Miguel Sanches Neto

Biblioteca Paraná

Chegou mais um livro de Jamil Snege.

Quem avisava era a livreira Cida. Ao vivo ou por telefone.

E a gente ia lá comprar. Eu comprava mais de um exemplar. Para fazer circular, dar de presente.

Snege mesmo distribuía a sua obra. E Cida, em São Paulo, recebia os pacotes. E alardeava.

Quem primeiro me falou de Jamil Snege foi Marçal Aquino. Vá lá na Cida. Ela tem.

Sim, nos encantava a linguagem do autor. A concisão, o humor. E também esse jeito amador. Essa guerrilha. De ele mesmo soltar os livros por aí. E cuidar das edições. E gostar deste contato estreito com o leitor.

Escrevi para Snege.

Fui visitá-lo à primeira vez em que estive em Curitiba. Quem me mostrou a Boca Maldita foi ele. No ano de 2001. Circulei também com Valêncio Xavier. Conversei com Walmor Marcelino. Tenho uma foto, eu entre os três. Fotografei idem, de longe, a morada de Dalton Trevisan. Papeamos sobre Dalton. Essa coisa de amizade, inimizade. Esse convívio entre as feras.

Perguntei sobre a novelinha *Viver é prejudicial à Saúde*. Quis saber se ele não gostaria de me vender o título. Eu vivo comprando títulos. Inéditos. Mas também podem ser usados. *Os verões da grande leitoa branca* eu compraria. Pagaria uma nota para ter escrito todas as frases deste escritor fabuloso. Liricamente nervoso. Um clássico. Ao seu lado ali, pelas ruas de Curitiba, pedi que o meu herói falasse de "A Mulher-Aranha". De como fazia nascer contos assim, assado. Estar com ele era estar, de alguma forma, com Dalton abrindo asas e portas. Leminski, as garras.

Curitiba tem isso, é tanto mistério. Que eu passo adiante. Não os livros, que estão esgotados. Mas trago à tona a excentricidade. A originalidade do mestre. A língua afiada, os personagens. Nas minhas oficinas literárias, não canso de falar da pequena grande obra de Jamil. E de como ele ainda é moderno, antenado, necessário, sempiternamente.

Os bons leitores entendem o recado. E se viram e correm atrás. Este *Roteiro Literário*, assinado por Miguel Sanches Neto (outro que me recebeu naquela minha primeira viagem), será perfeito para isto. Para quem quer conhecer um dos nossos maiores escritores. E um pouco de sua cidade natal e "invisível".

Vou correndo avisar a Cida da chegada deste livro.

MARCELINO FREIRE

DANIEL SNEGE

Jamil Snege (1939-2003) é um dos escritores curitibanos contemporâneos mais cultuados. Seu texto ágil e sua visão de mundo, irônica e sarcástica, ainda atraem leitoras e leitores uma década e meia após a sua morte, mesmo com a obra esgotada e fora do comércio. Snege foi cronista social, publicitário, guru de aspirantes a escritores (entre outros, do jovem Cristovão Tezza) e, principalmente, escritor. Autoeditou livros de prosa, poesia e ensaio. Entre o seu legado, há as novelas *Tempo sujo* (1968) e *Viver é prejudicial à saúde* (1998), a coletânea de contos *Os verões da grande leitoa branca* (2000), o livro de poemas *O jardim, a tempestade* (1989), as crônicas reunidas em *Como tornar-se invisível em Curitiba* (2000), a narrativa autobiográfica *Como eu se fiz por si mesmo* (1994) e o romance inédito *O grande mar redondo*.

HIGOR ORATZ

Miguel Sanches Neto é um dos autores paranaenses mais produtivos. Já publicou dezenas de títulos desde a sua estreia na ficção com o romance *Chove sobre minha infância* (2000). Poeta, contista, ensaísta, professor universitário, entre 1993 e 2012 escreveu crítica literária e crônica para a *Gazeta do Povo*. Nasceu em Bela Vista do Paraná e vive em Ponta Grossa.

ROTEIRO
JAMIL SNEGE
LITERÁRIO

Conselho Editorial da Coleção Roteiro Literário

Antonio Donizeti da Cruz (Unioneste)
Cláudio Mello (Unicentro)
Luiz Rebinski (BPP)
Luiz Simon (UEL)
Marcio Renato dos Santos (BPP)
Miguel Sanches Neto (UEPG)
Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)
Omar Godoy (BPP)
Raquel Illescas Bueno (UFPR)
Rogério Pereira (BPP)
Vanderléia da Silva Oliveira (UENP)

Miguel Sanches Neto

Biblioteca Paraná

Beto Richa
Governador do Estado do Paraná

João Luiz Fiani
Secretário de Estado da Cultura

Jader Alves
Diretor Geral da Secretaria de Estado da Cultura

Rogério Pereira
Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

Ivens Moretti Pacheco
Diretor da Imprensa Oficial do Paraná

Revisão e edição Núcleo de Edições da SEEC
Luiz Rebinski
Marcio Renato dos Santos
Omar Godoy

Fotos
Guilherme Pupo, exceto nas páginas 12 (Daniel Snege), 126, 127 e 128 (Arquivo da família Snege)

Projeto Gráfico e Diagramação
Thapcom.com

Dados internacionais de catalogação na publicação
Bibliotecária responsável: Mara Rejane Vicente Teixeira

Sanches Neto, Miguel, 1965-
Roteiro literário Jamil Snege / Miguel Sanches Neto. -
Curitiba, PR : Biblioteca Pública do Paraná, 2017.
172 p. ; 21 cm. - (Biblioteca Paraná)

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-66382-22-8

1. Snege, Jamil, 1939-2003 – Crítica e interpretação.
I. Biblioteca Pública do Paraná. II. Título.

CDD (22ª ed.)
B869.3

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 7

COORDENADAS 11
- O guru 13
- Cena paranaense 15
- A primeira projeção 17
- Autobiografia e deformação 21
- Autor malcomportado 25
- Máquinas leves 27
- Chegada 29

ROTEIRO CRÍTICO 31
- Sujar os nomes 33
- O texto, a poesia 61
- O romancista interrompido 71
- Só o cronista é feliz 89

GEOGRÁFICA LITERÁRIA 105
- Portal 107
- Umbigo 109
- O canal 117
- Primeira parada 121
- Coração literário 125
- Saída 131
- Cidade paralela I 133
- Cidade paralela II 137
- O rio da infância 139
- Plano diretor 141
- O cemitério amoroso 147
- Endereço residencial 149
- Endereço simbólico 153
- Deixando a cidade I 157
- Deixando a cidade II 161
- O fim da geografia 165

O TURCO E EU 167

Apresentação

A literatura produzida no Paraná é conhecida em âmbito nacional, e não apenas devido a nomes como Dalton Trevisan e Paulo Leminski. Outros prosadores e poetas, de ontem e hoje, possuem obras que despertam o interesse de leitores em outras regiões.

A lista de autoras e autores nascidos ou radicados no Paraná com ressonância nacional é ampla e inclui, entre outros, Jamil Snege, Luci Collin, Emiliano Perneta, Júlia da Costa, Wilson Bueno, Manoel Carlos Karam, Alice Ruiz, Cristovão Tezza, Helena Kolody, Valêncio Xavier, Roberto Gomes, Miguel Sanches Neto e até vozes recentes, como a dos tradutores-escritores Caetano Galindo e Guilherme Gontijo Flores.

Mas, apesar da visibilidade nacional, alguns desses autores são mais conhecidos no Paraná, principalmente no circuito literário, entre escritores, professoras e leitores de ficção e poesia. Com a finalidade de divulgar a literatura paranaense para um público ainda mais amplo, no Paraná e em outros Estados, incluindo as novas gerações, a Biblioteca Pública do Paraná lança a coleção *Roteiro Literário*.

Nesta proposta, cada livro traz um ensaio inédito sobre a vida e a obra de um escritor paranaense já falecido e uma relação dos locais que ele frequentava — conteúdo ilustrado por fotogra-

fias produzidas especialmente para o projeto. Se o autor do ensaio conheceu pessoalmente o escritor homenageado, o título em questão também abre espaço para um capítulo sobre o convívio.

O primeiro título da coleção *Roteiro Literário* é sobre Jamil Snege (1939-2003), e quem assina o ensaio é o também escritor paranaense Miguel Sanches Neto.

Jamil e Miguel conviveram, e os leitores vão encontrar ao final do livro um relato a respeito do breve, mas intenso convívio entre eles. No entanto, o que dá espessura a esta publicação é o ensaio em que, num primeiro momento, Miguel Sanches Neto faz uma apresentação da trajetória de Jamil Snege.

Parananense que passou a maior parte da vida em Curitiba, com apenas um brevíssimo hiato no Rio de Janeiro, Snege ganhou a vida como publicitário, mas durante o seu percurso escreveu e publicou livros em variados gêneros, entre eles ficção, poesia, ensaio, teatro e texto autobiográfico.

Um dos pontos altos deste *Roteiro Literário — Jamil Snege* é o segundo bloco do ensaio, quando Sanches Neto define, com precisão, a essência da literatura do "Turco": "Jamil Snege é um caso típico da cena paranaense, principalmente por ser um escritor de brevidades, ligando-se assim a uma linhagem que vem do contista Newton Sampaio, da prática do haicai em Helena Kolody, Alice Ruiz e Paulo Leminski, das fábulas de Wilson Bueno, dos microcontos de Dalton Trevisan".

