

ÀS MARGENS DO CÂNONE: RELENDO JAMIL SNEGE

Júlio Bernardo MACHINSKI
Universidade Estadual de Campinas/CNPq
jmachinski@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo retoma algumas das questões analisadas em pesquisa feita, entre os anos de 2003 e 2005, reunindo informações sobre a vida e a obra do escritor e publicitário curitibano Jamil Snege. Serão privilegiados aqui os pontos que tratam mais especificamente sobre o processo de legitimação dos bens culturais e a formação do cânone, problematizando as circunstâncias particulares que cercam a obra de Snege em relação ao mercado e à historiografia literária brasileira. A obra de Snege é analisada, ainda, em confronto com a de alguns outros escritores brasileiros que, por diferentes motivos, optaram por situar seus projetos literários às margens dos instrumentos oficiais de produção e divulgação dos produtos de cultura.

Palavras-chave: Jamil Snege; literatura paranaense; cânone; historiografia literária.

Introdução

Muitos escritores, críticos e leitores, cada um, é claro, a partir da posição que ocupa em relação ao objeto literário, compartilham a opinião de que a ficção narrativa é, no universo das manifestações artísticas, um dos espaços privilegiados para tratar da existência humana e nela procurar sentido. Em grande parte dos escritos sobre a literatura é possível flagrar a ideia do ficcionista como alguém capaz de refazer o mistério humano, algo que, talvez, possa ser estendido a qualquer espécie de artista. No campo da ficção, numa generalização breve da literatura em prosa, vários são os caminhos para os que escolhem ou são predestinados à tarefa de refletir sobre os aspectos que cercam a precariedade da condição humana. Assim, alguns escritores optam por uma descrição objetiva (até onde isso é possível) da realidade. Outros, numa atitude introspectiva, ocupam-se das questões situadas nas fronteiras entre o consciente e o inconsciente. Há os que se dedicam a meditar sobre o próprio fazer literário, mesclando indagações metafísicas e metalinguísticas, e os que procuram incorporar e debater questões específicas de caráter sociopolítico. Há, ainda, os que elegem o humor como ingrediente ou instrumento de suas reflexões. Entretanto, após a desestabilização das fronteiras entre os gêneros, somente a ingenuidade ou insegurança poderiam motivar um retorno à tipologia do romance. Então, durante o percurso, muitas vezes, é claro, os caminhos entrecruzam-se.

Uma tentativa, um esforço bem-humorado de desvendar aquele mistério foi o que encontrei em *Como eu se fiz por si mesmo*, livro que me colocou em contato com a literatura de Jamil Snege e que gerou em mim o desejo de perseguir a trajetória percorrida pelo escritor em sua aventura no universo da criação literária.

O passo inicial visando pôr em prática tal intenção foi, obviamente, a necessidade de empreender a leitura do conjunto da obra de Snege – momento em que me deparei com a primeira dificuldade, devido ao fato de serem escassos os títulos do autor disponíveis no mercado. Por conseguinte, dediquei-me à procura do(s) caminho(s) que tornaria(m) possível o estabelecimento de um recorte temático-teórico capaz de abranger os diversos gêneros

visitados pelo autor.

Dentre as inúmeras opções de investigação oferecidas pelo *corpus* eleito para a pesquisa (condição devida, em parte, pelo fato de ser exígua a fortuna crítica existente), a leitura dos romances, contos e crônicas apontou para a ideia de distinguir o humor e/ou a ironia como traço estilístico caracterizador da prosa de Jamil Snege.

Entretanto, após a leitura exaustiva de trabalhos teóricos a respeito do humor e da ironia, a ideia foi perdendo o brilho inicial. Desconfiei que a necessidade de um recorte temático fosse algo que funcionava, para mim mesmo, como uma espécie de compromisso com a tradição dos trabalhos acadêmicos na área dos estudos literários. Além disso, considerei que a explicação analítica da atuação do humor e da ironia resultaria de certa forma como um apêndice excessivo, pois grande parte do efeito humorístico e irônico provém, justamente, da elisão de explicações pormenorizadas. Dessa forma, tendo em vista a opção de Snege por construir uma obra à margem do sistema editorial, concluí que a opção mais viável seria a de concentrar a análise de sua produção em relação ao mercado, buscando entender as razões para tal escolha, bem como realizar a leitura de seu romance autobiográfico, estabelecendo pontes interpretativas entre esse trabalho e os demais livros publicados pelo autor.

Eleger como tema de pesquisa a obra de um autor desconhecido do grande público e que, até hoje, pouca ou superficial atenção recebeu da crítica e da instituição acadêmica, constitui um desafio para o pesquisador. Isso por se tratar de promover uma espécie de leitura inaugural – enquanto reflexão ensaística – em terreno ainda não explorado. Embora não estivesse isento da responsabilidade de estabelecer uma perspectiva teórica que me permitisse orientar a leitura no sentido de dar coerência interna e ordem ao exercício de investigação, sempre me acompanhou a preocupação de não incorrer num caso frequente das pesquisas literárias, qual seja: o de ofuscar o objeto em si – o texto literário – em função de excessos metodológicos ou de procedimentos críticos. Dessa maneira, mais que perseguir definições extremas a respeito dos conceitos implicados no estudo das relações entre literatura e mercado e da narrativa autobiográfica, procurei extrair – por diferentes vias e em diversas fontes -, as contribuições teóricas que me permitissem visualizar, na obra de Snege, o seu valor enquanto objeto cultural relevante no cenário da produção literária brasileira contemporânea.

Nesse ponto, poderia considerar que meu trabalho possui um caráter pioneiro de recuperação histórica na medida em que procura incorporar ao cânone do discurso acadêmico a obra de um autor que, por muito tempo, permaneceu relegado ao esquecimento, estando ausente, até mesmo, das discussões em torno da literatura produzida por escritores paranaenses. Todavia, mais que cumprir a tarefa de resgate de um autor esquecido – apesar de eu considerar ser essa também uma função válida da crítica e do exercício de investigação literária – privilegiei a interpretação da atitude de Snege face ao mercado como extensão de sua própria visão de mundo e da criação literária; como aspecto inerente e indissolúvel de suas motivações intelectuais e artísticas; como parte de seu questionamento e crítica dos valores que regem a sociedade atual.

Quem é Jamil Snege?

