluminava a cara e os olhos se enchiam de lágrimas, doíam atrás, nos tornava cegos. Depois as lágrimas caíam e faziam arder as bochechas queimados pelo sol da trincheira. Escaldavam<sup>82</sup> (FOGWILL, 2010, p.12).

Logo, no entanto, se percebe que quem narra a história é um sujeito que escreve em primeira pessoa a partir das declarações obtidas através de Quiquito, único sobrevivente entre os *pichis*. A alternância, nesse sentido, entre a primeira pessoa do sobrevivente e a do escritor que toma notas e grava o discurso do jovem soldado é o traço formal que permite interpretar *Los pichiciegos* como uma ficcionalização do primeiro momento da operação historiográfica: o testemunho (TENNENINI, 2017, p.4). Fogwill se utiliza desse tensionamento entre ficção e realidade para construir uma versão sobre a Guerra das Malvinas localizada no depoimento daquele que supostamente vivenciou o conflito, mas no interior das margens, um desertor que sobrevive e agora testemunha, sendo o relato recuperado pela literatura.

Testemunho compreendido não como “a verdade de um sujeito que relata sua experiência, exigindo não ser submetido às regras que se aplicam a outros discursos de intenção referencial, alegando a verdade da experiência”, como denuncia Sarlo (2007b), mas atravessado por fabulações, agenciamentos culturais e políticos e demais forças que incidem em uma transformação da experiência quando esta se converte em relato. Nesse sentido, até a ação do

---

<sup>82</sup> “Nunca se deben iluminar las caras con la linterna. Al principio, cuando alguien pedía la linterna, siempre la pasaban prendida, dirigiéndole el rayo de luz a la cara. Así se producía dolor: dolían los ojos y dejaba de verse por un raro. Abajo –por tanta oscuridad–, y afuera, andando siempre de noche y en el frío, la luz duele en los ojos. Alguien alumbraba la cara y los ojos se llenaban de lágrimas, dolían atrás, y enceguecían. Después las lágrimas bajaban y hacían arder los pómulos quemados por el sol de la trincheira. Escaldaban”.

escritor que grava o que teria dito Quiquito e organiza a impressão em um relato coerente e coeso já implica em uma posição na qual se torna insustentável, em sintonia, mais uma vez, com aquela passagem do Compagnon sobre Barthes, pensar no “discurso da memória exercido como construção de verdade do sujeito” (SARLO, 2007, p.44).

A partir do que discuti, torna-se evidente que tudo isso também está na memória coral de Zunini, essa composição na qual se resgatam registros de memória acerca das táticas das quais fez uso Fogwill para sobreviver no campo literário. Por maior que seja a pretensão, todavia, é impossível restituir o personagem. Pelo contrário: não haverá uma resolução acerca do sujeito biografado, uma verdade a ser recuperada através do olhar para o passado. O Fogwill flagrado através do gesto disruptivo da memória permanece como um problema para a biografia, como um personagem múltiplo, apresentado a partir de diferentes percepções.

### 3.3. “Escrever para não ser escrito”

Em um dos depoimentos de *Fogwill, una memoria coral*, a escritora Elsa Osorio comenta que “[Fogwill] construía un personaje de sí mismo. O escándalo era algo que ele gostava. Quique siempre haciendo su showzinho<sup>83</sup>” (ZUNINI, 2014, p.63). Abro esta subseção com essa passagem do livro porque ela me faz pensar em uma questão com a qual os biógrafos lidam continuamente no exercício de construção narrativa da vida alheia, e que no caso de Fogwill, enquanto um autor bastante empenhado na construção de imagens de si, se torna ainda mais emblemática: as autofigurações do escritor.

De maneira geral, as autofigurações podem ser entendidas como aquela forma de autorrepresentação que aparece nos escritos autobiográficos de um autor, complementando, intensificando ou recompondo a imagem própria que este indivíduo construiu dentro do âmbito em que seu texto veio a se inserir (AMÍCOLA, 2007, p.14). Presentes nas narrativas de si, as autofigurações se consolidam como estratégias utilizadas pelos escritores para construir imagens que alimentarão uma determinada perspectiva, também política e ideológica, sobre a sua *persona* e sobre a sua obra.

Ou, trazendo as considerações de Gramuglio (1988), em torno dessas autofigurações circula

uma constelação de motivos heterogêneos que permitem a leitura de um conjunto variado e variável de questões: como o escritor representa, na

---

<sup>83</sup> “Construía un personaje de sí mismo. El escándalo era algo que le gustaba. Quique siempre haciendo el show”.

dimensão imaginária, a constituição de sua subjetividade como escritor, e, para além do estritamente subjetivo, qual é o lugar que ele pensa para si na literatura e na sociedade<sup>84</sup> (GRAMUGLIO, 1988, p.3).

Em um contexto de intensa midiaticização e de um trabalho de promoção autoral que se articula cada vez mais às possibilidades oferecidas pelas redes sociais e pelas demais ferramentas da internet, a elaboração dessas autofigurações segue um ritmo cada vez mais acelerado, transformando-se em um elemento fundamental na constituição da autoria no século XXI. Como pondera Sérgio Sá (2007, p.16), “o escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos media, porque a arte está obrigada a aparecer”. Ou, nas palavras de Arfuch (2010, p.151):

[...] o avanço da midiaticização e de suas tecnologias da transmissão ao vivo fez com que a palavra biográfica íntima, privada, longe de se circunscrever aos diários secretos, cartas, rascunhos, escritas elípticas, testemunhos privilegiados, estivesse disponível, até a saturação, em formatos e suportes em escala global.

Mesmo que no momento em que ocorreu de forma mais substancial a produção de Fogwill ainda não houvesse a mesma facilidade de elaboração e alcance das autofigurações, como existe hoje, são paradigmáticas a preocupação e a habilidade do escritor em moldar uma ideia sobre si e sobre os seus livros mobilizando, através da “teatralização midiática”, para usar outro termo referido por Sá (2007, p.16), um imaginário no espaço público sobre o qual se sedimentaria seu discurso e reputação. Como confessa o próprio Fogwill em entrevista a Graciela Speranza, “a constituição da figura é parte fundamental do trabalho de um autor<sup>85</sup>” (SPERANZA, 1995, p.44).