Atitudes de Snege, entre elas a decisão de autoeditar os seus livros e a recusa em oferecer originais para grandes editoras, são analisadas com argúcia: "Desde sua estreia, ele se faz autor de uma obra intrinsecamente incompleta, como se ter um livro bem arrumadinho fosse pactuar com todos os valores burgue-

ses que ele sempre negou. O escritor tinha que sabotar a si mesmo, e esta sabotagem era a única forma de ser autêntico em um mundo programado para produzir e reproduzir farsas".

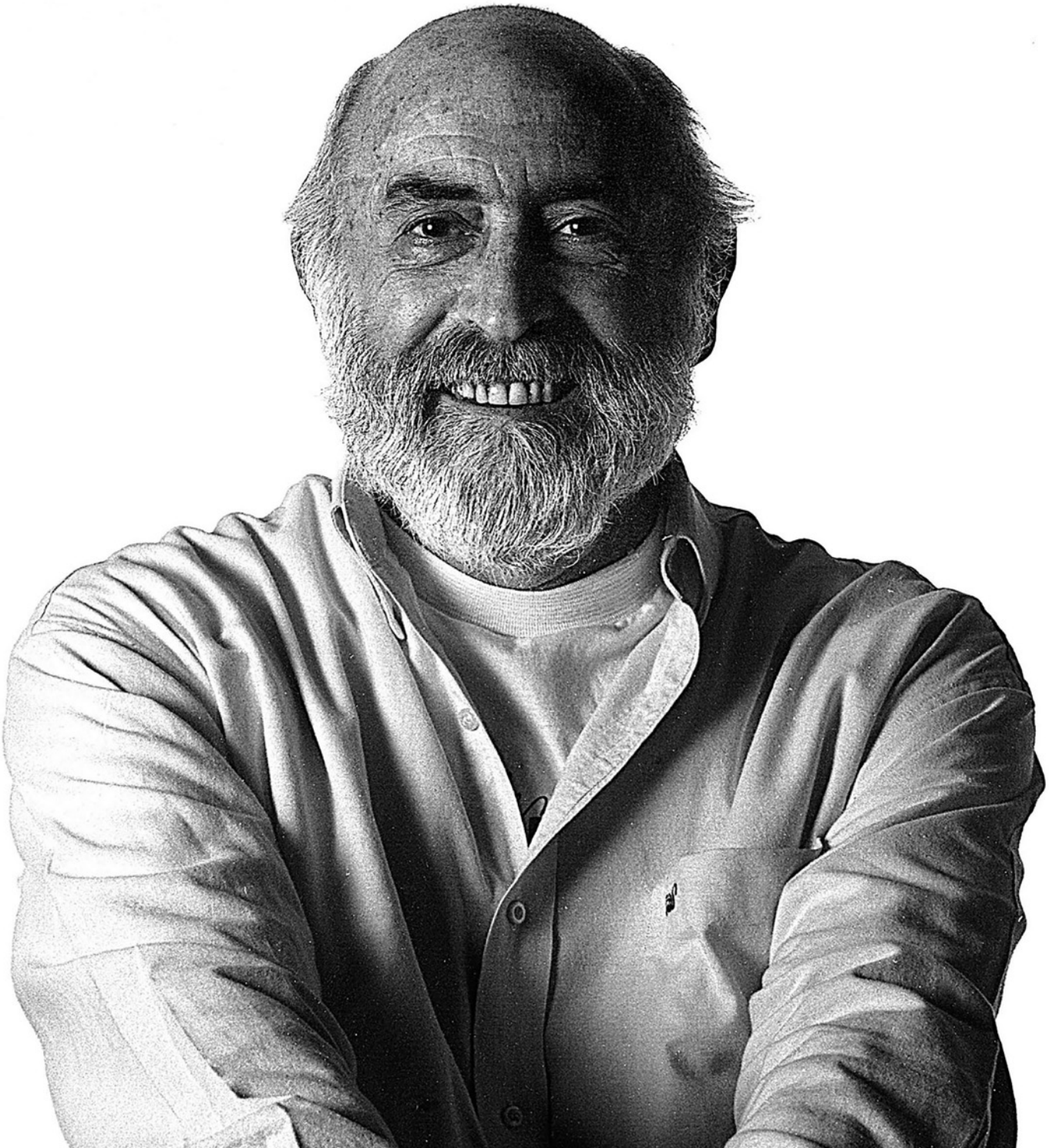
Miguel Sanches Neto comenta todos os livros do autor, de *Tempo sujo* (1968) até *Como tornar-se invisível em Curitiba* (2000), incluindo o romance inacabado, *O grande mar redondo*, que Snege entregou, antes de morrer, justamente ao amigo Miguel Sanches Neto.

Da Boca Maldita ao rio Água Verde, da Rua XV de Novembro à Praça Tiradentes, este livro apresenta alguns dos locais por onde Jamil Snege circulou, incluindo cenários presentes em seus livros, como a Serra da Graciosa, que aparece em *Viver é prejudicial à saúde* (1998). Assim, os leitores terão a oportunidade de conhecer a cidade que o autor habitou, frequentou e a respeito da qual escreveu.

Outros dois livros da coleção já estão no prelo: o *Roteiro Literário — Paulo Leminski*, escrito pelo poeta e ensaísta Rodrigo Garcia Lopes, e o livro sobre Helena Kolody, a cargo da professora da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) Luísa Cristina dos Santos Fontes. A coleção prevê outros títulos, para dar conta da quantidade considerável de autores paranaenses que merecem visibilidade.

ROGÉRIO PEREIRA,
ESCRITOR, JORNALISTA E DIRETOR DA
BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

COORDENADAS



O guru

Um dos segredos da literatura brasileira, Jamil Snege (Curitiba, 1939-2003) levou ao extremo a notória timidez paranaense, recusando-se a procurar editora para seus livros e evitando, na maioria das vezes, entregar originais solicitados por jornais e revistas literárias. Construiu com isso uma obra esquiva, publicada toda ela na sua cidade natal, de onde saiu apenas, durante a juventude, para breve temporada no Rio de Janeiro, onde foi paraquedista militar. Seguiu assim o projeto inicial de Dalton Trevisan, que também produzia os seus livros e caderninhos de contos. Mas Jamil jamais fez a passagem da autoedição para as casas comerciais.

Mantendo uma relação própria com a temporalidade e a finalização das obras, escolheu um ritmo lento de criação e de publicação, mesmo quando seu nome começou a ser conhecido fora do círculo de amigos.

Produção pequena, esparsa e fora do circuito. Um cuidado artesanal com a palavra que se estendia para este prazer de imprimir-se, responsabilizando-se por todos os detalhes — devido à força da sua condição de publicitário e também por rebeldia. Uma temática marcadamente local em época de cosmopolitismos. Uma tendência para o insólito e o humor ferino. Tudo

isso condicionou os seus livros a públicos mais domésticos, da própria cidade ou de suas relações literárias.

Jamil Snege viveu, mesmo assim, intensamente a vocação de escritor, para quem qualquer texto devia conter uma carga poética.

Esta responsabilidade diante da escrita, a paciência para destinar livros às gavetas por longas quarentenas, um olhar demorado sobre a matéria literária e a frustração prévia com o que um escritor de brevidades poderia conquistar no balcão editorial fizeram dele um mestre secreto, continuador da postura arredia de Dalton Trevisan.

Nele, no entanto, era a obra que se escondia ou criava dificuldades para ser achada.

O autor podia ser facilmente acessado por todos, principalmente pelos candidatos a discípulo, os mais erráticos, que acabavam em contato com um vocacionado para a literatura, em uma biografia anticarreirista, exercendo assim um guruato que contou com muitos adeptos, como o então jovem escritor Cristovão Tezza.

Snege inverteu a lição de Trevisan. Deixava a obra à margem e abria a porta a todo pretenso escritor. Dessa forma, o autor exerceu uma influência maior do que os seus poucos livros, ensinando a todos que o importante era viver a literatura, até mesmo na hora de editá-la.

Cena paranaense

Seu apego, como forma de provocação, ao Paraná ("Assumi a condição de cara da província, mesmo"[1]) vincula-o à cena local.

É na adesão e principalmente no confronto com os produtores paranaenses que vão sendo formatados os contornos de seus textos.

Por parte da ficção, Jamil Snege descende do contista Newton Sampaio (1913-1938), que trabalhou com ironia sobre a questão do isolamento do paranaense, e da obra maior de Dalton Trevisan. Espaços, vocabulário, recursos de linguagem (humor feroz, ironia, paródia) e dramas (a pequenez do meio) fixados no imaginário nacional por Trevisan ganham continuidade na obra de Jamil, mas dentro de outra perspectiva.

Não se é um ficcionista curitibano sem passar pelas fontes estéticas do grande contista, contra quem Paulo Leminski (1944-1989) vai se rebelar. Irmão geracional do poeta, Jamil se aproxima mais do contista, afastando-se das propostas de vanguarda e de estratégias midiáticas do Leminski. Houve uma rivalidade estética entre os dois, o que jogou as suas concepções em terrenos opostos. Embora com formação na poesia, Jamil concen-

1 Entrevista a Marília Kubota — "Inquietações de um profano", *Nicolau* nº 42, março/abril de 1992.

tra sua energia nas estruturas secas e na linguagem densa com que escreve seus textos, que não podem ser tomados propriamente como poemas, embora se valha de uma palavra com voltagem poética.

Daí nasce a originalidade de sua produção, que faz uma experimentação dupla, mais documental, na medida em que valoriza uma natureza geográfica (física, linguística e humana), e mais vanguardista por se valer de conceitos e procedimentos textuais das teorias de linguagem correntes nos anos 1960-70.

Alguns de seus livros pendem para um polo e outros para outro, mas os realizados plenamente conseguem um equilíbrio.