A pergunta, assim formulada, oferece inúmeros riscos. Primeiro, ela pode remeter às três questões fundamentais que cercam a existência e que, sabemos, permanecem irredutíveis: *Quem sou? De onde vim? Para onde vou?* (além disso, não se constitui como objetivo deste estudo a tentativa de desvendar o mistério metafísico da existência, embora ela esteja presente na criação artística, pelo menos, desde o *Hamlet*, e seguramente nas grandes obras anteriores a Shakespeare). Segundo, em se tratando de uma investigação literária, posso ser sumariamente

acusado de filiação ao biografismo (no sentido de explicação da obra pela vida do autor). Terceiro, se for possível alcançar uma resposta, ela estará irrevogavelmente condenada a ser incompleta. Quarto e último (a lista poderia, quiçá, estender-se ao infinito), se admito a tese da morte do autor, a questão parece transposta e minha investigação estará retrocedendo logo de início. Mas, se adoto a ideia de que o avanço só é possível na medida em não excluo a possibilidade de ter que me defrontar com questões situadas no passado (Compagnon sustenta que “o modelo de teoria da literatura ainda é, hoje, para nós a *Poética* de Aristóteles”¹), alguns nuances da validade da pergunta já podem ser entrevistados.

O sentido da pergunta também está intimamente ligado à visão que se tenha sobre o que seja literatura, sobre as condições que envolvem a criação do texto literário. O estabelecimento de um ponto de vista sobre o que consideramos como expressão literária é necessário e possível, mesmo no contexto atual, quando já não são tão intransponíveis os limites entre o que tradicionalmente era classificado como literatura (e cujo suporte principal se constituía basicamente no livro ou lauda impressos) e outras manifestações que, habitualmente, estiveram sempre excluídas de seus domínios.² Conforme destaca José Luis Jobim:

Cada época tem seu quadro de referência para identificar a literatura, tem suas *normas estéticas* [grifo no original], a partir das quais efetua julgamentos. Em outras palavras, cada época tem suas convenções, valores, visões do mundo, formando um certo universo, cujos elementos interdependentes mantêm entre si relações associativas e funcionais, em constante processo. Uma obra pode ser considerada literária (ou não) em função de um julgamento que, em cada período, é consequência das normas estéticas a partir das quais se julga.³

E na sequência do mesmo ensaio:

O autor produz e o receptor lê uma obra considerada “literária” dentro de um quadro de referências em que outras obras literárias já foram e estão sendo produzidas. É neste horizonte que se manifesta a nova obra: a partir de uma concepção determinada pelas normas vigentes, tanto o autor pode reivindicar produzir quanto o leitor reivindicar ler uma obra enquadrada como literária.⁴

Estabelecida a possibilidade desse quadro de referências, se, numa orientação formalista, concebo a literatura como resultado de séries estruturadas segundo princípios autônomos, como realização puramente estética do código linguístico, aí não há razão para que a questão anterior seja formulada. Por outro lado, se aceito a sugestão de Antonio Candido⁵ e me aproximo de uma visão da literatura como forma específica de comunicação inter-humana, como sistema simbólico de interpretação do real ou, ainda, como tentativa de um sujeito de transcender esse real através da imaginação em busca de alguma espécie de

¹ COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. P. 19.

² Apesar de, ainda hoje, a visão de a literatura estar encerrada nos livros prevalecer entre produtores e leitores (embora não possamos excluir a presença de outras mídias como: e-book, cd-room, áudio cd e outros), sabemos que o campo de manifestações tidas como literárias foi ampliado para abranger uma diversidade maior de manifestações estéticas estudadas sob a designação de literárias ou com esse estatuto. Pensemos nas diversas modalidades da literatura popular, na oralidade, no rap, no grafite, nas histórias em quadrinhos, nas canções da MPB, na crítica criativa, entre outras.

³ JOBIM, J. L. “História da literatura”. In: _____.(org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 129.

⁴ Ibid., p. 130.

⁵ As contribuições de Antonio Candido aqui resgatadas encontram-se na introdução de *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

conhecimento a respeito de si próprio, então talvez possa salvaguardar algum significado para a permanência da pergunta.

Desde que elegi como objeto de pesquisa a obra de Jamil Snege, nas conversas informais com professores e colegas, a pergunta feita anteriormente era dirigida a mim toda a vez que o tema de meu estudo entrava no assunto: *Quem é Jamil Snege?*

Dado que até o momento em que iniciei a execução deste trabalho, a obra do escritor curitibano não havia sido objeto de nenhuma pesquisa acadêmica anterior, e tentando responder àqueles colegas e aos leitores que ainda não tiveram contato com a literatura de Snege, reúno a seguir algumas informações a respeito da vida e da formação desse autor (quase) invisível.

Transitoriedades autorais: trilhas e atalhos

Jamil Antônio Snege (ou “Turco”, como era chamado entre os amigos⁶) nasceu em Curitiba, Paraná, em 10 de julho de 1939. Descendente de italianos pelo lado materno e de sírios pelo lado paterno, Snege teve uma infância humilde e agitada. Ainda criança, trabalhou como entregador de uma loja de brinquedos e como ajudante de seu pai numa pequena fábrica de corte de papel. Aos dezoito anos ingressou na carreira militar em Curitiba, época em que iniciou sua colaboração em jornais locais. Transferido para o Rio de Janeiro, realizou curso de formação de pára-quedista e continuou colaborando na imprensa escrita, tendo sido estagiário na redação do jornal *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda. De volta a Curitiba, formou-se em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e, paralelamente à atividade de redator, ingressou definitivamente na publicidade – área em que atuou até o final de sua vida e onde se tornou famoso não só pela competência na criação de propagandas, como também pela direção de campanhas de políticos paranaenses, tendo conquistado vários prêmios individuais e coletivos, entre eles, o “Profissionais do Ano”, da Rede Globo de Televisão, nas edições de 1978 e 1987. Nos últimos anos, publicava, quinzenalmente, crônicas no caderno cultural do Jornal *Gazeta do Povo*, o “Caderno G”. Descobrimo-se portador de um câncer de pulmão, Snege afastou a ideia de vítima e, simbolicamente, assumiu a posição de também autor de sua própria doença (o cigarro foi seu companheiro inseparável), incorporando-a como um dos temas de suas crônicas. Faleceu no dia 16 de maio de 2003, aos 63 anos.

Obras

Tempo Sujo (1968) – Primeiro livro publicado por Jamil Snege, a novela retrata o amargo cotidiano da geração de jovens intelectuais que viveu o período da ditadura militar. Poderíamos dizer que se trata do primeiro ato de transgressão literária de Snege, já que o livro (uma espécie de documento sobre aquela difícil época) foi lançado em plena vigência do AI-5, momento de intensa repressão através de censura, apreensões, prisões e torturas. Segundo o próprio autor, *Tempo Sujo* foi o único livro que lhe garantiu retorno financeiro, pois, a tiragem esgotou-se rapidamente e seu nome ganhou destaque nas páginas de diversos jornais do país.