Essas estratégias se ligam diretamente à sua experiência como publicitário e à consequente necessidade de ser entendido como uma marca comercial, da qual se fala, a qual se consome. Esse horizonte se aplica à decisão, por exemplo, em determinado momento da carreira, de assinar apenas como Fogwill, omitindo os dois primeiros nomes e facilitando a fixação da assinatura autoral. De maneira mais ampla, arrisco dizer, o investimento de Fogwill se acopla a uma visão da literatura não apenas como um lugar de produção e afeto – mais ou menos nos moldes em que Néstor Sánchez enxergava o papel da escritura em sua vida –, mas

---

<sup>84</sup> “una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones: como el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad”.

<sup>85</sup> “la constitución de la figura es parte fundamental del trabajo del autor”

também como um negócio, sendo os instrumentos de construção da imagem autoral fundamentais para a determinação do sucesso ou fracasso da empreitada, condicionantes do prejuízo ou do lucro da mercadoria literária.

Desse modo, a sua criação como um sujeito controverso e polemista é importante para a sua manutenção como um personagem atrativo ao interesse público, sendo recepcionada, inclusive, tal qual comentei na subseção anterior, de forma muito diversa por seus pares. Se para Damián Tabarovsky, por exemplo, a figura de Fogwill se aproximava com mais força de uma caricatura decadente (ZUNINI, 2014, p.65), Francisco Garamona, atual editor da Mansalva, já enxergava que a confusão promovida por Fogwill “era um motor de pensamento, porque para ele a discussão era como pensar em voz alta<sup>86</sup>” (ZUNINI, 2014, p.70).

De qualquer forma, esse jogo de autopromoção parece responder ao que traz Juan Pablo Luppi (2016, p.78), para quem “a construção mitológica, o matiz fabuloso da figura do autor, sustenta sua escritura e faz parte central de sua obra, desenhada como tática de intervenção individual no espaço comum<sup>87</sup>”. Dessa maneira, me interessa nesta subseção pensar de que forma algumas dessas autofigurações, tão importantes na condução da leitura das obras de Fogwill, como também de sua imagem no espaço público, interferem na construção de sua memória coral, sendo a todo tempo apropriadas pelos depoentes.

Antes, no entanto, me importa tratar da fabricação dessas imagens por parte de Fogwill. Um caminho possível para isso seria a análise de sua obra ficcional, em uma vertente já utilizada por autores como Julio Premat, que em *Heroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina* discute a elaboração das autofigurações de seis escritores argentinos (Macedónio Fernández, Jorge Luís Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer e Ricardo Piglia), além de uma espécie de “Coda” sobre César Aira, a partir do olhar sobre as produções literárias desses sujeitos. Ou, inspirando-me em Sylvia Molloy e José Amícola, poderia propor uma reflexão sobre as autofigurações do escritor através da leitura de seus relatos autobiográficos, compilados, em sua maioria, em *Los libros de la guerra* (2008).

Decidi, entretanto, tomar, para a missão a que me proponho, uma célebre entrevista concedida por Fogwill à revista *Rolling Stone*, em junho de 2007. A escolha pela entrevista não foi em vão. Segundo Arfuch (2010, p.151), desde seu nascimento incerto, em meados do século XIX, o gênero entrevista “se revelou como um meio inestimável para o conhecimento das pessoas, personalidades e histórias de vidas ilustres e comuns”.

---

<sup>86</sup> “era un motor de pensamiento, porque para él la discusión era como pensar en voz alta”.

<sup>87</sup> “la construcción mitológica, el matiz fabuloso de la figura de autor, sustenta su escritura y forma parte central de la obra, diseñada como tática de intervención individual en el espacio común”.

Para a pesquisadora argentina, a entrevista, ainda que não seja considerada comumente como um dos gêneros canônicos que conformam o espaço biográfico, possibilita, por meio do jogo dialético que se desenha entre o entrevistador e o entrevistado, a contribuição, mesmo sem se propor, para um “acervo” comum (ARFUCH, 2010, p.153). Isso é particularmente interessante diante das questões trazidas no início desta subseção, visto que “a valoração da presença” se articula à inclusão de um terceiro componente no diálogo, o destinatário/receptor, para quem a figura produzida durante a entrevista é direcionada (ARFUCH, 2010, p.155). Desse modo, a inscrição das autofigurações de escritor nesse espaço se torna bastante estratégica, haja vista a potência de disseminação dessas imagens e a possibilidade de constituição de um jogo direto entre o autor e o público.

Fogwill sabe disso, como comprova o início da entrevista concedida a Agustin J. Valle. Nela, Fogwill já introduz a ideia do escritor excêntrico, apontando o comportamento inusitado como norma de sua performance autoral. Tal qual afirma Arfuch (2010, p.191), o plano do relato apresenta “o deslizamento da pessoa ao personagem, ou seja, à construção ficcional que toda aparição pública supõe e, conseqüentemente, a uma lógica narrativa das ações”. Essa lógica, para Fogwill, se materializa na imagem do escritor deslocado (e descolado), quem já abre o contato com o entrevistador – e com o leitor – a partir de uma aparição surpreendente:

Tenho cocô de pássaro em todo o teto do carro, há vários dias. Se ele se secar completamente endurece, fica colado, e ao tirá-lo se arranca a pintura. Como amanhã vou à França (onde vão apresentar uma coletânea completa dos meus contos), tenho que levar o carro ao lava-jato hoje. Então você me acompanhe, o deixamos aí e buscamos um bar tranquilo para conversar, que este aqui é barulhento<sup>88</sup>.