Seria possível dizer, portanto, que a sua ficção é uma concentração poética do mundo e do material literário que fundam a obra de Dalton Trevisan. Jamil é, na sua essência estética, um autor curitibano, fascinado por uma narrativa breve imantada poeticamente. Ou seja, poeta da ficção. Renovador de uma tradição forte na literatura brasileira, representada por Trevisan. Dono de uma obra reduzida por conta de um projeto de adensamento estético.

A primeira projeção

Estreando no início da ditadura militar, que coincidiu com a liberação sexual, ele produziu uma obra em várias vozes — a novela *Tempo sujo* (1968). Com volumes esquálidos — o termo é dele —, foi sedimentando um nome paroquial, que ganha uma projeção um pouco maior a partir do final dos anos 1980.

O seu renome restrito ao mundo das letras se dá com o surgimento, no Paraná, do jornal *Nicolau* — uma dupla homenagem a outras iniciativas da área: a revista *Joaquim* (editada por Trevisan entre 1946 e 1948) e o mineiro *Suplemento Literário* (capitaneado por Murilo Rubião).

Na confluência destes dois projetos de valorização da província como torre de emissão literária, Wilson Bueno editou, entre julho de 1987 e outubro de 1994[2], pela Secretaria de Estado da Cultura, um tabloide voltado para literatura universal, brasileira e paranaense, sem distinção entre estes três segmentos. Ao justapor a criação local com as demais, o *Nicolau* dotava a produção da casa de alguma centralidade, fazendo de Curitiba um polo contíguo a outros.

Personagem de *Tempo sujo*, onde aparecia com o próprio no-

2 O jornal continuaria sendo publicado por mais dois anos, dentro de outra linha editorial.

me, Wilson Bueno era um dos discípulos acolhidos por Snege, com quem manteve proximidade até a morte do guru. Snege chegou a publicar um texto em homenagem ao amigo, quando este lançou *Bolero's bar* (1986), coletânea de estreia que trazia uma crônica sobre a geração curitibana dos anos 1960 ("Curitiba, ai").

(Este poema — "Osso para Wilson" — aparecerá depois em *O jardim, a tempestade*, de 1989).

No interior das páginas de *Nicolau* (que foi ganhando prestígio), fortaleceram-se as trocas simbólicas entre os companheiros de viagem. O jornal empreendia uma das propostas de Paulo Leminski — criar uma "ecologia", uma relação de proteção e projeção mútuas: "nosso negócio/ é gerar uma ecologia/ um meio ambiente nosso/ de troca de mensagens/ (deixe que chamem de panelinha máfia autofagia, etc)"[3].

Nesta lógica de criação de um ecossistema literário, Snege aparecerá com textos, entrevistas ou resenhas em 10 das 60 edições (nº 1, nº 5, nº 7, nº 14, nº 17, nº 21, nº 24, nº 28, nº 34 e nº 42), sempre com muito destaque.

O jardim, a tempestade (1989), que surge no meio do arco temporal do periódico, trará vários textos estampados antes neste veículo — já *Como eu se fiz por si mesmo* (1994) deixará seu longo exílio de gaveta no ano em que a publicação é modificada, sob a acusação de ser dominada por um grupo literário. São estes dois livros que colocam Snege no mapa da literatura brasileira, herdando o escritor paranaense admirações de peso por meio do *Nicolau*.

3 *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. Paulo Leminski e Régis Bonvicino. São Paulo: Editora 34, 1999, p.36.

A sua literatura enfim ganhava leitores, que identificavam nela um cultor primoroso da palavra, um escritor com grande originalidade de tema e de forma, construindo uma obra à margem do mercado. Em entrevista a Marília Kubota (*Nicolau* nº 42), o autor reforça a natureza indócil de seus textos avessos ao lirismo intimista e à narrativa realista, por conta de uma "economia verbal que pratico conscientemente. Gosto das palavras, sou fissurado, minha leitura preferida é sobre linguística, leio muito sobre línguas em geral".

É quando passa a figurar como um mestre que resiste à produção comercial pelo culto à palavra, pela prática programática da autoedição.

Em novembro de 1988 (*Nicolau*, nº 17), ele havia publicado o artigo que era um programa editorial: "Impressões de um autor autoimpresso". Com autoironia, define um livro seu como "objetual, fenomênico, mas apenas um simulacro — pois carece de um valor mercadologicamente aceito". Por meio do controle da produção gráfica e da distribuição dirigida, busca dar um valor de ficção a seus títulos, fixando um não-lugar no panorama nacional, que será sua latitude literária até o fim.

Mesmo com livros que são simulacros editoriais, ou justamente por isso, por representar uma resistência tanto pela palavra trabalhada artesanalmente quanto pela informalidade com que fez seus livros girarem, é a partir de uma presença recorrente no *Nicolau* que ele ganha acolhida crítica fora do círculo dos companheiros mais próximos.

Autobiografia e deformação

Foi durante toda a vida-e-obra um demolidor das ilusões capitalistas.

Não existe maior símbolo de nossa sociedade do que a busca do corpo perfeito, de uma modificação, para melhor (em tese), daquilo que nos incomoda. Um dos templos contemporâneos são as clínicas estéticas, prometendo as alterações físicas sonhadas pelas pessoas. Pela intervenção plástica, o *eu* se julga parecer com as imagens veiculadas pelas propagandas do que seja perfeição física, em um processo de mobilidade para o padrão de beleza em voga. Cirurgias, mudanças no cabelo, condicionamento físico, tudo colocado a serviço de uma grande padronização dos corpos, que vivem um ideal de igualdade pelo consumo. Corpos que tentam se confundir com outros em roupas, hábitos e comportamentos assemelhados. Uma existência, portanto, marcadamente paródica.

Se a história do corpo entra neste processo de equalização social, num desejo neurótico de não destoar, a escrita autobiográfica serve como método de intervenção pacificadora das imagens que os indivíduos querem criar de si próprios, como uma cirurgia pela narrativa que permite uma identidade socialmente aceita.

Escrever sobre si, em boa medida, é corrigir imperfeições, simular grandeza de alma, erotizar pelas palavras os corpos, criando um simulacro de ser, um personagem de fantasia que entra no lugar do indivíduo que quer anular o que há nele de desagradável.

Mesmo quando agridem outras pessoas, estes textos autobiográficos retomam a luta entre o bem e o mal, colocando o autobiografado sempre no lugar certo, para não deixar dúvidas quanto às suas boas intenções diante da manifestação perversa do outro. Raros são os casos de textos autobiográficos que revelam o monstro, o ser socialmente indesejável, atrás da narrativa. Quando isso acontece, é por acidente, por um desvio de função da escrita consagradora, como no caso das cirurgias plásticas que acabam resultando em monstruosidades, pelo grau de intervenção sistemática e por erro do cirurgião.

Neste paraíso das melhorias físicas há sempre o risco — muito grande — das deformações, que muitas vezes não são percebidas pelo dono daquele corpo modificado. Os relatos autobiográficos são, principalmente, escritos para edificar o mito do eu, a sua lenda santa, a sua trajetória de glamour, e mesmo quando entram fatos desagradáveis o que importa é o relato da superação empreendida pelo sujeito, que assim se revela o herói em luta contra si próprio. Nas autobiografias dos dependentes químicos, isto é inevitável. Só assume o direito de se pôr como farol aquele "ente perdido" que, depois das provações, se encontrou, pacificando-se com o dito "mundo do bem". Saiu do "estado de perversão" e entrou no ritmo social da normalidade desejada pelo sistema, pois não representa problema por não destoar.

Há uma continuidade entre as cirurgias plásticas (e procedimentos congêneres) e as escritas de si do mundo contemporâneo. O padrão publicitário de ser determina esta equivalência simbólica. O que move a publicidade é um projeto de venda contínua de uma expetativa de felicidade. Os textos memorialísticos convencionais agem no mesmo sentido, mostrando o caminho certo, que leva a uma "vida plena".

Numa postura de oposição aos ícones de sua carreira (a de publicitário), Snege vai ocupar um lugar autobiográfico que reforça a sua vocação literária. Em dois de seus livros em que o discurso autobiográfico é explícito, *Tempo sujo* (1968) e *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), o eu que narra se sobrepõe ao autor biográfico — parcialmente no primeiro e totalmente no segundo livro —, de tal forma que lemos o autor em narrativas que, perigosamente, não perdoam as pessoas retratadas. O narrador em terceira e primeira pessoa, respectivamente, expõe as vísceras de uma geração e de uma cidade, sem hesitar diante de fatos menos edificantes. Mas principalmente faz um desnudamento de suas pequenas maldades, em um autorretrato igualmente ácido.

Em vez de controlar os contornos biográficos, próprios e alheios, ele os deforma, de tal maneira que as trajetórias se chocam com a identidade preconizada pelo consumo. Há uma energia destrutiva, que conduzirá o autor à paródia e à ironia, para construir um painel dessacralizador da condição humana, sem poupar quase ninguém. Sem poupar principalmente a si próprio.

Isso conduz a uma espécie de caricatura comportamental das vítimas de sua narrativa. No segundo livro, foram quase 200 nomes arrastados para este painel da vida provinciana. Nas trajetórias erradas, ele encontra a falência do modelo central de

sociedade, fazendo a exploração destes reflexos tortuosos de ideais de realização em seres distantes do modelo. A província é assim a comprovação da inviabilidade de um sistema baseado no sucesso, chamariz do grande mundo do negócio, cuja falsidade não se sustenta neste deslocamento. A periferia, registrada com sarcasmo, revela os erros.