A mulher aranha (1972) – Primeiro livro de contos do autor. O texto que empresta título ao livro traz como tema o Complexo de Édipo e foi republicado – juntamente com os contos “A batalha das bolas de goma” e “O sinal de Caim” – na coletânea *Os verões da grande leitoa*

⁶ A informação é de Ricardo Sabbag, e aparece no texto de apresentação da entrevista: “À espera do mar redondo”. *Revista CULT*. Ano VI. n. 62, outubro de 2002. p. 9.

branca (2000). Em sua maioria, trata-se de contos intimistas, em que o lirismo e o insólito misturam-se para revelar o lado estranho do real.

Ficção onívora (1978) – Depois de um jejum literário de seis anos sem publicar, Snege lança um pequeno e instigante volume reunindo oito contos, entre si, estruturalmente diversos. Pelas características formais, pode-se dizer que se trata da mais pós-moderna das obras do autor. Parodiando linguagens e formas do passado, Snege constrói uma narrativa que nos devora e que se autodevora em seu exercício de criticar aquilo que chama, na contracapa do livro, de “nossa desdentada gula latino-americana no supermercado da cultura”.

As confissões de Jean-Jacques Rousseau (1982) – Única incursão de Jamil Snege no terreno da dramaturgia. Dividida em dois atos de considerável extensão, a peça focaliza as contradições que atormentaram e acompanharam o filósofo francês ao longo de sua vida.

Para uma sociologia das práticas simbólicas (1985) – Não se trata de ficção, mas de um ensaio que pode ser enquadrado no âmbito da sociologia do conhecimento. Subvertendo o título do famoso trabalho de Pierre Bourdieu (“A economia das trocas simbólicas”), Snege propõe uma reformulação de alguns conceitos básicos da disciplina. No conjunto da obra, figura como uma espécie de pagamento de dívida com sua formação acadêmica.

Senhor (1989) – Em termos gráficos, trata-se do mais “artesanal” dos livros de Snege. Impresso em papel Vergé branco e sem ficha catalográfica, é uma espécie de poema-prece dividido em vinte e dois pequenos cantos em verso-livre. Única proposta de texto em versos (Jamil não se considerava poeta) *Senhor* alcançou relativa popularidade, ultrapassando o número de cinquenta mil exemplares vendidos, além de ter ganhado uma versão em formato CD.

O jardim, a tempestade (1989) – Um dos livros mais elogiados de Snege e que mais gerou discordâncias críticas quanto à classificação. Alguns o consideraram uma reunião de “poemas em prosa curta”; outros, de “minicontos”. Na verdade, o livro aceita e rejeita tais classificações, pois, os vinte e cinco textos que o compõem divergem bastante entre si – ora se aproximando mais do poema em prosa, ora do conto propriamente dito. O autor, que não compartilhava a opinião de que este seria o seu melhor livro, declarou ter conduzido a experiência publicitária para a realização da obra. Um dos contos (“Estou vomitando você, meu bem”), já havia aparecido anteriormente numa das edições do caderno *Nicolau*.

Como eu se fiz por si mesmo (1994) – Outro livro que gera contradições. Romance autobiográfico? Narrativa memorialística? É a obra de maior fôlego no conjunto dos títulos publicados por Snege. Embora haja continuidade inegável que organiza a obra do princípio ao fim, os quarenta e sete capítulos do livro possuem certa autonomia, podendo ser lidos como espécies de contos ou crônicas que registram episódios resgatados pelo exercício de rememoração das lembranças familiares, profissionais e literárias do autor.

Viver é prejudicial à saúde (1998) – Narrada em primeira pessoa, a novela retrata a angústia existencial de um arquiteto hipocondríaco entediado com a monotonia do cotidiano profissional, até que um fato inesperado o faz romper os limites – reais e imaginários – que aprisionavam seus desejos íntimos. É a obra de Snege que menos foge aos modelos tradicionais das narrativas de ficção.

Os verões da grande leitoa branca (2000) – Coletânea que coroou a produção contística de

Snege. Dos vinte e dois contos que compõem a obra, oito já haviam sido publicados anteriormente nos livros *A mulher aranha*, *Ficção onívora* e *O jardim, a tempestade*. O conto que empresta nome ao livro teve uma primeira versão publicada na coletânea *Confabulário* (1998). Conforme nota do autor sobre os textos: “As demais narrativas, escritas quase todas entre 1996/9, são inéditas em livro”.

Como tornar-se invisível em Curitiba (2000) – Última obra publicada por Jamil Snege. Trata-se de uma seleção composta por vinte e cinco crônicas originalmente publicadas no jornal *Gazeta do Povo*.

Antologias e outros:

Contos de repente (1965)

Proposta “Bóias-frias” (texto) – Prêmio Bienal de São Paulo (1977)

Assim escrevem os paranaenses (1978)

Encontro das águas (1994)

Confabulário (1998)

Paraná, memória e momento (Secretaria de Estado da Educação do Paraná)

Além das obras relacionadas acima, Jamil Snege deixou inacabado um romance de fundo histórico que deveria se chamar *O grande mar redondo*, e que, segundo José Carlos Fernandes, “trata da vida do português Antônio Vieira dos Santos, que viveu em Paranaguá no século 18, e é considerado o pai da historiografia paranaense”⁷. Segundo o próprio Snege, este seria “um grande texto”, provavelmente, a maior de suas obras quanto ao número de páginas.

O último texto escrito por Snege foi o conto “Minha mãe se veste para morrer”, publicado - postumamente - no segundo número da *Revista Et Cetera*, em agosto de 2003. O parágrafo final do conto, que transcrevo a seguir, dá-nos a medida da grandeza e sensibilidade que marcaram, desde o primeiro livro, a obra de Snege:

Meu pai começou a construir uma casa, minha mãe ainda chorou por um tempo mas não se vestiu mais para morrer e outro dia, mexendo numa lata velha onde eu guardava umas porcarias de infância, encontrei um algodão sujo, uns dentes escuros grudados nele. Senti um pouco de nojo. E uma pena bem grande de mim⁸.

A (in)visibilidade do escritor e de sua obra

O fascínio de Jamil Snege pela letra impressa (no dizer do próprio autor) surgiu ainda na infância, quando acompanhava o pai em sua atividade como tipógrafo-impressor na gráfica improvisada num galpão aos fundos da casa do avô paterno. Era seu pai quem lhe contava as histórias de aventuras retiradas dos livros que comprava para o filho, mesmo antes de este aprender a ler.

Todo verdadeiro escritor foi, um dia, apenas leitor. Suas primeiras histórias, antes de

⁷ FERNANDES, J. C. “O adeus ao cronista da cidade”. In: *Jornal Gazeta do Povo*, 17/05/2003. p. 5.