Na entrevista que segue, impera o que se aproxima à narração de uma aventura realizada no precário automóvel de Fogwill, percepção apoiada em um fala inicial de Valle – “O carro, efetivamente sujo, tem vários anos, travas manuais e direção mecânica; é “de escritor”, como [Fogwill] dirá logo.<sup>89</sup>”. Ao anunciar ao entrevistador que havia esquecido seu celular em casa, Fogwill o convence a partir com ele para o hotel em busca do aparelho. Posteriormente, os dois engatam uma conversação de fato, a qual acaba acontecendo em um lava jato, uma cena bastante

---

<sup>88</sup> “Tengo caca de pájaros en todo el techo del auto, hace varios días. Si se seca del todo se endurece, se pega, y al sacarlo te arranca la pintura. Como mañana me voy a Francia (donde presentan una compilación casi completa de mis cuentos), tengo que llevarlo al lavadero hoy. Así que me acompañás, lo dejamos ahí y nos buscamos un bar callado para charlar, que éste es un barullo”.

<sup>89</sup> “El coche, efectivamente sucio, tiene varios años, pestillos manuales y dirección mecánica; es "de escritor", como dirá luego”.

incomum, diria, em que os dois, presos no interior do veículo, falam sobre literatura e sobre a trajetória do escritor enquanto do lado de fora o carro é ensaboado e enxaguado.

A estratégia se acerca a um lugar comum no *modus operandi* de construção do gênero entrevista, em que se estabelece um artifício através do qual os participantes da conversação se detêm nos detalhes da pequena história para amenizar e humanizar os relatos dos acontecimentos (ARFUCH, 2010, p.198). Quero dizer, usa-se habilidosamente de situações cotidianas e de um vocabulário coloquial para aproximar o personagem entrevistado do público, em uma tentativa de dessacralizar o mito e convertê-lo em uma figura pela qual se pode ter mais empatia.

Balbuicio alguma pergunta, meio ruim, que se mostra realmente ruim em meio ao silêncio insolente do interlocutor, ocupado em outros estímulos: “Um, dois, um, dois, um dois”, [Fogwill] relata o vaivém de um par de tetas que passa pela calçada. Os carros que vão zunindo por Corrientes quase nos roçam, produzindo golpes de ar que balançam o carro como um barco na tormenta. Os nervos começam a me cansar<sup>90</sup>.

Há, por sinal, mesclada à irrupção desses elementos que tornam Fogwill um “ser comum” (ARFUCH, 2010, p.196) – o sujeito impaciente, o sujeito ocupado, aquele que não consegue desviar o olhar da mulher que passa -, traços do temor e da reverência que o entrevistador sente para com o escritor e uma certa má vontade de Fogwill em estar disponível plenamente para a entrevista:

Me seguro nas perguntas preparadas com boas horas de leitura e reflexão, mas a muleta de Fogwill é começar as respostas dizendo, e cito textualmente: “Não, não, não sei, não sei, não”. Desconfortável com o cinto de segurança, repasso cada detalhe que me chamou a atenção ao realizar a pesquisa<sup>91</sup>.

Tudo isso é parte da performance autoral, obviamente. Como dirá Fogwill a J. Valle, em determinado momento da entrevista, o escritor se considera como “uma máquina de fazer propaganda de si mesmo<sup>92</sup>”, corroborando para a percepção já conhecida de que Fogwill soube manejar muito bem o espaço próprio de construção de sua literatura e de sua imagem autoral a partir da publicidade (LUPPI, 2016, p.79), criando relações entre essa esfera íntima

<sup>90</sup> “Balbuicio alguna pregunta, medio mala, que se hace mala del todo en el silencio insolente de mi interlocutor, ocupado en otros estímulos: “Un, dos, un, dos, un, dos”, relata el vaivén de un par de tetas que pasa por la vereda. Los autos que van runruneando por Corrientes casi nos rozan, produciendo golpes de aire que mueven el auto como un bote en tormenta. Los nervios comienzan a ganarme”.

<sup>91</sup> “Me aferro a las preguntas preparadas con buenas horas de lectura y reflexión; pero la muletilla de Fogwill es empezar las respuestas diciendo, y cito textual: “No, no, no sé, no sé, no”. Incómodo bajo el cinturón de seguridad, repaso cada detalle que me llamó la atención al investigar”.

<sup>92</sup> “máquina de hacerse propaganda”.

apresentada, por exemplo, na entrevista, e os avatares com os quais passou a ser reconhecido no campo literário argentino.

Não é surpreendente, nesse sentido, que um dos capítulos de *Fogwill, una memoria coral* esteja dedicado à análise da paternidade e da convivência de Fogwill com os filhos. Os relatos convocados por Zunini para essa divisão do livro matizam, quase todos, o cuidado, a afeição e o carinho que o escritor mantinha com as crianças. Depoimentos como o de Cesar Aira, que abre a referida seção:

Eu tive um motivo a mais para admirá-lo e gostar dele: seu amor pelas crianças, o qual ele não exibia, mas foi uma constante em sua vida. Era uma simpatia, feita de responsabilidade paterna, compreensão, identificação; com seus filhos, com os seus amigos, o vi ser protetor, atento, interessado, sem condescendência nem impaciência. Sua personalidade, que ele queria áspera e dura, tinha esse reverso sorridente<sup>93</sup> (ZUNINI, 2014, p.109).

Primeiramente, é interessante observar a natureza desse depoimento, o único de Aira ao longo de todo o livro, no qual, curiosamente, a dimensão estritamente literária da relação com Fogwill, muito profícua, aliás, é deixada, aparentemente, de lado em nome de um olhar mais pessoal e afetivo direcionado à figura do biografado. E não é como se não houvesse o que ser abordado a respeito da ligação que se estabelece entre a carreira dos dois, que se manifesta em um processo de contribuição mútua e recíproca, refletida, por exemplo, na fala de Fogwill durante a entrevista concedida a Graciela Speranza, admitindo que a leitura que fazia dos rascunhos e das primeiras versões dos textos de Aira contribui não só para a trajetória deste, de quem Fogwill foi editor, mas também para o processo criativo do próprio Fogwill (SPERANZA, 1995, p.44).