Nestas duas narrativas, o eu aparece em poses negativas, cultuadas pelo que há nelas de crítica social. Jamil transforma um formato — a autobiografia de um pretenso profissional de sucesso: o escritor no primeiro livro e o publicitário-escritor no segundo — em obra demolidora. Usa a estratégia autoficcional para corroer os desejos de figurar exemplarmente para a posteridade.

Autor malcomportado

Por tudo isso, sua obra criou diálogos com autores que se localizam em uma esfera questionadora da linguagem. Pela própria natureza não-normativa de sua produção, a melhor leitura de Jamil Snege se dá em um tipo de escritor avesso às estratégias realistas, como um Manoel de Barros, a quem Jamil dedica "Rainha", texto de *O jardim, a tempestade* (1989).

Com poema dedicado a ele em *Alcóolicas* (1990), Hilda Hilst talvez protagonize este leitor ideal de Snege, um leitor que é também produtor de textos, com um grau de exigência estética que solicita a leitura devota.

Escrever de forma endereçada a esta elite da linguagem (sua família espiritual) é um projeto que ocupou boa parte da vida do escritor que, pela própria opção de circulação de seus livros, acabou preso a um pequeno conjunto de produtores, que o alimentava com devolutivas críticas. Daí seu orgulho de não ter ido para o confronto de outras faixas mais arejadas de leitura, como confessa a Marília Kubota: "Nunca ninguém escreveu mal de mim".

A recepção seletiva determinou soluções estéticas em que a palavra rara sobressaía, os episódios insólitos se impunham e as ironias proliferavam, zombeteiramente.

Esta adesão de Hilda Hilst à produção de Jamil sofreu um mo-

vimento de reciprocidade. Ele tentou veicular toda a obra da autora paulista pela então recém-criada Travessa dos Editores, no início uma sociedade de amigos. Embora nunca realizada, esta apropriação editorial revela o grau de cumplicidade estética — de ecologia — entre eles.

É nesta linhagem de uma *literatura do mal*, para usar a autodesignação de certa corrente contemporânea, que deve ser inscrita a obra de Snege, autor admirado por escritores como Joca Reiners Terron e Marcelino Freire. Esta *maldade* não se refere a um posicionamento moral, logicamente, mas a uma linguagem avessa aos modelos bem-comportados. Estratégias estéticas que buscam a deformidade pela experimentação, pela ambiguidade desviante.

Lido nesta direção, Snege acabou adquirindo um valor de modernidade na produção brasileira recente, fazendo-se ecoar em produções jovens, o que lhe garantiu um público artístico de prestígio, apesar, e talvez também por isso, da pequena mobilidade editorial de seus títulos.

Encantou os jovens de outras latitudes por seu discurso de rebeldia de linguagem e de produção, confirmando a sua vocação para o guruato. Fez-se um autor para devotos.

Máquinas leves

O isolamento nas rarefeitas camadas de leitores de elite, conquistados principalmente em sua exposição estratégica nas páginas do *Nicolau*, vai se relativizando pela entrada do autor no jornalismo cultural a partir de 1997. Ele se torna lido por um público mais amplo, que sedimenta seu renome em outra faixa de recepção.

Nas páginas da *Gazeta do Povo*, com coluna fixa, ele já não é o mestre zen, passando senhas a potenciais discípulos. Não tem mais controle gráfico de seus textos. E é obrigado a escrever com regularidade, sendo pago para isso, numa relação comercial.

Todo um complexo sistema de produção e consumo é movimentado neste simples ato de escrever crônicas para um jornal de grande circulação.

O que restava da postura artesanal e irreverente, ecos dos anos 1960, praticamente desaparece. E o escritor tem que renunciar às distinções estéticas de registro para buscar uma comunicação, pelo tema e pela linguagem, mais universal.

E faz alegremente a modulação literária para este público, ganhando uma outra identidade, pois na mesma medida em que a obra cria leitores, ela é criada por eles. Em depoimento à *Gazeta do Povo*, publicado na edição de 19 de março de 2000, o autor

reconhece este novo horizonte de leitura que seus textos ganhavam quando ele exercia a nova modalidade de escrita: "A colaboração como cronista na *Gazeta do Povo* de uma certa forma também ampliou meu número de leitores, me apresentando ao público do Paraná e dos Estados vizinhos".

Se o escritor passa a contar como valor estético no *Nicolau*, é nas páginas do diário curitibano que conquista enfim um público desconhecido.

Os anos 1960 e seus valores enfim terminavam para ele.

Nasce um escritor que não é apenas contemporâneo, mas esteticamente conterrâneo de seus leitores. Este procedimento de produção vai alterar a sua linguagem, tornando-a mais lírica e socialmente referenciada. E a máquina linguística ganha uma leveza que sua produção até então não conhecera.

Chegada

O ponto de chegada de toda a obra é sempre a morte do autor. Ponto final que se impõe ao que estava sendo escrito. Do romance mais documental para a novela autobiográfica, das ficções linguísticas ao romance histórico nunca concluído (O *grande mar redondo*), do ensaio para as crônicas, Jamil Snege foi um escritor que cultivou o que ele chamava de "ritual de busca" (*Nicolau*, nº 42), nunca dando ênfase ao resultado. Por isso, sua obra está esparsa e desorganizada, quando não perdida em gavetas e páginas de jornal. Não há um sentido de finalização em seus livros, que praticamente não tiveram reedição e alguns nem edição. Mas, no final da vida, fazendo-se cronista regular, período em que descobre um câncer que o mataria, o ritual de busca se transformou em um ritual de aceitação.

O autor chegava a um estado de conhecimento humano do tema e do suporte que lhe permitiria escrever os seus textos mais importantes, e que o colocaria, por exemplo, ao lado da obra de Raduan Nassar.

Esta talvez seja a latitude mais adequada para situar o escritor curitibano.

ROTEIRO CRÍTICO

Sujar os nomes

1.

Mesmo sendo pequena, a obra de Jamil Snege comporta uma diversidade que revela seu desejo de ocupar identidades literárias distintas, fragmentando-se em mais de um eu literário. Ainda que tivesse dificuldade de concluir livros e projetos, foi um escritor pleno, em sintonia com as principais questões de linguagem de seu tempo, revelando uma genialidade em identificar as matérias mais poderosas de sua circunstância. Quase sempre tinha dificuldades em avançar na escrita por ser um escritor da frase, que cuidava de cada palavra de um texto longo como se este fosse uma campanha publicitária, o que reduzia em muito o ritmo de produção. Deliciando-se com a construção das pequenas engrenagens verbais, o romance, o conto e a novela se fazem nele da frase para o parágrafo, depois para o capítulo e, por fim, se a viagem narrativa se efetivar, para o conjunto.

Um excessivo acabamento na estrutura micro de seus livros convive com uma natureza de ruína da estrutura macro. Desde sua estreia, ele se faz autor de uma obra intrinsecamente incompleta, como se ter um livro bem arrumadinho fosse pactuar com todos os valores burgueses que ele sempre negou. O escritor tinha que sabotar a si mesmo, e esta sabotagem era a única

forma de ser autêntico em um mundo programado para produzir e reproduzir farsas.

2.

O leitor pode perceber isso em *Tempo sujo*, que funciona mais como retalhos de uma novela do que como um texto acabado. A relação do autor com este livro é ambígua. Manifesta orgulho de ser seu *best-seller* (vendeu logo a primeira edição, provavelmente de mil exemplares), embora ele a acuse de muito sociológica. O raciocínio implícito: se vendeu minimante é porque não era boa arte, estava mais próxima dos produtos de mercado. Então a recusa, alegando que não guardou em casa nenhum exemplar desta obra, como confessa em *Como eu se fiz por si mesmo*, ao mesmo tempo que, em outra passagem deste livro, não esconde o orgulho de o lançamento ter sido um sucesso:

"Esta época ficou retida numa novela amarga, documental, cujo título — *Tempo sujo* — rebelava-se contra aquele estado de silêncio e conivência servil que se estabeleceu depois de 1964. Fui festejado, comentado, paparicado. Vendeu-se a edição inteira do livro (proeza que jamais repeti) e meu nome ganhou espaço em todos os jornais".

Este é o título que dota Jamil de uma face pública, que o inventa como autor, daí sua gratidão. O sucesso do lançamento (e apenas do lançamento, não da obra) recebeu a bênção do então maior crítico do Brasil em atividade. O evento foi uma "noite que reuniu um bando de pessoas interessantes e cuja presença mais constelada era a do crítico Wilson Martins".

Que não analisará o livro em sua coluna à época em *O Estado de S.Paulo*, fazendo com que o sucesso do autor ficasse restrito

ao âmbito da cidade; mais ainda, de seu grupo de amigos, o tal bando que acompanhará o autor.

Trata-se de uma obra com menos linguagem e invenção do que outros títulos seus, e isso explica esta postura de divórcio literário: "Hoje, ao reler *Tempo sujo* em casa de amigos (não guardei um único exemplar comigo), encontro nele alguns equívocos, algumas passagens ingênuas, mas também momentos de força narrativa". Pelas mudanças sofridas em sua gramática ficcional, é possível dizer que tais equívocos seriam de ordem estética (linguagem em estado jornalístico) e também sociológica (um desejo de mimeses).

Mais próximo da crônica, em uma apreensão instantânea das experiências, esta novela guarda um valor geracional, de definição de uma época. Jamil se inscreve em um grupo, partilhando com ele a rotina, sem um norte narrativo, fazendo um relato fragmentário das vivências no calor da hora.

O personagem principal aqui é Curitiba, vista a partir de uma fauna mais boêmia do que artística e política, embora estes componentes estejam presentes e sejam definidores do clima de festividade ininterrupta.