⁸ SNEGE, J. “Minha mãe se veste para morrer”. *Revista Et Cetera*. n. 1. Curitiba: Travessa dos Editores, outono de 2003. [Apesar de esta referência trazer o número 1, trata-se, como dissemos, do segundo número, porque foi admitido pelo conselho editorial da revista o número 0 para a primeira edição.]

ganharem o registro formal no papel, foram escritas pela imaginação e ficaram inscritas na memória. A formação do Jamil-leitor contava com um acervo inicial que incluía, desde livros religiosos e revistas de variedade até *Seleções do Reader's Digest*⁹. A diversidade, aliás, foi uma das características que acompanhou desde sempre as escolhas do Jamil-leitor e que, como indicaremos mais adiante, iria refletir-se na atividade do Jamil-escriptor.

Um olhar sobre a biblioteca mais recente de Snege, bem como sobre as pesquisas intelectuais do escritor é fornecido por seu amigo Aroldo Murá G. Haygert:

No apartamento do Centro Cívico, a biblioteca pequena, sempre renovada nas estantes. Ordem absoluta, tudo no lugar. Os livros dispostos sob uma classificação que ele entendia bem. Muitas obras de referência, dicionários, enciclopédias, romances. Português, castelhano, inglês, francês. Até latim. Um dia me consultou (estava lendo a Vulgata, tradução da Bíblia que São Jerônimo fizera para o latim, lá pelo século IV). Queria saber porque o “extra” pedia acusativo (e não genitivo) na frase extra ecclesiam nulla salus, numa introdução àquela bíblia. Me embaralhei, pesquisamos e acabamos lembrando do Wandick Londres da Nóbrega, autor de nossa gramática latina de ginásio. Particularidades da língua, exceções...¹⁰

A estréia literária de Jamil Snege deu-se em 1968 (aos 29 anos, portanto), com a publicação da novela *Tempo Sujo*. Em consonância com as tendências e propostas artísticas da época, o autor compôs um retrato do cotidiano no período da ditadura militar, às vésperas do AI-5, numa crítica ao autoritarismo e ao abuso de poder dos militares e que, segundo o próprio Snege, “acabou se transformando numa crônica-reportagem do período”¹¹.

Já nessa primeira obra, evidencia-se que a memória pessoal está na base de sua produção ficcional. Os personagens são nomeados por seus prenomes verdadeiros e a dedicatória do livro deixa explícita essa opção: “Às personagens que me pouparam o trabalho de inventá-las”¹² (alguns atribuem a essa fidelidade aos nomes e acontecimentos o fato de a tiragem do livro ter se esgotado em apenas três meses). Uma editora do Rio de Janeiro demonstrou interesse em realizar a publicação do livro em âmbito nacional. Snege, inicialmente, vacilou diante da ideia e acabou afastando a possibilidade de tornar-se conhecido do público logo com o primeiro livro¹³. Ao recusar a proposta o autor estava assinando uma espécie de acordo consigo próprio e que, ao longo de toda a sua carreira de escritor jamais seria quebrado: o de não permitir que sua arte literária se perdesse entre outros produtos do mercado editorial. Daí uma das mais significativas particularidades de sua obra e uma das razões para a aparente invisibilidade do autor na cena literária brasileira. Pois,

9 A revista “Seleções” sempre conheceu muita popularidade nos lares brasileiros: “The Reader's Digest Association, Inc., com sede em Pleasantville, Nova York, é uma editora global, líder em Marketing Direto, com presença em mais de 60 países. Seu produto mais conhecido, a Revista Seleções – fundada em 1922 nos Estados Unidos pelo casal DeWitt e Lila Wallace – é hoje a publicação mais lida e com a maior circulação no mundo, com 48 edições em 19 línguas, que circulam por mais de 60 países.” (informação obtida no site da revista, no endereço: <http://www.selecoes.com.br>).

¹⁰ HAYGERT, A. M. G. “Jamil Snege: criador e criatura de um itinerário non-sense”. In: *Ideias*. Curitiba: Travessa dos Editores, 11 de junho de 2004.

¹¹ “Jamil Snege entre o Jardim e a Tempestade” (entrevista). *Revista Et Cetera* - n. 0, Curitiba: Travessa dos Editores, verão de 2003. p. 173.

¹² Conforme informação do próprio autor, em resposta a Ricardo Sabbag na entrevista anteriormente citada (*Revista Cult*).

¹³ Ainda na mesma entrevista, Jamil comenta a respeito do episódio o seguinte: “Eu fui ao Rio de Janeiro, onde vivia uma amiga minha que havia feito a mediação com a editora, e cheguei a ir com ela até a porta da editora, mas não entrei. Alguma coisa me bloqueou. Eu deduzi, algum tempo depois, que eu reagi contra a possibilidade de estabelecer um padrão de texto em função do mercado. Um padrão que me tiraria, evidentemente, a liberdade”. p. 11-12.

conforme apontam Marisa Lajolo e Regina Zilberman em *O preço da leitura*, “No moderno sistema de produção, a notoriedade não pode ser dispensada, sob pena de comprometer a circulação e a vendabilidade dos objetos a serem comercializados.”¹⁴

É, em parte, o jogo de aparecer e desaparecer dos livros de Snege (conforme observou o crítico José Castello¹⁵) que o situa numa posição singular no quadro da literatura brasileira, e por aí talvez se explique a sua condição de quase anonimato: “A única escolha é colaborar ou se marginalizar”, previam Horkheimer e Adorno¹⁶.

Todos os seus livros foram publicados por pequenas editoras, em edições quase sempre financiadas por ele mesmo. Isso, é claro, reflete-se na própria disponibilidade e circulação dos livros de Jamil Snege no mercado, pois, não é com muita facilidade que se encontra um de seus títulos à venda.

Em ensaio de 1985, dedicado à análise da produção literária brasileira pós-64 (recordemos que Snege iniciou sua carreira em 1969), Flora Süssekind, ao comentar sobre a edição independente da década de 70, identificou, assim como na opção temática, “Uma idêntica trajetória em direção ao cotidiano e à própria subjetividade marcada por uma opção editorial também semelhante: a impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora das grandes editoras e livrarias, o controle de todo o processo de produção do livro pelo autor, a venda realizada pessoalmente em livrarias pequenas, bares, teatros e cinemas.”¹⁷ E, em seguida: “Marginalizados, pois, previamente pela dificuldade de acesso às grandes editoras ou insatisfeitos com o tipo de público e de livro por elas visados, passa-se, então, a caminhar conscientemente ‘à margem’ do mercado tradicional.”¹⁸

Comentando sobre a atitude de Snege em relação ao mercado, Cristovão Tezza observou que o escritor “recusou todas as oportunidades de ser editado por grandes editoras, cuidou de cada livro seu com uma atenção absolutamente artesanal e tinha a pachorra de ele mesmo distribuir os volumes (sempre rapidamente esgotados) em duas ou três livrarias da cidade”¹⁹. Vale observar que essa “atenção artesanal” de Snege em relação à obra incluía a indicação de seu endereço e telefone na maioria absoluta dos livros publicados²⁰; uma prática que lembra, aliás, os artistas populares da literatura de cordel, que costumam inserir dados pessoais (inclusive o endereço) em seus folhetos artesanalmente editados. Na minha opinião, a inclusão do endereço e telefone, de certa forma, personaliza a obra na medida em que funciona como um mecanismo que presentifica a existência real do autor como sujeito por trás da escrita, isto é, promove ou torna possível a aproximação autor-leitor.