Para um projeto como *Fogwill, una memoria coral*, interessado mais detidamente na construção da figura autoral e nas visões sobre o escritor formuladas pelo campo literário, logo se faz nítida a articulação proposta entre esses traços da vida íntima e as suas implicações para a projeção pública da autoria. O pai no qual se converte Fogwill é, nessa lógica, uma metáfora da figura paternal que atravessa boa parte dos relatos sobre o autor, estando a atenção, proteção e interesse de Fogwill direcionados não apenas aos filhos, mas também, como indica o depoimento de Aira, aos amigos, aos discípulos, aos novos autores, às figuras de convívio de Fogwill e sobre as quais ele exerceu alguma influência.

---

<sup>93</sup> “Yo tuve un motivo más para admirarlo y quererlo: su amor a los niños, que él no exhibía, pero fue una constante en su vida. Era una simpatía, hecha de responsabilidad paterna, comprensión, identificación; con sus hijos, con los de sus amigos, lo vi ser protector, atento, interesado, sin condescendencia ni impaciencia. Su personalidad, que él quería áspera y dura, tenía ese reverso sonriente”.

Uma autoridade paterna que se confundia, muitas vezes, com um autoritarismo. As imagens convocadas por algumas recordações contidas no livro, desse modo, se sustentam na ideia de que Fogwill seria um pai que também castiga, que também humilha seus filhos. Para alguns, como mostrou o depoimento de Pola Oloixarac, situação insustentável; para outros, atitude que poderia ser relativizada, como coloca Daniel Link: “Ou seja, [Fogwill] era um língua solta, mas uma pessoa incapaz de te machucar de verdade. Ele gostava de te provocar para tirar de você uma resposta inesperada<sup>94</sup>” (ZUNINI, 2014, p.69).

Independentemente do lado que se assuma, questionando-se, aliás, se haveria a necessidade de escolher um lado, sendo mais produtivo, talvez, abraçar essa complexidade e contradição do personagem e das situações em que esteve envolvido, o efeito gerado pelo coral parece se contrapor às próprias expectativas e desejos de Fogwill em relação a como sua vida seria narrada. Nas palavras do autor em outro trecho da entrevista para a *Rolling Stone*, ao ser questionado sobre as suas motivações para o processo de escrita, Fogwill responde: “escrever para mim é pensar. É verdade, ainda que seja pensar sobre a frase (e não sei se há maneiras de pensar fora de uma frase). E escrevo para não ser escrito, para não ser narrado pelo discurso social que circula e tenho que repetir<sup>95</sup>”.

A declaração de Fogwill pode ser lida como uma evidência da natureza do projeto literário do escritor, caracterizado, como já comentei a partir de Vidal (2006), por uma resistência ao que é ofertado por uma memória comum, e por uma tentativa de tomar a literatura como um dispositivo de indagação permanente sobre o passado e o presente. Em contrapartida, também vejo na fala de Fogwill uma demonstração da vontade do escritor de comandar as imagens que serão produzidas sobre ele, orientando as expectativas formuladas acerca de sua biografia e obra por meio das autofigurações autorais.

Paradoxalmente, no entanto, como visualiza Patricio Pron (2014), para um autor que afirma com tanta contundência que “escreve para não ser escrito”, Fogwill empreendeu durante muito tempo uma jornada de construção da lenda que viria a se tornar assentada na necessidade justamente de que fossem outros os que falassem sobre ele (PRON, 2014, p.1). Em outras palavras, se as autofigurações são fundamentais na constituição de uma ideia acerca do escritor, a consolidação de sua imagem depende da forma como elas serão mobilizadas, contestadas e reelaboradas no discurso coletivo, ou seja, Fogwill depende da maneira como *será escrito*.

---

<sup>94</sup> “En fin, [Fogwill] era un bocasuelta, pero una persona incapaz de hacer daño verdadero. Le gustaba provocarte para sacar de vos una respuesta inesperada”.

<sup>95</sup> “Escribir para mí es pensar. Es cierto, aunque sea pensar sobre la frase (y no sé si hay maneras de pensar fuera de una frase). Y escribo para no ser escrito, para no ser narrado por el discurso social que circula y tengo que repetir”.



Assim, se em um primeiro momento a corralidade proposta por Zunini se revela como uma antítese das escolhas realizadas por Fogwill ao longo da carreira, na medida em que lança o protagonismo ao que os outros têm a dizer sobre o escritor, logo me dou conta de que o procedimento permite a restituição de certas autofigurações autorais.

Um caso bastante emblemático disso, e presente no livro, é a discussão centrada no processo de confecção de *Los pichiciegos*, sobre o qual paira uma certa polêmica, e que se funda na declaração do próprio autor de que o romance teria sido escrito, de uma vez só, em três ou quatro dias (SPERANZA, 1995, p.44). De acordo com o depoimento de Jorge Revsin, devemos acreditar em Fogwill. Para Revsin, o consumo de cocaína (exatamente nove gramas) teria potencializado e acelerado a escrita do texto mais famoso do autor argentino.

Outros amigos, porém, já contam a história de forma diferente. Segundo Ana María Shua: “Quique não escreveu *Los pichiciegos* em três dias, mas sim o terminou antes da guerra [das Malvinas]. [...] Faz uns anos que se dizia que ele havia demorado seis dias, se vê que agora cortaram para três. É a construção do personagem. Quique levou um mês, seja como tenha sido, foi muito rápido<sup>96</sup>” (ZUNINI, 2014, p.36).

Tanto o relato de Revsin quanto o de Shua mobilizam uma história forjada pelo próprio Fogwill, para quem, aparentemente, não bastaria ter escrito um importante romance sobre a guerra das Malvinas no momento em que a guerra ainda acontecia, mas tê-lo produzido em um período muito curto, em um espaço de tempo quase irrealizável, impossível para qualquer um que não fosse Fogwill. Essa vaidade, tão importante para o entendimento do escritor, aparece também no relato de Manuel Medanha: “Uma vez lhe perguntei [a Fogwill] que escritor argentino ele gostaria de ter sido. Me disse: “Não mudo uma linha de minha literatura por toda a obra completa de nenhum autor argentino”. Se acredito? Ele não poderia me dizer outra coisa<sup>97</sup>” (ZUNINI, 2014, p.38).