O modelo estético desta novela não é literário, mas cinematográfico. Esta geração quis refundar, pela exibição de posturas críticas, uma latitude urbana que era ainda muito provinciana, com suas expectativas profissionais redutoras, focadas no trabalho e na vida conjugal morna.

A reinvenção da cidade tem como motor a então recente mitificação de Roma feita por Federico Fellini em *La dolce vita* (1960), tornando-se referência mundial. Em Fellini, a urbe era um tumulto de sensações e de prazeres, com um grupo de ar-

tistas ou intelectuais postos entre a obra a ser produzida e a vida louca que os solicitava em um momento de liberação sexual. O drama principal do filme se dá com o jornalista Marcello Rubini (vivido por Marcello Mastroiani), que sofre o dilema entre aproveitar tudo o que a cidade lhe oferece e tentar construir solitariamente uma obra.

Roma entra assim no imaginário moderno como meca do prazer, tudo simbolizado no banho noturno — e irreverente — de Marcello e Silvia Rank (Anita Ekberg) na Fontana de Trevi. O que atrai a juventude não é o patrimônio artístico e arquitetônico que resume o continente europeu, mas a liberdade de experimentar-se. Vence o prazer, o que faz do filme a biografia de uma nova geração perdida.

La dolce vita serve como planta artística para os jovens curitibanos que sonham com a obra e se deliciam, e se angustiam, com a possibilidade de construir outra trajetória. *Tempo sujo* traduz este sentimento da Curitiba irreverente dos anos 1960, e está mais ligado a esta influência do cinema do que à situação política do país. Fellini não é mencionado no livro, apenas Godard, mas os jovens que aparecem na obra têm como um dos centros o Cine Avenida, na Rua XV, confluência dos boêmios. O cinema estava muito mais próximo do modo de vida de uma geração que deixava a produção/fruição solitária da arte para fazer da vida um *happening*, como um filme em que eles eram ao mesmo tempo os personagens e o público, todos se vendo nos papéis que representavam. A novela traz esta instantaneidade, uma coincidência do tempo vivido com a sua representação e o seu consumo como arte.

Os personagens fazem desta Curitiba hedonista cenas do filme de Fellini, uma narrativa incompleta porque o deslocamento geográfico — Roma/Curitiba — é fator de limitação, constrangendo as melhores mentes a uma paisagem intelectual sem ressonâncias, o que leva à desistência como regra. Aqui, a cidade não conseguiria universalizar os talentos genuínos, tal como Jamil escreverá anos depois em seu romance autobiográfico: "Ó, sina, ter nascido e vivido em Curitiba e aspirar à declinação universal do próprio nome" — "Você pode ser o máximo, cara, o fodidão, o rei da paróquia, mas essa reputação não sobrevive ao terceiro degrau de uma escada de embarque no aeroporto". A novela de estreia ainda paga tributo a este desejo ingênuo de fazer algo grande e que esbarra em um destino paroquial, levando Jamil à desilusão completa em seus textos mais tardios, algo que é confirmado por sua própria biografia, uma vez que o autor, editorialmente, permaneceu curitibano.

Estaríamos, portanto, diante de uma vivência felliniana de Curitiba, em que o narrador faz uma dublagem literária de *La dolce vita*, em um momento de revolta comportamental. *Tempo sujo* é um modelo reduzido da capital paranaense, que se revela, nesta mesma época, em outro autor, mostrando a coincidência entre espaços estéticos.

Em suas memórias com dicção de romance, Jamil lembra o momento em que seu bando entrou na ficção de Dalton Trevisan, na época transitando entre os jovens desta geração. "Quando saiu O *pássaro de cinco asas*, corremos a identificar os personagens. Negrinho [o cronista Carlos Alberto Pessoa], herói principal, era o personagem-título. Fábio Campana [escritor, jornalista político e editor] contentou-se como 'O gatinho perneta' e a mim coube

'Eu, bicha'; Ali Chaim diluía-se aqui e ali, e foi visível seu desapontamento". A continuidade (no livro que Dalton Trevisan lança em 1974) entre vida e literatura e entre pessoas reais e personagens está dentro da própria lógica de *Tempo sujo*.

Jamil quis, nesta obra, aproximar-se do método narrativo de Trevisan, cobrindo com as vestes da ficção o rastreamento da movimentação de uma manada jovem. Isto fortalece a ideia de que o grupo vivia como quem estava sendo filmado, tanto pelos contemporâneos (no caso por Jamil) quanto pelo mestre (Dalton Trevisan). Jamil se torna, assim, personagem do outro depois de ter se eleito personagem de si mesmo. No livro de Trevisan, ele enxerga também a inviabilidade da transposição dos limites paroquianos, uma vez que, tal como o personagem principal do conto-título, todos aqueles que estavam vivendo artisticamente esta outra Curitiba haviam sido condenados a ela, por serem pássaros de cinco asas, aves com equipamentos impróprios para voos.

Neste conto de Trevisan, Jamil encontra uma confirmação de sua leitura do aprisionamento a que ele e sua turma estavam fadados. É o momento em que se vê sendo visto, e se descobre mais na categoria de personagem do que de criador.

Como reação, os personagens passam a atormentar o mestre, produzindo intrigas. Saem das páginas do livro de Dalton para atormentá-lo, tal como Jamil comenta em *Como eu se fiz por si mesmo*: "Em retribuição, torturamos o vampiro com a notícia de que um notório brigão da cidade, identificando-se em um dos contos, prometia ir à forra. Foi o mesmo que dente de alho: por uns tempos Dalton sumiu". Curitiba, como uma vila dos filmes de caubói, é pequena demais para personagens e autores

conviverem. Estas relações de proximidade perigosa vão determinar a tendência autobiográfica de parte da ficção de Jamil.

E é ainda Trevisan quem a explica melhor, ao ironizar todo o grupo que planeja uma condição artística inviável naquele meio. O personagem João, candidato a técnico de futebol e cineasta, é mostrado como um boêmio protegido pela mãe, iludido consigo mesmo enquanto cativa as pessoas ao seu redor com seus delírios de grandeza:

"João, no sonho de técnico de futebol e diretor de cinema, descrevia o seu futuro de glória, que ela [a namoradinha] embevecida aplaudia. Sentavam-se num banco e, dobrando a comprida perna, ele pousava-lhe a cabeça no colo. No meio de uma frase — *... faço desta maldita cidade o que o grande Fellini fez com Roma...* — ela beijava-lhe a ferida do lábio"[4]. O "grande Fellini" tem seu antípoda no pequeno João. Dalton está, assim, vendo a trajetória artística demissionária de Marcello (em *La dolce vita*) em João e em todo o seu grupo.

Esta percepção, no entanto, se consolidou primeiro em *Tempo sujo*, novela em que os jovens vagam de um canto para o outro da cidade, sem um destino, sem um projeto, sentindo-se pássaros impróprios. Jamil cifrou um destino geracional que depois seria glosado por Dalton Trevisan no retorno do velho drama curitibano: o da grande carreira artística ser aqui algo proibitivo.

3.

Se a estrutura simbólica do livro dialoga com Fellini e repercute em Dalton Trevisan, sobrepondo geografias em descom-

4 *O pássaro de cinco asas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 5ª edição, 1996, p. 14.

passo, em um contraste entre o universal e o local, o tempo histórico é bem definido: o choque entre a liberação sexual de uma geração e o retrocesso repressor da ditadura.

Jamil se opõe ao controle militar até por motivos pessoais.

Teve uma passagem desastrosa pelas Forças Armadas, metendo-se em confusão e acabando no Rio de Janeiro, como paraquedista militar acidental. O exército funcionou para ele como uma tentativa de carreira, negada por sua tendência sarcástica: "Entrar no CPOR não me transformou em um adesista; era pouco, apenas uma parte da minha vida estava li. Eu continuava numa saudável semimarginalidade, mantendo íntegra a consciência de que seria sempre um estranho no ninho" (*Como eu se fiz por si mesmo*).

Com a novela, livre desta possível identidade de caserna, ele aproveita para usar a ironia também contra os que tentavam ser revolucionários. O escritor é duplamente marginal, mesmo entre aqueles que viviam a condição boêmia como afronta ao poder. Não se reconhece em nenhum grupo, zombando de todos.

O que há de mais crítico em *Tempo sujo*, no entanto, é o que poderíamos definir como uma gramática espúria. O livro nasce de uma linguagem falada, e falada por um grupo com um registro naturalístico do idioma novo. A linguagem se suja com palavrões e gírias, com a descrição de situações sexuais e com a entrada de personagens socialmente malditos que não cabem na vida burguesa de qualquer época, muito menos no período moralizante da ditadura militar.

Uma das cenas mais significativas do livro é uma viagem urbana com um mendigo. O escritor Otavinho cata um mendigo nas imediações da catedral e o coloca no carro. Está defenden-

do etilicamente a fundação de um novo homem, o que vem das classes mais excluídas, o que é uma ironia em relação ao discurso revolucionário de seus amigos desocupados. Promete ao mendigo uma mulher para que ele a engravide, fazendo surgir a nova civilização, diretamente dos habitantes da rua.

Com o mendigo dentro do carro, os amigos partem para uma região mais perigosa —, Ponte Preta (nas imediações da Ferroviária), lugar mítico da obra de Dalton Trevisan, de onde recolhem uma prostituta negra. E desfilam de carro por Curitiba, a mulher dita séria (Noema) ao lado da prostituta, Otavinho, Léo e o mendigo. Formam uma nova composição social, numa proximidade física com os que socialmente descartados. Ao jogar a garrafa de bebida pela janela, o narrador de *Tempo sujo* grita: "Viva a podre humanidade!".