Tais argumentos seguem uma linha de raciocínio semelhante à de Ana Cristina Cesar e Ítalo Moriconi Jr. – citados por Flora Süssekind – que, em artigo publicado no *Jornal Opinião* de 25 de março de 1977, identificavam duas possibilidades de interpretação para a opção dos escritores pela margem:

Contingência imposta pelo sistema editorial fechado, constituiria passagem provisória do autor desconhecido, que secretamente talvez desejasse o selo da boa editora, a distribuição mais ampla e os olhares da instituição. Seria como que o passo inicial necessário para a criação de um primeiro círculo de

¹⁴ LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001. p. 17

¹⁵ CASTELLO, J. “Jamil, analista do mercado”. *Rascunho*, Ano 4 – n. 35, Curitiba, junho de 2003.

¹⁶ HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas”. In: BENJAMIM, W. et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 183.

¹⁷ SÜSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 120.

¹⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹⁹ TEZZA, C. “Um olhar de Curitiba”. *Revista Trópico*. (<http://p.php.uol.com.br/tropico>).

²⁰ Exceção encontrada apenas nos livros *Senhor e Como tornar-se invisível em Curitiba*.

leitores, a editora tomando posse do processo na medida do reconhecimento do escritor. Já a outra face do marginal implica a formação de um circuito paralelo de produção e distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor. Nessa perspectiva, através do circuito paralelo, o autor pretende aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção. Recuperar talvez um certo caráter artesanal, a lição do cordel. Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro, a escalada da fama.²¹

Em comentário inserido na antologia *26 poetas hoje*, Heloísa Buarque de Hollanda (também citada por Flora Süssekind), embora esteja se referindo à questão da poesia marginal, destaca na produção independente a aproximação “autor-leitor” que tratamos acima, destacando a ativação de um “diálogo” entre produtor e receptor nos moldes da produção artesanal:

Mais do que valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição de literatura. Os autores vão às gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores. Pretendem assim uma aproximação com o público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente. A participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição de seus livros determina um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida na relação de compra e venda de produtos...²²

A partir desse dado peculiar da obra podemos partir para outra observação: Jamil nunca impôs barreiras intransponíveis entre si e seus leitores, não se recusou a dar entrevistas, a participar de encontros e debates ou, até mesmo, a atender os estudantes que iam procurá-lo para colher depoimento para seus trabalhos escolares. A invisibilidade do autor não pode ser atribuída a um comportamento particular que exigiu esforços para manter a condição de anonimato, para esconder sua imagem e fugir de todas as possibilidades de aparição pública como é o caso, por exemplo, de Dalton Trevisan, conterrâneo e colega de Snege.

Encontramos um exemplo bastante claro da disposição de Snege em relação ao público na crônica “A arte de tocar piano de borracha”, em que o escritor comenta sobre um audacioso desafio lançado através de um artigo que publicou, certa vez, num dos jornais de Curitiba, quando alguém acusou a inexistência da literatura paranaense: desde que alguma entidade concordasse em conceder-lhe uma bolsa mensal de dois mil dólares por mês, o escritor comprometia-se a escrever, em um ano, um romance ou novela à altura de Gabriel García Márquez. Através de compromisso a ser firmado em cartório, o escritor obrigava-se a devolver integralmente a quantia recebida, acrescida de juros de 6%, caso falhasse em cumprir com o proposto dentro do prazo estabelecido. A fim de demonstrar a seriedade do desafio, Snege enviou para os principais diários, via fax, a íntegra do artigo. Sobre as consequências do “repto”, o escritor conta o seguinte:

Publicado o artigo, nenhuma resposta. Os destinatários do fax, mudez total. A área da cultura, ausência absoluta. Meu telefone parecia ter saído de um

²¹ Apud: SÜSSEKIND, op. cit., p. 121-122.

²² Apud: SÜSSEKIND, op. cit., p. 123-124.

poema de Auden: “Um osso suculento que ao silêncio o cão obriga”. Conclusão: ninguém leu, ninguém viu e quem viu fingiu que não leu. A velha história do piano de borracha. O cara estuda anos a fio, repassa todas as partituras e, finalmente, na noite da grande estréia, saúda emocionado o público, caminha majestoso para o piano... mas quando fere o teclado não se ouve som algum. Deram-lhe um piano de borracha²³.

Na sequência da crônica, o autor acusa o que – para estarmos próximos do que traz o texto – poderíamos dizer tratar-se de a “deficiência audiovisual” do setor cultural de Curitiba: “A historinha retrata com alguma maldade a nossa velha Curitiba de guerra. Um piano de borracha à sombra dos pinheirais. Se você quiser tocar, pode. Mas não vá exigir que alguém escute. Ninguém viu, ninguém ouviu e quem ouviu fingiu que não viu”²⁴.

A respeito do isolamento a que estão condenados os artistas que não se adaptam ao sistema cultural vigente – os considerados “intrusos” – Horkheimer e Adorno observam que “Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria é fácil convencê-lo de sua insuficiência.”²⁵

Podemos inferir que o alvo visado por Snege tem a ver com o fato de que, na sociedade do espetáculo, no sistema da cultura industrial produzida e consumida maciça e indiscriminadamente, o grau de repercussão e popularidade atingido por obras e eventos raramente coincide com a dimensão artística, com a qualidade íntima do que é produzido ou promovido. São, novamente, Horkheimer e Adorno a apontar que “A diferença de valor orçado pela indústria cultural não tem nada que ver com a diferença objetiva, com o significado dos produtos”.²⁶ E, na sequência: “Para o consumidor não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado.”²⁷

Sobre a questão do que classificou de “a voragem do consumo” específico do objeto artístico e, por extensão, da obra literária na sociedade de massas, tornada - segundo o crítico-, paraliteratura e objeto *kitsch*, isto é, sucedâneo cultural comprometido e amparado pela lógica do mercado, Afrânio Coutinho fazia a seguinte análise:

O mecanismo e a estrutura do consumo reduzem a criação artística a esquemas elementares de transmissão. A literatura perde a sua função formadora. (...) E a partir do instante em que uma nova estrutura de mercado passou a determinar a manufatura do bem facilmente comercializável, passou a advogar a veiculação acessível da mensagem consumível (...). Porque esse mecanismo controlado preserva, sob a forma de um superego arrogante, os valores da funcionalidade, da eficiência, da rentabilidade. Está claro que em equacionamento dessa natureza exclui a participação do desconhecido, do mistério, do inacessível. Como se o desconhecido não fosse, por tantos motivos, condição do conhecido. E como se nós não fôssemos atraídos precisamente pelo que nos escapa. O romance de alta voltagem artística – qualquer espécie poética poderia servir de exemplo – é um centro magnético, um núcleo de motivação para alguém que não se encontra nesse nível. Verifica-se a provocação da ausência. Não estar é querer estar. Procura-se mobilizar recursos para alcançar aquele nível. E essa operação, que implica um alargamento de horizonte cultural, acentua o cunho formador da literatura. Toda vez que nos deparamos com uma situação cultural perfeitamente

²³ SNEGE, J. “A arte de tocar piano de borracha”. In: *Como tornar-se invisível em Curitiba*. Curitiba: Criar Edições, 2000. p. 73.

²⁴ Id.

²⁵ HORKHEIMER & ADORNO, op. cit., p. 169.

²⁶ Ibid., p. 160.

²⁷ Ibid., p. 161.

acessível, estamos a meio passo do aniquilamento e da morte. A redundância absoluta não gera sistema.²⁸

Apesar do tom um tanto quanto fatalista, as considerações de Afrânio Coutinho são válidas, principalmente, por chamarem atenção para a importância de elementos da margem: o “desconhecido” ou a “ausência”, que são partes vitais de qualquer sistema cultural.

Entre os amigos, Snege declarava sentir certo temor, toda vez que se via envolvido com a feitura de uma obra literária, em ser incompreendido ou mal interpretado pelos leitores. Se aderisse ao mercado, Snege provavelmente veria seus livros multiplicar-se em tiragens cada vez maiores. Muitos leitores pagariam relativamente barato para consumir sua arte de forma gratuita. Isso porque a experiência autêntica de leitura da literatura cobra-nos sempre um preço maior: o preço da cumplicidade, da descoberta – e Snege sabia que nem todos estariam predispostos a pagá-lo. Morin observa que “Há, no seio do consumo, heterogeneidade, para não dizer oposição entre aqueles para os quais a cultura é uma experiência e aqueles para os quais ela é um enfeite...”²⁹ Deve ser por isso que Snege preferiu reservar sua literatura para os “quatrocentos ou quinhentos leitores fiéis [que] fazem mais barulho que os milhões de leitores do Paulo Coelho”³⁰. Sartre discorre:

... o escritor só se interroga sobre a sua missão nas épocas em que ela não está claramente definida e quando se vê obrigado a inventá-la ou reinventá-la, isto é, quando percebe, além dos leitores de elite, uma massa amorfa de leitores possíveis que ele pode decidir conquistar ou não; e quando ele próprio deve decidir qual será a sua relação com eles, caso lhe seja dado atingi-los.³¹

Se, com essa postura de gerenciar suas próprias edições, Snege impossibilitou que um número maior de leitores pudesse ter contato com sua escritura, ao mesmo tempo, também garantiu a integridade e liberdade estética de sua produção. O aspecto positivo de tal postura ressalta diante da observação de Morin de que “a dinâmica da marginalidade e da oficialidade, da desintegração e da integração é a dinâmica sócio-cultural (...). No curso desta dinâmica, os processos de desestruturação são também processos de reestruturação e a desestruturação-reestruturação desemboca, de modo ambíguo, na revolução e na recuperação.”³² O aspecto negativo, por sua vez, aparece mediante a seguinte afirmação de Georg Lukács, citado por Pedro Lyra: “A necessidade de repercussão, tanto do ponto de vista da forma, quanto do conteúdo, é a característica inseparável, o traço essencial de toda obra de arte autêntica em todos os tempos. A relação entre a obra e seu público (...) é a base constitutiva, o fator efetivo da obra, tanto em sua gênese quanto em sua existência estética.”³³

Isso não afeta, parece-me, o caráter de autenticidade da obra de Snege mas, talvez, sugira o não comprometimento da qualidade de seu trabalho caso ele optasse por alcançar um público maior.

Flora Süssekind aborda o detalhamento feito por Ana Cristina Cesar e Ítalo Calvino Jr. (no mesmo artigo anteriormente citado) das ambiguidades que os escritores que haviam feito

²⁸ COUTINHO, A. “Visão prospectiva da literatura no Brasil”. In: _____ (dir.). *A literatura no Brasil*. 5. ed. v. 6. São Paulo: Global, 1999. p. 284.

²⁹ MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: necrose*. 3. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2001. p. 88.

³⁰ “Jamil Snege entre...”, p. 174.

³¹ SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 72.

³² MORIN, op. cit., p. 88. [O próprio fato de a obra de Snege estar sendo tomada como objeto de pesquisa acadêmica pode ser visto - assim penso - como um ato de “recuperação” de que trata Morin.]

³³ LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. apud: LYRA, P. “Ideologia”. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 170.

a opção pela margem teriam de enfrentar no começo da década de 80 e a consequente ampliação no número de leitores:

Entre o “trampolim” para uma grande editora e a persistência num esquema alternativo de produção. Divisão que se apresentaria de maneira mais nítida no início dos anos 80, quando Chico Alvim, a própria Ana Cristina, Leminski, Chacal, Alice Ruiz e, mais tarde, Cacaso seriam convidados pela Editora Brasiliense para reunir em volume seus livros editados inicialmente de forma independente. O que se realizaria com bastante sucesso de público. E com a ampliação do número de interlocutores potenciais de seus textos de cerca de 500 “conhecidos” para dez, quinze mil pessoas.³⁴

Ao invés de interpretar a posição adotada por Snege como resultado de seu caráter temperamental ou de sua timidez (como alguns acreditam) creio ser mais lícito ver aí um ato de respeito a si próprio enquanto artista e, mais que isso, em respeito a sua própria arte. Diversas vezes, Jamil Snege referiu-se ao receio de, em função de uma hipotética adesão ao mercado, ter que estabelecer padrões para seus textos em função de convenções editoriais. Além disso, o escritor sempre afirmou ter consciência de seu pessoal ritmo de criação e procurou afastar de si a possibilidade de ver-se obrigado a amputar a imaginação por um motivo ou outro qualquer. Para Jamil Snege, como para a maioria dos artistas, a arte era gozo e sofrimento e não podia estar atada a nenhuma espécie de compromisso imediato, sob o risco de dissolver-se em tarefa comum.