Nessa perspectiva, importa pouco se Fogwill escreveu *Los pichiciegos* em três, seis ou trinta dias. O retorno, na memória coral, dessa mitologia se faz menos como restituição e acolhimento das imagens estabelecidas pelo autor ou uma investigação sobre o que realmente aconteceu, no velho esquema é fato ou *fake*; e mais como a proposição de como essas autofigurações se incorporam de tal forma ao imaginário coletivo que embaralham recordações, produzem verdades e se fixam como elementos com os quais identificamos os escritores e suas

<sup>96</sup> “Quique no escribió *Los pichiciegos* en tres días, pero sí lo terminó antes de la guerra. [...] Hace unos años se decía que había tardado seis días, se ve que ahora se acertó a tres. Es la construcción del personaje. Quizá le llevó un mes, sea como sea fue muy rápido”.

<sup>97</sup> “Una vez le pregunté qué escritor argentino le hubiese gustado ser. Me dijo: “No cambio una línea de mi literatura por toda la obra completa de ningún autor argentino”. ¿Si le creo? No me podía decir otra cosa”.

obras. Quando falei mais acima, portanto, que o trabalho de Zunini permitiria a restituição dessas autofigurações, talvez fosse melhor complementar: o que se recupera é um potencial problemático e questionador dessas imagens, que ao serem confrontadas com outras perspectivas, se tornam bastante instáveis.

No final das contas, apesar dos usos desses procedimentos, pelos quais é possível ter acesso à elaboração de um sujeito contraditório e complexo, afastado da lógica teleológica e totalizante que caracteriza muitas biografias literárias (vide a denúncia realizada por Bourdieu), não é possível, de nenhuma maneira, afirmar que Zunini recria Fogwill como ele foi. Isso é impossível. Nas palavras de Osvaldo Baigorria, no fechamento da última nota de rodapé de *Sobre Sánchez*, “a vida que se pode contar não é a vida autêntica nem a experiência relatada é a experiência inapelável. Por isso, o Néstor Sánchez sobre o qual se pode escrever não é o verdadeiro Néstor Sánchez<sup>98</sup>” (BAIGORRIA, 2012, p.164). Da mesma forma, o Fogwill sobre o qual se fala é e não é Fogwill. A recusa a um modelo de biografia “que faz convergir um relato sobre algumas experiências factuais de um sujeito empírico com um destino que se expressa, justifica e particulariza na produção de textos singulares de literatura” (PEREIRA, 2012, p.40) é exatamente o que marca projetos como *Sobre Sánchez* e *Fogwill, una memoria coral*.

---

<sup>98</sup> “[...] la vida que puede contarse no es la vida auténtica ni la experiencia relatada es la inapelable experiencia. Por eso el Néstor Sánchez sobre el que puede escribirse no es el verdadero Néstor Sánchez”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apresentei desde o primeiro capítulo desta dissertação, a questão central que sustentou a argumentação desenvolvida ao longo do trabalho se conecta a um debate em torno da *forma* da biografia literária, acolhendo-se a proposição de que para além da instabilidade que caracteriza o gênero biográfico, materializada, por exemplo, nas fronteiras entre referencialidade e ficcionalidade, há, no contemporâneo, a existência de procedimentos e de jogos de construção e tensionamento do arquivo e do personagem tão particulares, e de variadas possibilidades de condução do relato, que torna-se redutor pensar na existência de uma única poética para a biografia literária. Nesse sentido, não haveria, pensando na América Latina, e especialmente no contexto argentino, uma só forma para o gênero, e sim uma diversidade de poéticas, produtoras de um saber que, em alguma medida, desarticula certas expectativas a respeito dos elementos que orientam comumente a nossa compreensão sobre o biográfico.

Quando falo sobre esses elementos da biografia que são desarticulados, me refiro, em especial, à “ilusão biográfica” denunciada por Pierre Bourdieu (2006), terminologia que surge no campo do debate sobre a incorporação da noção de “trajetória” na história oral, e que mobilizo na reflexão desenvolvida neste trabalho para pensar o imperativo, comumente adotado por muitas biografias, de que a construção narrativa da vida deve seguir um fluxo linear e teleológico. Essa lógica quase sempre aparece condicionado à percepção de que a biografia conseguiria registrar a totalidade daquela vida; e aos pressupostos do que Pereira (2012) chama de “tradição monumental da biografia literária”, e que contempla projetos que buscam a exaustão, servindo como contributos importantes ao processo de canonização dos autores biografados.

Tanto na reflexão de Bourdieu (2006) quanto na de Pereira (2012), mas também no debate a respeito da necessidade de outros olhares a respeito do gesto de arquivamento, como bem realizado por Cunha (2004), está marcada uma crítica a possibilidades do biográfico amarradas à ausência de uma problematização acerca dos constituintes da própria biografia, em um movimento no qual o arquivo é tomado como uma massa já dada e o personagem é elaborado a partir de uma visão homogeneizadora e edificante. Assim, o questionamento dessas categorias e a maneira como esse questionamento é produzido foram alguns dos principais pontos discutidos nesta dissertação.

Para isso, tomei como objetos de análise *Sobre Sánchez* (2012), de Osvaldo Baigorria e *Fogwill, una memoria coral* (2014), de Patricio Zunini. Investiguei, em cada um dos livros, o modo como eles operam uma noção própria de biografia através das categorias de “processo”,

no primeiro; e “coralidade”, no segundo, observando a transgressão gerada por eles em relação a um modelo tradicional de biografia literária.

Em *Sobre Sánchez*, o foco foi o comentário acerca de como a inclusão, na materialidade da biografia, da voz do biógrafo e da exposição do processo de construção da própria biografia e, conseqüentemente, o acesso que passamos a ter ao laboratório do escritor-biógrafo, afetam a manutenção de um dos procedimentos mais usuais do gênero: a invisibilização do biógrafo, elaborando um relato que é, ao mesmo tempo, a biografia de Néstor Sánchez e a autobiografia de Osvaldo Baigorria. Discuti os efeitos dessa dramatização do processo, debatendo também, no último momento do capítulo, as aproximações entre o texto de Baigorria e certas figurações do detetivesco.