Este processo de justaposição de classes também dialoga com *La dolce vita*, com o momento em que Marcello conhece a rica e entediada Maddalena (Anouk Aimée) em uma boate. Para excitá-la, saem de carro e contratam uma prostituta, com a qual farão sexo no quarto humilde da profissional. Em *Tempo sujo*, o grupo é maior, há o acréscimo do mendigo, e a função desta viagem misturada é afirmar a natureza irreverente desta nova idade, em que os jovens se recusam a zelar pelo ideal social asséptico de pais pequeno-burgueses.

É esta aproximação de classes o máximo de heroísmo de Otavinho, que se vê por isso como um guerrilheiro do Camboja. Está lutando para destruir uma forma de dominação. A sua guerrilha, no entanto, se dá como linguagem. Escreve um livro em que entram o idioma jovem e os dramas dos excluídos. A nova humanidade nasce não do filho fermentado nas misturas des-

tas classes, já que o ato sexual não se efetiva nem enquanto jogo, mas de um estilo oral, invadido por palavras nada literárias.

Se a vida do narrador e de seu bando é fútil, carente de sentido, o ato da escrita e a pesquisa de uma linguagem em estado de rua guardam algum sentido heroico. Escrever e publicar serão, para a geração de Jamil, formas de exercer a guerrilha simbólica.

Assim como o Marcello felliniano e boa parte dos narradores da ficção brasileira dos anos 1960/70, o escritor Otavinho é jornalista, um profissional do tempo presente, entediado com a profissão, que exercita a escrita pela reportagem, investigando um grupo em que ele é o centro. Por isso, afirma que, nos domínios da escrita literária, "o meu tema sou eu", datilografando a novela ao mesmo tempo em que vive a própria história. É por esta pesquisa no calor da hora, uma espécie de fotojornalismo ficcional, que ele se afasta da boemia inconsequente.

Vale a pena notar, pois será uma constante em sua trajetória, que o personagem tem um projeto alternativo de edição, uma imposição do deslocamento cultural que se vive em Curitiba, onde inexistem casas editoriais, e uma forma de se opor ao mundo organizado pelo capital. Publicar o próprio livro, com uma linguagem e personagens socialmente tão inadequados para as instâncias de consagração cultural, é uma consciência de classe e de linguagem que localiza o jovem ao lado da luta armada, mas sem que sejam necessárias as armas.

Tudo que lhe resta, no limite de suas forças, é usar o dinheiro que ganha como jornalista, "pouco mais do que um salário-mínimo", para afrontar simbolicamente o sistema. "É o que posso fazer. E escrever este livrinho; depois, economizar dinheiro,

custear uma pequena edição e usar a tolerância dos amigos e dos poucos leitores que não têm nada mais útil para fazer com o tempo". No lugar da carreira literária, a vocação para tumultuar as estruturas estabilizadas e o projeto de um contato direto com o leitor. Suas edições trarão quase sempre o endereço residencial do autor-editor.

Tanto gráfica quanto estilisticamente, *Tempo sujo* nega o modelo social vigente, forma que Jamil encontrou de correr risco, não só com a polícia da época, mas com as pessoas mais próximas, a quem não poupa.

4.

Em "Nova poética" (*Belo belo*, 1948), Manuel Bandeira estabeleceu os fundamentos de uma teoria de linguagem a partir do contato inevitável com a realidade: "Poeta sórdido:/ Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida./ Vai um sujeito,/ Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:/ É a vida". É neste sentido que Jamil Snege busca, social e existencialmente, habitar o seu tempo, sujando-se nele, sem receio das nódoas, até porque nunca usou roupa de brim branco.

Em uma reflexão diante de um tapete velho de seu apartamento sujo, o narrador cria a sua teoria do jovem ficcionista sórdido. Os episódios do livro *Tempo sujo* estão inscritos neste tecido, onde se depositam os espermas de sonhos e encontros abortados. A própria memória aqui seria uma sujeira de origem sexual, uma possibilidade de vida que não se efetivou, o fim de um ato de prazer que morreu ali, ao ganhar o tapete:

"Tenho mais uma história engraçada para contar e uma nova mancha no tapete. Cada mancha dessas diz respeito, em particular, a uma história, a uma pessoa. Antes do aparecimento de cada uma delas, muita coisa sucedeu. Impossível agora separá-las, ligá-las a suas origens e ressuscitar nomes, sentimentos, realidades, vidas. Nessas nódoas escuras do tapete estão encerradas verdades e mentiras, acumulando-se uma sobre as outras, de modo a se confundirem completamente. Talvez ao lado da mancha úmida de agora esteja o filho que há meses eu quis fazer".

O romance como um tapete tecido de episódios galantes. É desta recente vida infrutífera que o escritor vai tirando a carne de sua narrativa. O desperdício vital, o esperma vertido no tapete no contato com prostitutas e parceiras circunstanciais, é a matéria literária que lhe interessa. Este é o seu "tempo de fezes" e de uma literatura tal e qual, na linha da proposta antilírica de João Cabral de Mello Neto em "Antiode (contra a poesia dita profunda)": "Poesia te escrevia:/ flor! Conhecendo/ que és fezes. Fezes/ como qualquer" (*Psicologia da composição*, 1946/47). O tempo/relato para Snege também é escrito com estes sobejos.

Se as nódoas humanas são um estado de linguagem (lúbrica e decaída), são também uma circunstância de identidade social, do valor que este grupo tem para o sistema e da pouca possibilidade de ação destes seres perdidos na própria existência. E começa o capítulo 8: "Somos uns merdas". O personagem reclama da impotência de ação, para além do ato de escrever como forma de macular o mundo: "Sujamos a vida, o tempo, as gentes, o mundo". Eis um programa narrativo.

A poética da sujeira que Jamil desenvolve neste livro tem uma vinculação com a época, mas a transcende na medida em que constrói uma face para o escritor como alguém que está ao lado dos subalternos, inalando o cheiro forte da vida. Com *Tempo sujo*, ele delimita um território social do qual não sairá, embora busque outras respostas estéticas para este desajustamento.

5.

A heroicização crítica de Curitiba, como uma pequenina Roma felliniana, vazada em uma linguagem com a qual autor e leitor se sujam, humanizando-se, apresenta um dilema narrativo. A proximidade com os personagens reais impõe ao escritor um desejo de afastamento. A ficção como uma forma de distanciar-se das vivências, mesmo partindo delas. Este espaço prudencial é construído em três instâncias.

A instância contratual.

Momento em que o escritor reafirma o gênero ficção, declarando tratar-se de uma novela, e propõe uma leitura em determinada clave. No caso, a quarta capa do livro o define, em um texto da editora Escala, como "novela documental". O substantivo novela se sobrepõe ao adjetivo documental, o que esclarece bem a intenção de gênero da narrativa, sem deixar de localizá-la no terreno do testemunho, do documento de uma época.

A instância da estrutura narrativa.

Evitando o meramente cronológico, a ficção busca uma disposição de cenas com relações simbólicas, e não com encadeamento temporal ou de causa e efeito entre as partes, para criar

um objeto artístico, com um corpo de linguagem individualizado. A estrutura fragmentária, que produz a sensação de fruição "ao vivo" (simultânea) da narrativa, é uma intervenção própria da obra de arte e não do documento. Os recursos estéticos, aos quais o autor dá ênfase, também empurram o texto ao campo da ficção.

A instância nominativa.

Os personagens usam máscaras ficcionais. Mesmo quando identificáveis, eles não se entregam diretamente ao leitor, escondendo-se atrás de um nome inventado ou incompleto. Em *Tempo sujo*, a epígrafe nos aponta para uma relação direta com um conjunto humano: "Aos personagens que me pouparam ao trabalho de inventá-los". Ou seja, o escritor teoricamente as colheu no seu habitat, transpondo-as para uma história em que eles têm um funcionamento, digamos, automático. Estão dadas na ficção nos mesmos parâmetros em que se encontram no real.

É importante ver como se dá esta passagem.

Sem evitar mal-entendidos, Jamil transfere para o texto pessoas com quem tinha contatos profissionais e de amizade. Fala diretamente do jornalista Aramis Milarch (Aramis), de Dalton Trevisan (Dalton), do livreiro José Ghignone (Dude), do proprietário da *Gazeta do Povo*, Francisco Cunha Pereira (Chico), de amigos como os escritores e jornalistas Nelson Padrella (Padrella), Walmor Marcelino (Walmor), Apollo Taborda França (Apollo) e do cineasta e escritor Sylvio Back. Estas pessoas aparecem com apelidos ou com um nome apenas, com exceção de Sylvio Back, demonstrando um grau de intimidade, uma senha grupal, pois

sem maiores referências todos os potenciais leitores do livro identificariam o personagem e o seu sentido na estrutura cultural da cidade.

Tempo sujo é um livro escrito a partir de um grupo e para este mesmo grupo, uma pequena maçonaria literária.

A conversa entre Lina e o narrador, a dada altura, é reveladora. Todos sabem do livro que está sendo produzido durante o convívio aberto entre os personagens. Otavinho faz uns comentários sobre o uso da pílula anticonceptiva, novidade e escândalo em certa camada social mais conservadora. Lina questiona: "— Escuta, você vai colocar toda esta palhaçada no livro?/ — Por que não? Há algum assunto mais sério que a gente converse?/ — Quero ver quem vai ler isso.../ — Você vai, que eu sei./ — Bem... eu sou diferente".