A extensa transcrição de alguns apontamentos de Horkheimer e Adorno sobre a condição da obra de arte como mercadoria no âmbito da indústria cultural, bem como sobre sua disseminação cada vez maior entre parcelas cada vez maiores da população, contribui (apesar dos problemas da tradução) para o entendimento da opção feita por Snege. Eis o que afirmam os autores:

Já hoje as obras de arte como palavras de ordem política, são oportunamente adaptadas pela indústria cultural, levados a preços reduzidos a um público relutante, e o seu uso se torna acessível a todos como o uso dos parques. Mas a dissolução do seu autêntico caráter de mercadoria não significa que elas sejam custodiadas e salvas na vida de uma sociedade livre, mas sim que desaparece até a última garantia contra a sua degradação em bens culturais. A abolição do privilégio cultural por liquidação e venda a baixo preço não introduz as massas nos domínios já a elas anteriormente fechados, mas contribui, nas condições sociais atuais, à própria ruína da cultura, para o progresso da bárbara ausência de relações. Quem no século passado, ou no início deste, gastava para ver um drama ou escutar um concerto, tributava ao espetáculo pelo menos tanto respeito quanto o dinheiro do ingresso. O burguês que queria extrair alguma coisa por si, podia às vezes procurar relacionar-se com a própria obra. (...) Mesmo nos primeiros tempos do sistema, o valor de troca não se arrastava atrás do valor de uso como um mero apêndice, porém o tinha desenvolvido como sua premissa, e isto foi socialmente vantajoso para a obra de arte. A arte mantinha o burguês dentro de certos limites na medida em que era cara. Isto acabou. A sua proximidade absoluta já não mediada pelo dinheiro, para todos aqueles a quem é exibida, é o cume da alienação e aproxima uma à outra no signo da completa reificação. Na indústria cultural, desaparece tanto a crítica como o respeito: àquela sucede a *expertise* mecânica, a este, o culto efêmero da celebridade.³⁵

³⁴ SÜSSEKIND, op. cit., p. 122.

³⁵ HORKHEIMER & ADORNO, op. cit., p. 195.

O caráter artesanal da produção de Jamil Snege também está em íntima relação com a visão do autor sobre a literatura. Ser escritor não se confundia com profissão - era sua condição inevitável. Por isso ele procurou outros meios de subsistir: para garantir independência ao fazer artístico. Mendilow afirmará:

Contudo, a maioria dos romancistas profissionais realmente vivem do que ganham com suas obras; em consequência, nem sempre podem se permitir ignorar suas obrigações editoriais. Isso torna difícil para eles dedicar tanto tempo quanto deveriam ou desejariam à qualidade e ao alcance do seu trabalho, e se um hábil artesanato os capacita a sobreviver na corrente, o valor artístico de suas obras pode ressentir-se.³⁶

A certa altura de *Como eu se fiz por si mesmo*, o narrador exclama: “Pago para escrever o que quero com o que ganho para escrever o que não quero”.³⁷ Silviano Santiago afirma: “Parece, pois, ser destino da arte crítica e original não conseguir angariar público no seu tempo, sobretudo se o artista se atém aos rigorosos padrões de qualidade exigidos pelo melhor da tradição ocidental [!]. Assim sendo, o artista brasileiro lúcido é obrigado a recorrer à fonte externa de renda, para poder sobreviver com decência”.³⁸

Os comentários de Horkheimer e Adorno³⁹ a respeito da publicidade (atividade profissional oficial de Snege) são bem pouco ou nada favoráveis, sendo vista pelos autores como “princípio negativo” e “aparelho de obstrução”. Mais adiante veremos que Cristovão Tezza considerou Jamil Snege como “o publicitário brilhante que não fez publicidade de sua própria obra”. Em escritório próprio ou de terceiros, Snege, talentosamente, exerceu a práxis publicitária, e ganhou relativamente bem por isso. Na literatura, era como se tivesse optado por ocupar o posto contrário. Ao ser indagado sobre a razão de escrever, Snege respondeu:

Eu tenho uma dificuldade intrínseca de existir no mundo. Gosto de algo que li há tempos e que defende que a obra de arte é uma espécie de prótese da qual você se socorre para suprir uma certa deficiência ontológica. Assim como existem pernas mecânicas, os dentes postiços, os olhos de vidro, as obras que os artistas produzem têm o mesmo objetivo – torná-los menos incompletos perante o mundo.⁴⁰

Outro caminho possível para interpretar a opção de Snege pelo pessoal é atentar para a atitude geral dos escritores à época em que ele iniciou sua trajetória na literatura, principalmente se levarmos em conta a proposta temática e estrutural de seu primeiro livro. Conforme Silviano Santiago:

Para descrever o poder reacionário como algo de concreto, dotado de corpo e também de espírito, teve o artista brasileiro (e o intelectual contestador de maneira geral) de se distanciar dele. (...) A boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial.⁴¹

³⁶ MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 76.

³⁷ SNEGE, J. *Como eu se fiz por si mesmo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994. p. 227. (As demais citações da obra virão com a indicação do(s) número(s) da(s) página(s) correspondente(s) entre parênteses.)

³⁸ SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 81.

³⁹ No trabalho que vem sendo citado.

⁴⁰ “Jamil Snege entre...”, p. 173.

⁴¹ SANTIAGO, S. “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – Reflexões”. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 18.

As características apontadas pelo crítico no plano da composição ficcional desses escritores cabem perfeitamente à prosa de Snege e poderíamos mesmo visualizar sua obra como uma rachadura no concreto da literatura oficial filiada ao mercado.

O crítico José Castello, num artigo escrito por ocasião da morte do escritor curitibano, situa Jamil Snege como um “analista do mercado” ao lado de Raduan Nassar, João Gilberto Noll, Fernando Monteiro e Dalton Trevisan. Procura ele demonstrar que esses escritores – cada um à sua maneira – assumiram um comportamento particular em relação ao mercado que nos obriga a refletir sobre o papel da literatura e do escritor no universo cultural. Quanto à estratégia particular de Snege, Castello encerra seu texto sugerindo que devemos “tomá-la como uma interpretação – radical e ensurdecadora – a respeito daquilo que todos nós que continuamos a escrever estamos realmente fazendo”⁴². Ainda que de maneira implícita, Castello também nos convida a repensar sobre o movimento das produções culturais entre as instâncias que definem o espaço de criação e recepção das obras literárias. Bem sabemos que, hoje, muitos nomes foram transformados em espécies de rótulos, sobrepondo-se, muitas vezes, a importância da figura do escritor, sua representação social, sobre a qualidade de sua escritura.

Ao se afastarem das regras do mercado, aqueles autores (re)conquistam a liberdade criativa imprescindível à realização estética e restituem a literatura à esfera das artes.