Já em *Fogwill, una memoria coral*, apesar de algumas semelhanças com o que se vê em *Sobre Sánchez*, principalmente quando se nota o empenho na criação de um biografado complexo e fragmentado, além de um tensionamento do arquivo e do ideal canonizador comumente atribuído às biografias, verifico diferenças, como a tentativa de apagamento do biógrafo, que, na função de um editor ou organizador, lança ao protagonismo os depoimentos sobre o biografado, ocultando sistematicamente sua presença. Tratei, no entanto, de como essa elisão da voz do biógrafo não consegue esconder as escolhas realizadas por ele, as quais implicam diretamente em rotas selecionados para o projeto e que modificam a nossa percepção sobre o relato construído acerca de Fogwill.

A pluralidade de perspectivas sobre os acontecimentos e sobre o personagem biografado, inclusive, aparece como o principal efeito da coralidade para a biografia literária, reivindicando-se um lugar muitas vezes ambíguo para Fogwill, que, narrado pelo olhar coletivo, surge como detentor de várias camadas. O choque gerado por essas visões distintas sobre o personagem, forjadas através do gesto da rememoração, auxilia, então, na produção de imagens do escritor, atreladas ou não às autofigurações e imagens estabelecidas pelo próprio Fogwill.

A riqueza de possibilidades instaurada demonstra não somente a variedade de formas adotadas pelo gênero biográfico no contemporâneo, mas também, levando em consideração o trabalho com casos argentinos, a recusa ao argumento de que no contexto latino-americano não haveria, com força, a existência de biografias literárias, materializado nos posicionamentos de autores como Lander (2016) e Tabarovsky (2009), trazidos ainda no primeiro capítulo da dissertação.

Não posso deixar de marcar também, neste espaço, o quanto o processo de pesquisa foi acompanhado por dúvidas e inquietações, por pontas soltas e reflexões pendentes que não se resolvem aqui, e que seguirão me alimentando, espero, em aventuras futuras. Questionamentos

que vão desde a necessidade de uma melhor compreensão sobre as possibilidades formais oferecidas pela biografia hoje, em suas variadas manifestações; como também os vasos comunicantes que podem ser desenhados entre os operadores que mobilizei (e ajudei a construir) na dissertação e meu atual esforço de pesquisa, mais voltado à problematização em torno de biografias cênicas de personagens negros. De que forma, afinal, essas textualidades dialogam com as tradições comentadas ao longo deste trabalho? Como elas agenciam imagens e figurações que se chocam com o que é difundido pela historiografia oficial? Qual o componente político desse movimento? Essas são algumas das perguntas, *promessas de futuro* que partem, não por acaso, do que este trabalho me permitiu dizer.

Espero, por fim, que as reflexões convocadas pelos resultados da presente investigação contribuam para o debate em torno da biografia literária no contemporâneo, em especial, mas não só, as que vem sendo escritas no cenário latino-americano, acendendo nos possíveis leitores desta dissertação aquilo que me moveu a esse estudo, ainda em 2014: a compreensão da capacidade de reinvenção e transformação da forma desse gênero vulnerável como o vetor mais importante de sua potência e permanência enquanto objeto de desejo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2003.

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autfiguración: estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

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

AVARO, Nora; PODLUBNE, Judith. Prólogo. In: AVARO, Nora; MUSITANO, Julia; PODLUBNE, Judith (org.). *Un arte vulnerable. La biografía como forma*. Rosario: Nube Negra, 2018. p. 7-15.

BAIGORRIA, Osvaldo. *En pampa y la vía. Crotos, linyeras y otros trashumantes*. 1. ed. Buenos Aires: Hoy x Hoy, 1998.

BAIGORRIA, Osvaldo. *Sobre Sánchez*. 1. ed. Campo Real. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

BAIGORRIA, Osvaldo. Alucinar y confesar. In: AVARO, Nora; MUSITANO, Julia; PODLUBNE, Judith (org.). *Un arte vulnerable. La biografía como forma*. Rosario: Nube Negra, 2018. p. 149-161.

BAIGORRIA, Osvaldo. *Postales de la contracultura: un viaje a Costa Oeste (1974-1984)*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BATTISTONI, Nieves. Una vida en grandes dimensiones. Osvaldo Lamborghini por Ricardo Straface. In: AVARO, Nora; MUSITANO, Julia; PODLUBNE, Judith (org.). *Un arte vulnerable. La biografía como forma*. Rosario: Nube Negra, 2018. p. 177-191.

BATTISTONI, Nieves. Sobre Sánchez: la biografía improbable de Osvaldo Baigorria. *La Palabra*, n. 36, p. 23-39, 2020. Disponível em: [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la\\_palabra/article/view/10633](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/10633). Acesso em: 25 jun. 2020.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

CASSARA, Walter. Néstor Sánchez: La odisea del “atmán”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 742, p. 41-47, 2012. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nelstor-sanchez-la-odisea-del-atman/>. Acesso em: 25 jun. 2020.

COMPAGNON, Antoine. *A era das cartas*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

CORACINI, Maria José. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida. *Caderno de Estudos Culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, n. 4, p. 125-136, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4492>. Acesso em: 8 ago. 2020.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica III*. Organização de Saúl Sosnowski. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. 2010. 179 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/27673>. Acesso em: 8 ago. 2020.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, v. 10, n. 2, p. 287-322, 2004. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132004000200003](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132004000200003). Acesso em: 25 jun. 2020.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOSSE, François. *A História*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: EDUSC, 2003.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

EDEL, Leon. *Vidas ajenas: principia biographica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.

FOGWILL, Rodolfo. Entrevista cedida a Rolling Stone. Agustín J. Valle. *Rolling Stone*, Buenos Aires, 2007. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/rodolfo-fogwill-en-rolling-stone-nid1297376/>. Acesso em: 9 ago. 2020.

FOGWILL, Rodolfo. *Los pichiciegos: visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Biblioteca Pública, 2010.

FOGWILL. *Cuentos completos*. 5. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2018.