São os diferentes justamente o público de uma narrativa que traz enigmas fáceis. Como o jornalista pernambucano que ocupou cargos políticos e fez um artigo zombando da cidade, e que aparece como F. P., iniciais incompletas de Fernando Pessoa Ferreira (1932-2010), autor de "Curitiba, a fria", atacado pelo narrador que toma a defesa da cidade que ele próprio critica.

Tempo sujo funciona como um ecossistema, com suas regras de produção e consumo. Se os verdadeiros nomes das personagens se revelam, eles aparecem levemente camuflados, de forma lacunar, o que não deixa de ser significativo porque denunciam o meio caminho desta ficção documental, a sua situação fronteiriça enquanto gênero.

A narrativa só não é uma autoficção porque o narrador não assina o nome do autor. Jamil se vê de fora, como Otavinho, crian-

do um distanciamento estético, em uma falsa terceira pessoa. Esta técnica literária (afastamento do eu empírico) permite uma proteção contra a autobiografia, que o deixaria exposto ao expor os amigos. Mas há uma vinculação entre Otavinho e Jamil, que são os amigos comuns, o mais próximo deles aparecendo como Bueno, sobrenome do escritor Wilson Bueno. Jamil quis se esconder em Otavinho e ao mesmo tempo se revelar nele. Este recurso forja uma narrativa que nos remete permanentemente ao mundo real, sem coincidir totalmente com ele.

A questão dos nomes é inclusive tema de uma passagem do livro.

Apesar de muito jovem, Bueno pondera: "— Esse negócio de você botar o nome verdadeiro dos caras vai dar galho./ — Por quê? Tem alguma coisa que não corresponde realmente ao que nós fazemos?/ — Tá certo. Mas vê se tira o meu, pelo menos". Otavinho/Jamil não só não vai tirar como fará ironias e revelações pessoais sobre a orientação sexual de Bueno.

Está criada assim uma narrativa ambígua, em que o narrador usa uma máscara para desmascarar os seus amigos, tornando a literatura perigosa para os grupos sociais.

6.

O efeito de impessoalidade obtido por esta simulação de uma câmera que filma a história desaparece em outra obra que poderíamos incluir no mesmo campo estético. Se em *Tempo sujo* há disfarces maiores ou menores para proteger minimamente as vítimas do livro vingador e o próprio autor, em *Como eu se fiz por si mesmo* (escrito em 1980, mas publicado apenas em 1994) haverá uma total desfaçatez autoral na hora de incluir na obra o nome e os feitos, muitos nada honrosos, do autor e dos amigos.

Como eu se fiz por si mesmo é um livro radicalmente autobiográfico, que começa com um verbo conjugado em primeira pessoa do singular: "Nasci...". Nesta narrativa, a maioria dos nomes pertence ao registro civil.

Desconheço uma narrativa que apresente tão extensa onomástica (perto de 200 nomes), em que toda a pessoa com o mínimo de relação com o autor é convocada para figurar no relato. Jamil fala da própria vida, transformando-se em herói de si mesmo, e arrasta para a sua biografia uma multidão. Sobre muitos, conta episódios íntimos, fazendo com que a biografia do outro se sobreponha à dele, sempre no tom entre o amoroso e o maledicente, entre a farpa e o afago. Como poucos, o autor sabia explorar esta fronteira móvel, que não autorizava rompantes de revolta dos homenageados, mas também não os deixava completamente satisfeitos com as referências, que são falsamente honrosas. Questões sexuais, trapalhadas profissionais, pecados como o da gula, subserviência à esposa, quixotismos, tudo entra na composição destes retratos maldosamente amáveis dos grandes amigos.

Não podemos, no entanto, ver isso apenas como perversão do autor, mas como uma coerência com seu programa de vida e de literatura de não pactuar com os valores vigentes. A amizade era, para Jamil, este espaço de atritos, de competições, de chacotas, o que não a diminuía, problematizando-a realisticamente, sem as ingenuidades da idealização.

7.

O autor perdeu nesta narrativa toda e qualquer seriedade, fazendo um uso destemido da paródia já no título e na ilustra-

ção da capa, com um macaco batendo máquina. Em *Tempo sujo*, havia um sentimento de missão literária que aqui derivou para a decepção com a escrita, em uma obra que se ergue enquanto se declara ineficaz autoral e socialmente.

O título instaura um erro gramatical que tem função metonímica, pois antecipa, condensando, a trajetória *gauche* — vai, Jamil, ser *gauche* na vida — do autor. Ao incluir nas suas pretensas memórias pessoas e episódios desabonadores, ele coloca em cena a famosa autofagia paranaense, em que as disputas de espaço, do pouco espaço cultural, transformam todo artista em um concorrente de seus pares.

A obra é apresentada como memórias de um publicitário e escritor que não deu certo, nem em uma área nem em outra. Assim como no título, a estrutura da narrativa é de caráter paródico. Jamil está se apropriando das memórias de profissionais de sucesso, tão comuns para estimular carreiras e alimentar curiosidades, para fazer um uso invertido dela.

Como já definimos, sendo o autor um eterno crítico da sociedade de consumo, da mistificação do mercado, o que o leva a este formato narrativo é a possibilidade de subverter os códigos, criando um antídoto às vaidades. Em vez de escrever ao gosto do público, ele dá um piparote machadiano no seu interlocutor: "Incauto leitor, se você quer alguma coisa sobre propaganda, você está lendo o livro errado". O erro aqui é transferido para quem busca uma trajetória de acertos. Neste jogo, Jamil consegue retirar do seu livro qualquer finalidade prática, de orientação profissional. E trata esta outra audiência, que poderia ser definida como carreirista, com prevenção. Mais adiante, o narrador enfrenta de maneira direta o tema, ao recusar o cará-

ter pedagógico do sistema, que usa a educação para amestrar e dissuadir. O livro não quer formar o leitor, mas deformá-lo para que ele possa descobrir seu destino enquanto os processos educacionais buscam implantar no indivíduo uma função. "Trágico ou não, o destino é uma força cósmica, faz você colidir com os deuses./ A carreira é um destino amestrado, decaído, dissuadido, sem fervor". O princípio de colisão com o sistema (sejam divinos ou não) é a essência deste livro, que mostra como a vocação se impõe e dispõe daquele que a aceita.

Assim, não lemos um currículo das passagens do autor por grandes empresas. Lemos um relato de seus conflitos e de suas demissões ou desistências: "Tenho um trunfo absoluto em minha vida profissional: nunca precisei fazer força para deixar um emprego". E é de emprego em emprego que ele vai construindo uma biografia torta, que o coloca cada vez mais perto de seus irmãos sociais, os desajustados. Quando havia o sucesso de algum produto publicitário seu era por sua bizarrice paródica. Os insucessos, os desajustes, as confusões e os dramas se sucedem e ele zomba do leitor ao definir a obra: "É tão somente um currículo profissional. Seco, insípido às vezes, mas quase sempre voltado para a edificação do caráter do leitor". É justamente tudo isso que o livro não é, já que a sua vida está tomada por uma aversão a qualquer forma de exemplaridade.

A bronca com a publicidade vai num crescendo, ao ponto de ele explodir de revolta ("que merda, que porra, que lixo gastar a puta vida da gente fazendo propaganda"), numa ruptura total com a atividade, que para ele não tem papel social relevante. Confessa então que se submete a ela para manter seu destino de escritor: "Pago para escrever o que quero com o que ganho

para escrever o que não quero". Sabe que escrever é uma forma de se endividar, pois será o seu próprio editor, mesmo depois de passada a onda das edições caseiras dos anos 1960 e 1970.

Pela carta dirigida ao filho Daniel, que ficara morando com a ex-mulher, pois também no casamento ele deu errado, Jamil meio que se explica, exortando não só o filho mas todos os leitores a seguirem um destino de autenticidade. No último capítulo, o autor resume o livro: "Havia um rei, havia um reino; eu me errei".

Assim, poderíamos dizer que apenas aparentemente, na sua superfície, *Como eu se fiz por si mesmo* se dirige aos futuros publicitários, e que na essência o que move o autor é um acerto de contas com uma carreira que, mesmo o mantendo, comprometia o escritor que havia nele.

8.

O outro modelo parodiado pelo livro, atendendo à cisão entre o narrador e o autor, é a do romance de formação, em que o mestre consagrado, bem posto no centro do campo de poder, revisa a própria vida como mensagem aos jovens. Começa que Jamil ainda está na meia-idade, e que sua pequena e mal editada obra não pode ser considerada modelo narrativo, até porque foi pouco lida. O próprio autor demonstra uma insatisfação com ela em mais de um momento, desfazendo qualquer ilusão de que o livro possa conduzir a uma expectativa de sucesso.

O escritor que se revela não o faz a partir de uma projeção que justifique as suas opiniões ou a sua trajetória. Definindo o livro como "precário exercício de memória", também para confundir o leitor, ele se assume como alguém sem direito a uma au-

tobiografia: "Sou um cidadão absolutamente sem importância". O que ecoa, confirmando, a constatação de Philippe Lejeune, em O *pacto autobiográfico*[5], de que os pobres nunca tiveram direito de narrar sua vida. Os pobres e os infames, para acrescentar uma categoria criada por Michel Foucault ("A vida dos homens infames"[6]).

Mas, na lógica de inversão de sinais, não ter importância (para a literatura oficial) é o que o torna extremamente importante.