Sobre a condição da arte na atualidade, Compagnon aponta:

A arte alcançou a verdadeira auto-suficiência, até então proclamada, mas não realizada. Ela abole toda a fronteira entre o que é aceitável e o que não o é, suprime toda definição, positiva ou negativa do objeto artístico. Ao objeto substitui-se plenamente nossa relação com ele, tendo como consequência, também ela paradoxal, que a liberdade completa da arte comporta uma diminuição dos seus possíveis (...). A liberdade do artista contemporâneo não lhe atribui mais nenhuma responsabilidade social, sendo que o mercado e a mídia cumpriram aquilo que as vanguardas, sempre ambíguas, face à arte de elite, nunca haviam ousado.⁴³

Entretanto, o que ficou dito acima a respeito dos autores à margem do mercado, não significa a pura e simples sublimação daquilo que produzem, ou, que ignorem o fato de que seus livros fazem parte de um conjunto de criações simbólicas que se inter-relacionam na composição do patrimônio cultural de que fazem parte e do qual surgiram. Lajolo e Zilberman consideram que “A crença na literatura como atividade ou objeto autônomo, separada das bases materiais, técnicas e econômicas, vale dizer, infra-estruturais de sua produção, reforça-se ainda por episódios da vida dos escritores que, erigidos numa espécie de mitologia, dão à teoria uma dimensão de história e veracidade.”⁴⁴ No caso de Jamil Snege, a reconhecida qualidade de seus textos parece ser resultado e não motivo de seu comportamento enquanto escritor. Além do mais, por se tratar de um escritor que construiu sua obra paralelamente ao trabalho com a publicidade, por certo Snege jamais perdeu de vista a dimensão material e econômica da literatura.

Horkheimer e Adorno criticavam Beethoven que, numa situação precária ao final da vida, dependia economicamente de seus últimos quartetos para sobreviver, ao mesmo tempo em que acusava Walter Scott de escrever por dinheiro. Para os teóricos da Escola de Frankfurt, o erro grave do artista consistia em este perder a dimensão econômica de sua

⁴² CASTELLO, J. “Jamil, analista do mercado”. In: *Racunho*, Ano 4 – n.35. Curitiba, junho/2003. p. 5.

⁴³ COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 125-126.

⁴⁴ LAJOLO & ZILBERMAN, op. cit., p. 72.

produção ou, em outros termos, em perder de vista o caráter mercadológico de sua obra.

O caso de Beethoven não reflete nitidamente a situação de Snege, que jamais dependeu da venda de nenhum de seus livros para sua sobrevivência. Não quero, com isso, dizer que o livro assinado por Snege foge completamente à condição de mercadoria; os poucos livros vendidos pelo escritor – independentemente da forma como isso se deu – foram vendidos como mercadoria; mas, é difícil contestar, tais livros constituem uma espécie de “mercadoria controlada”, fora dos domínios plenos da indústria cultural – instituição que Snege olhava com desconfiança.

Se formos revisitar as biografias de alguns dos mais talentosos escritores brasileiros veremos, ou que eles exerciam outras atividades profissionais que garantiam seus ganhos principais, ou que não dependiam exclusivamente do retorno financeiro pela venda de seus livros para sobreviverem. Este é o caso, por exemplo, de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Pedro Nava, Carlos Heitor Cony, entre outros. Entretanto, isso não quer significar a total condenação daqueles que optaram por sobreviver dos frutos da literatura, mas serve para situar Snege entre outros artífices da escritura em termos nacionais. O que os distingue de Snege é o fato de, quase sempre, tais escritores terem permitido a publicação de suas obras em edições normais para os padrões do mercado.

Outra observação que serve para aproximar Snege de mais alguns escritores brasileiros diz respeito ao financiamento próprio de suas edições. A exemplo do autor paranaense, escritores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade custearam a publicação de seus primeiros livros⁴⁵. Posteriormente, como é sabido, ao contrário de Snege que, como dissemos, manteve esta decisão durante toda a sua carreira literária, aqueles escritores não recusaram as propostas editoriais que surgiram, e isso não significou a diminuição da qualidade do que vieram a produzir.

Assim, torna-se difícil julgar o posicionamento crítico e ambíguo de Snege em relação ao mercado. Principalmente se lembramos de notórios escritores brasileiros que compactuaram com as leis do mercado e, não obstante participarem do cânone literário nacional (oficial), diversas vezes foram alvo de críticas contundentes acerca de suas criações, tendo sido acusados pela repetição de temas e fórmulas consagradas nas obras tidas como maiores.⁴⁶

Ninguém pode afirmar com segurança que, se houvesse se submetido ao processo de editoração comum, Snege poderia manter o cuidadoso trabalho com a linguagem, outra marca de sua ficção. Talvez, a verdade deva ser buscada mesmo no entrelugar.

Referências bibliográficas

CANDIDO, A. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CASTELLO, J. “Jamil, analista do mercado”. In: *Rascunho*, Ano 4, n. 35. Curitiba, junho de 2003.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

⁴⁵ Devo a informação a Cristovão Tezza, que comenta a esse respeito no trabalho, já citado, sobre Bakhtin (cf. p. 71).

⁴⁶ Penso, particularmente, nos nomes de Érico Veríssimo, Nelson Rodrigues, Jorge Amado, Fernando Sabino e Rubens Braga, entre outros.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COUTINHO, A. “Visão prospectiva da literatura no Brasil”. In: _____ (dir.). *A literatura no Brasil*. 5. ed. v. 6. São Paulo: Global, 1999.

FERNANDES, J. C. “O adeus ao cronista da cidade”. In: *Jornal Gazeta do Povo*, 17/05/2003. p. 5.

HAYGERT, A. M. G. “Jamil Snege: criador e criatura de um itinerário non-sense”. In: *Ideias*. Curitiba: Travessa dos Editores, 11 de junho de 2004.

HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas”. In: BENJAMIM, W. et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: necrose*. 3. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2001.

SABBAG, R. “À espera do mar redondo” (entrevista com Jamil Snege). *Revista CULT*. Ano VI. n. 62, outubro de 2002. p. 8-13.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?* 3.ed. São Paulo: Ática, 1999.

SNEGE, J. *Como eu se fiz por si mesmo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994.

_____. *Como tornar-se invisível em Curitiba*. Curitiba: Criar Edições, 2000.

_____. “Entre o jardim e a tempestade” (entrevista). *Revista Et Cetera*. n. 0. Curitiba: Travessa dos Editores, verão de 2003.

_____. “Minha mãe se veste para morrer”. *Revista Et Cetera*. n. 1. Curitiba: Travessa dos Editores, outono de 2003.

SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TEZZA, C. “Um olhar de Curitiba”. In: *Revista Trópico*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico>>. Acesso em: 17/07/2004.