FONTANA, Patricio. Usos de la biografía en el siglo XIX. Argentina y Cuba. *Plataforma del Programa Interuniversitario de Historia Política*, n. 1, p. 1-4, 2015. Disponível em: <https://historiapolitica.com/dossiers/biografia-xix/>. Acesso em: 30 jun. 2020.

FONTANA, Patricio. Las dificultades y las licencias de un biógrafo. Ricardo Rojas y su “Vida de Sarmiento”. *Cuadernos de Literatura*, n. 45, p. 373-396, 2019. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/130461>. Acesso em: 15 set. 2020.

FONTANA, Patricio. And everything emptying into white. Entrevista y biografía en “Nací para ser breve”. *La Palabra*, n. 36, p. 77-91, 2020. Disponível em: [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la\\_palabra/article/view/10638](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/10638). Acesso em: 8 ago. 2020.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIANERA, Pablo. Una cronología de la vida de Néstor Sánchez. *Las ranas*, 3. ed. Buenos Aires, 2006.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRAMUGLIO, María Teresa. La construcción de la imagen. *Revista de Lengua y Literatura*, v. 4, p. 3-16, 1988. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/385747111/La-Construccion-de-La-Imagen-Gramuglio-pdf>. Acesso em: 9 ago. 2020.

GURDJIEFF, George. *Em busca do ser: o quarto caminho para a consciência*. 1. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2017.

GUTIÉRREZ, Rafael. América latina: os raros na literatura. *Revista Caju*, 2016. Disponível em: <http://revistacaju.com.br/2016/07/19/os-raros-na-literatura-latinoamericana/>. Acesso em: 25 out. 2020.

HOLMES, Richard. *Seguindo viagem: um biógrafo romântico na trilha de Stevenson, Wollstonecraft, Shelley e Nerval*. Rio de Janeiro: Globo, 1991.

HOLROYD, Michael. *Cómo se escribe una vida: ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. 1. ed. Tradução de Laura Wittner. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório: estratégias das artes do presente*. Tradução de Magda Lopes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LANDER, María-Fernanda. *Sujeto nacional y biógrafo extranjero: la primera biografía en inglés sobre Manuela Sáenz*. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/27076952/Sujeto\\_Nacional\\_y\\_bi%C3%B3grafo\\_extranjero\\_la\\_primera\\_biograf%C3%ADa\\_en\\_ingl%C3%A9s\\_sobre\\_Manuela\\_S%C3%A1enz](https://www.academia.edu/27076952/Sujeto_Nacional_y_bi%C3%B3grafo_extranjero_la_primera_biograf%C3%ADa_en_ingl%C3%A9s_sobre_Manuela_S%C3%A1enz). Acesso em: 25 out. 2020.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Gabriel Wirz. “O romancista está livre, o biógrafo amarrado”: Virginia Woolf e a biografia. 2019. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

LÉVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.



LOSCO, Mireille; MÉGEVAND, Martin. Coro/Coralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: CosacNaify, 2012.

LUPPI, Juan Pablo. ¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill. *Literatura: teoría, historia y crítica*, v. 18, p. 75-97, 2016. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/20103176/\\_Qui%C3%A9n\\_sino\\_yo\\_La\\_autovalidaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_mitolog%C3%ADa\\_autoral\\_como\\_culminaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_obra\\_de\\_Fogwill?auto=download](https://www.academia.edu/20103176/_Qui%C3%A9n_sino_yo_La_autovalidaci%C3%B3n_de_la_mitolog%C3%ADa_autoral_como_culminaci%C3%B3n_de_la_obra_de_Fogwill?auto=download). Acesso em: 8 ago. 2020.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em:  
[http://www.creasp.org.br/biblioteca/wp-content/uploads/2012/10/O\\_romance\\_policial\\_do\\_seculo\\_XXI1.pdf](http://www.creasp.org.br/biblioteca/wp-content/uploads/2012/10/O_romance_policial_do_seculo_XXI1.pdf). Acesso em: 25 jun. 2020.

MAYORGA, Witton Becerra. Editorial. *La Palabra*, n. 36, p. 9-12, 2020. Disponível em:  
[https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la\\_palabra/article/view/11287/9425](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/11287/9425). Acesso em: 25 out. 2020.

MÉGEVAND, Martin. Coralidade. In: Dossiê Temático: novos territórios do diálogo. *Revista Urdimento*, n. 20, p. 37-39, set. 2013. Florianópolis: UDESC/CEART. Disponível em:  
<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4021>. Acesso em: 8 ago. 2020.

MICHON, Pierre. *Vidas minúsculas*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MORATO, Antonio Jiménez. Escribir de oído. *Revista Penúltima*, 2018. Disponível em:  
<http://revistapenultima.com/escribir-de-oido-por-antonio-jimenez-morato/>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MURUCI, Fabio. História, biografia e nação na Argentina no início do século XX. Sarmiento lido por Ricardo Rojas. *História da Historiografia*, v. 7, p. 116-133, 2011. Disponível em:  
<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/290/204>. Acesso em: 25 out. 2020.

MUSITANO, Julia. Sobre Sánchez, biografía y abandono. In: AVARO, Nora; MUSITANO, Julia; PODLUBNE, Judith (org.). *Un arte vulnerable: la biografía como forma*. Rosario: Nube Negra, 2018. p. 165-175.

MUSITANO, Julia. ¿Qué hacer con el archivo de una vida? Sobre “Lamborghini. Una biografía” de Ricardo Strafacce. *Estudios de Teoría Literaria – Revista digital: artes, letras y*

*humanidades*, v. 8, n. 16, p. 204-214, 2019. Disponível em:

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2798>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MUSITANO, Julia. Nuestros amigos los biógrafos: una genealogía de amores literarios. *La Palabra*, n. 36, p. 95-105, 2020. Disponível em:

[https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la\\_palabra/article/view/10640](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/10640). Acesso em: 25 jun. 2020.

MUSITANO, Julia; SURGHI, Carlos. Dossier: la dimensión biográfica. *La palabra*, n. 36, p. 15-20, 2020. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n36/0121-8530-laplb-36-15.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2021.

PEETERS, Benoît. *Tres años con Derrida: los cuadernos de un biógrafo*. Tradução de Viçenc Tuset. Buenos Aires: Ubu Ediciones, 2020.

PEREIRA, Antonio Marcos. Biografia literária: duas tradições. *Outra Travessia*, v. 1, p. 37-48, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2012n14p37>. Acesso em: 25 jun. 2020.

PEREIRA, Antonio Marcos. La poética del proceso. In: AVARO, Nora; MUSITANO, Julia; PODLUBNE, Judith (org.). *Un arte vulnerable: la biografía como forma*. Rosario: Nube Negra, 2018. p. 19-30.

PETERS, Catherine. Secondary lives: biography in context. In: BACHELOR, John. *The Art of Literary Biography*. Oxford: Clarendon Press, 1995. p. 43-56.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fatima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. *Estudos Semióticos*, v. 6, n. 2, p. 66-76, nov. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49272>. Acesso em: 9 ago. 2020.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

PIGLIA, Ricardo. Sarmiento, escritor. In: SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, ou civilização e barbárie*. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PODLUBNE, Judith. Presentación. Un arte vulnerable. La biografía como forma. *Orbis Tertius*, v. 23, n. 27, p. 1-9, 2018. Disponível em:

<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe072/9476>. Acesso em: 16 jan. 2021.

PODLUBNE, Judith. Biografiar a Beatriz Sarlo. *Revista Maracanan*, n. 23, p.164-180, set./dez. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/40874>. Acesso em: 19 jun. 2020.

PREMAT, Julio. *Monstruos, infames y criminales*. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010. 40 p. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01066185/>. Acesso em: 25 out. 2020.

PRIETO, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. 1. ed. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

- PRON, Patricio. *No escribir para ser escrito*. Buenos Aires: Letras Libres, 2014. Disponível em: <https://historico.prodavinci.com/blogs/no-escribir-para-ser-escrito-fogwill-una-memoria-coral-de-patricio-zunini-por-patricio-pron/>. Acesso em: 8 ago. 2020.
- QUEIROZ, Luan. O que pode uma biografia? Resenha de “Un arte vulnerable”. *Revista Água Viva*, v. 5, n. 1, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/26608>. Acesso em: 25 out. 2020.
- RICCARDO, Carlos; SÁNCHEZ, Néstor. *El drama sin atenuantes: conversaciones de Néstor Sánchez y Carlos Riccardo*. 1. ed. Buenos Aires: Letranómada, 2012.
- ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora. *Revista Letras*, [s.l.], v. 42, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letrs/article/view/19126>. Acesso em: 9 ago. 2020.
- SÁ, Sérgio. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. 2007. 284 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-798HLN>. Acesso em: 9 ago. 2020.
- SÁNCHEZ, Néstor. *La condición efímera*. 1. ed. Buenos Aires: Paradiso, 2009.
- SARLO, Beatriz. No olvidar la guerra: sobre cine, literatura e historia. *Punto de Vista*, n. 49, 1994. Disponível em: <http://www.fogwill.com.ar/critsar.html>. Acesso em: 9 ago. 2020.
- SARLO, Beatriz. El voluntarismo biográfico. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007a. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-voluntarismo-biografico/html/dd96a89a-a0fb-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-voluntarismo-biografico/html/dd96a89a-a0fb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html). Acesso em: 20 jul. 2021.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007b.
- SAVINO, Hugo. Néstor Sánchez. Un retrato. *Las ranas*, 3. ed. Buenos Aires, 2006.
- SEGADE, Lara. “La mentira de recordar y la victoria de saber”: Rodolfo Fogwill y la legibilidad del país ante la crisis de 2001. *Anales de las XXVII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA)* – Buenos Aires, 2015. Disponível em: <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/xxvii-jornadas-de-investigaci%C3%B3n-del-ilh-2015>. Acesso em: 8 ago.2020.
- SPERANZA, Graciela. *Primera persona*. Conversaciones con quince narradores argentinos. Bogotá: Norma, 1995, p. 35-51.
- SILVA, Haike Rosalene Kleber da Silva. Considerações e confusões em torno de história oral, história de vida e biografia. *Métis: história & cultura*, v. 1, n. 1, p. 25-38, 2002. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1037>. Acesso em: 8 ago.2020.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *Prosa & Verso, Jornal O Globo*, 21/9/2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 9 ago. 2020.

SÜSSEKIND, Flora. Ações políticas/Ações artísticas. *Suplemento Pernambuco*, 2016. Disponível em: [http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/93-especial/1742-a%C3%A7%C3%B5es-pol%C3%ADticas,-a%C3%A7%C3%B5es-art%C3%ADsticas.html?fb\\_comment\\_id=1079121462199140\\_1079708722140414](http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/93-especial/1742-a%C3%A7%C3%B5es-pol%C3%ADticas,-a%C3%A7%C3%B5es-art%C3%ADsticas.html?fb_comment_id=1079121462199140_1079708722140414). Acesso em: 24 jul. 2021.

TABAROVSKY, Damián. El arte de la biografía. *Perfil*, 2008. Disponível em: <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/el-arte-de-la-biografia-20081129-0030.phtml>. Acesso em: 16 jan. 2021.

TEJERO, Yael Natalia. Sobre Osvaldo Baigorria (en busca de Néstor Sánchez). *Anales del III Coloquio Internacional [Escrituras del yo]* – Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria – Rosario, 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/41458308/Sobre\\_Baigorria\\_en\\_busca\\_de\\_N%C3%A9stor\\_Sanchez\\_](https://www.academia.edu/41458308/Sobre_Baigorria_en_busca_de_N%C3%A9stor_Sanchez_). Acesso em: 25 jun. 2020.

TENNENINI, Roberta. El contradiscurso de la memoria en “Los pichiciegos” de Rodolfo Fogwill. *Amerika* [Online], 16, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/7859#quotation>. Acesso em: 8 ago. 2020.

VIDAL, Paloma. Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 249-261, 2006. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2006000200007](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000200007). Acesso em: 8 ago. 2020.

WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.

ZUNINI, Patricio. *Fogwill, una memoria coral*. 1. ed. Buenos Aires: Mansalva, 2014.