Tendo como parâmetro uma humanidade infame, causa estranheza o fato de o autor usar uma linguagem mais elevada, com construções que se querem eruditas. Esta opção estética cria uma contradição: o escritor que aderiu aos marginais, que passou parte da vida em subempregos, que recusa o sistema de ensino, as ilusões profissionais, adere de maneira exibicionista a um vocabulário raro e a sintaxes normativas. Em várias passagens o leitor identifica este tom mais formalista do livro, mesmo em momentos em que temas tidos como escatológicos estão sendo tratados. Este contraste entre temas baixos e recursos de linguagem elevados faz parte do paródico. O autor quer forjar distâncias entre o estilo e a matéria, chamando assim a atenção para uma necessária deseducação do gosto literário do leitor. É este leitor provinciano, das academias locais e dos centros de letras, que sua narrativa paroquial pressupõe, satirizando a seriedade estilística, tão inadequada para os fins narrativos. Há aqui também dois livros para serem lidos. O da superfície, de tom beletrista, e o da identidade subalterna, na qual o narrador se situa

5 O *pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMH, 2008.

6 O *que é um autor*? 7ª edição. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2009.

socialmente: “Amei os fracos, os combalidos, os inviáveis, essas aves de penas rotas aos quais o voo se nega. Amei os trôpegos, aqueles cuja insânia acende uma auréola violácea sobre suas pobres cabeças. Amei o que a natureza fez torto e a sociedade entortou ainda mais”. O leitor deve encontrar o tom certo da leitura, evitando ser implantado em um registro irônico, tornando-se peça da ridicularia denunciada.

Esta linguagem postiça que se manifesta em vários momentos do livro atende ao seu projeto paródico. E pode ser reconhecida em Magda, uma esposa rica que mora no Batel e leva uma vida falsamente dedica à literatura. A cena do encontro noturno, descrita pelo narrador, aponta a sua recusa deste mundo. Ele imita o possível estilo sentimental da pretensa autora: “Quero apenas um homem que me saiba ouvir, que retarde o momento frio, desolado e triste em que amortalho o corpo nos lençóis e mergulho nesta noite sem fundo...”. Mesmo perdendo uma noite de sexo, o narrador foge da bela fêmea e de seu estilo cheio de lugares comuns.

Ao longo da narrativa, o leitor deve contornar estas passagens paródicas, para identificar a linguagem que traduz estas trajetórias tortas, balizas para uma existência menos mentida.

9.

Estes formatos alterados em *Como eu se fiz por si mesmo* mostram um investimento de estrutura e de recursos de linguagem que permite pensar o livro como uma autêntica obra de autoficção, na qual o escritor usa o molde narrativo da autobiografia para escrever romance. Seria um romance de não-ficção, em que o aparato textual vem de um tipo de romance, o de forma-

ção, e o material vem no formato de autobiografia. O escritor, em Jamil Snege, era maior do que o memorialista, o que dota o livro de um valor de linguagem que excede as necessidades da autobiografia.

Mas há ainda uma última hibridez, a dos discursos nominativos, tão próprios da província. O narrador não fala apenas de seus amigos; fala com eles, para eles. No início do livro, o contexto humano da narrativa é mais a família e uns poucos comparsas, mas na medida em que se passam os anos, este contexto vai sendo ampliado de tal forma que temos listas e mais listas de nomes, convocados em vários momentos por meio do vocativo: "Isso é para você, João Manuel Simões. Para você, pra besta do [Sérgio Rubens] Sosséla, pro trouxa do Reinoldo Atem...". Neste capítulo, são dezenas de interlocutores listados, numa simulação da dedicatória do lançamento como parte da narrativa. Escrever não é mais uma guerrilha, embora seja ainda um ato de relacionamento direto com os amigos, unidos agora em torno de um destino inglório na literatura e na publicidade. Com isso, o evento pós-impressão (lançamento) acaba fazendo parte do corpo do livro, reforçando a ideia de circulação fechada, como uma forma de união de um grupo de pessoas "estúpidas" que se dedicam à literatura. O capítulo fecha com um parágrafo que revela esta natureza relacional do público e dos personagens: "Pra todos vocês, vivos ou mortos, desaparecidos ou desgarrados, pra vocês todos, seus pulhas, dedico este livro". Em mais de um momento ele se dirige com xingamentos a seus colegas.

Em grande medida, esta é a estrutura dos discursos provincianos, majoritariamente nominativos, em que o palestran-

te, dono da palavra, se refere à maioria dos presentes. Jamil faz disso um recurso literário, parodiando esta oratória paroquial, na forma de um romance em que se multiplicam os nomes.

Há também uma função contaminadora. Jamil quer sujar amorosamente os nomes dos amigos, referidos como estúpidos, pulhas, trouxas, lunáticos, coitados, imbecis, para anexá-los ao tom espúrio do livro. O texto assim força a renúncia à respeitabilidade, para se aproximar da realidade do país, da língua.

Em seus artigos, o iconoclasta Roberto Bolaño fala de uma tendência para a respeitabilidade que é o grande mal da literatura chilena. Ele elogia Lemebel, "que é um dos poucos que não buscam a respeitabilidade e sim a liberdade"[7]. Com estas homenagens duvidosas, Jamil está anexando os nomes próprios a uma literatura libertária, que deixa o território das Belas Letras para ser o que ela é, verbo estropiado por nossas misérias.

Misto de ficção e testemunho, *Como eu se fiz por si mesmo* é um mapa da produção paranaense, delimitada generosamente pelo autor, que fala com os seus personagens, pondo-os nus, maltratando-os como forma de romper com a polidez social e de os empurrar para identidades incômodas.

De *Tempo sujo* até este novo livro, cresce a população registrada pelo autor, mas o meio continua pequeno, fechado, sem ressonância. Neste sentido, é interessante ler o verbete de Assis Brasil sobre Snege, transcritos na obra de 1994: "Seus livros têm tido edições regionais, mas o autor se impõe com seu trabalho: narrativa aberta, segura, de um ficcionista que em breve violará o espaço estreito da província". O autor duvi-

7 *Entreparéntesis*. Barcelona: Anagrama, 2013, p. 76.

da disso, pois a sua trajetória, até aquele momento, não ultrapassava as relações pessoais.

Em 1993, um ano antes da publicação deste livro, Jamil escreve uma resposta contundente a Wilson Martins, que — após 30 anos nos Estados Unidos — voltava a Curitiba. Em entrevista ao "Almanaque", do jornal O *Estado do Paraná*, Martins reclama da ausência de grandes livros na cena paranaense, o que leva Snege a propor um autodesafio: se lhe derem uma bolsa de dois mil dólares mensais por um ano ele escreverá um "romance ou novela tão bom quanto qualquer Garcia Márquez" ("Repto a Wilson Martins", O *Estado do Paraná*, 30 de maio de 1993). Compromete-se em firmar isso em cartório, com testemunhas, e submeter o livro a um júri qualificado. Segundo ele, não escreveu ainda um grande romance porque é obrigado a trabalhar: "Pertenço a uma categoria social que não pode cruzar os braços por duas semanas sem comprometer seriamente o leitinho das crianças". O desafio não encontra ressonância e um ano depois o autor publica, pelo velho método das custas pagas pelo autor, *Como eu se fiz por si mesmo*, colocando na ficha técnica o seu endereço residencial.

Tira o livro da gaveta e o esfrega na cara dos conterrâneos. Este seu relato (o mais extenso que publicou) serve como uma justificativa para o grande romance que não existe, prendendo ainda mais o autor ao espaço estreito da província.

Em um texto crítico, publicado no dia 15 de abril de 1995, Wilson Martins analisa *Como eu se fiz por si mesmo*. O artigo secciona o livro, vendo qualidades apenas na parte memorialística, sobre a formação do escritor em Curitiba, daí o título flaubertiano da coluna: "Educação sentimental". Tomando-o como uma mera autobiografia, Martins circunscreve autor e obra ao

movimento de renovação da produção paranaense começado por Dalton Trevisan em 1946, com a revista *Joaquim*, enquadrando-o como um capítulo da literatura contestatória da cidade, por ser seu livro um panfleto em que "o protesto literário e existencial toma a forma de obscenidade, não raro gratuita, excessiva e insistente". No calor da hora, e diante da força corrosiva de um livro com níveis de hibridez (de gêneros e de linguagens), Martins preferiu gostar da parte mais convencional, que recuperava uma cidade que era a do Jamil, mas era também a dele e de tantos outros.

Se a memorialística é de fato estupenda, as provocações são tão boas quanto. E a prova disso é o próprio incômodo causado no crítico, que menciona "o registro sarcástico de uma autobiografia que certamente estará escandalizando os bem-pensantes" — entre os quais ele próprio.

O artigo toca ainda na questão central da narrativa, o uso dos nomes próprios, nesta confusão entre literatura e vida, que definirá o DNA ficcional do relato apresentado como memórias. "Jamil Snege evoca pelos nomes reais não só os seus amigos de infância, juventude e maturidade, mas numerosas personalidades da sociedade local, nem sempre com as referências mais lisonjeiras. Imagino que, em muitos casos, mesmo alguns dos amigos possam se sentir constrangidos"[8]. Esta é a grande novidade que Jamil acrescenta ao discurso da formação sentimental, sujando as reputações de forma amorosa da mesma forma que ele se sujava ao falar de si próprio. E Wilson Martins percebe bem este impulso sarcástico contra o próprio eu: "O autor tampouco procura se apresentar nas poses mais favoráveis".

8 *Pontos de vista*, V. 14. São Pulo: T. A. Queiroz, 2002, p.38.

Uso a contrapelo do discurso memorialista, renovação da literatura por meio do acréscimo de materiais heterodoxos, *Como eu se fiz por si mesmo* é uma Curitiba de bolso, que reforça o aprisionamento de um escritor apresentado nacionalmente por Wilson Martins como um valor da província, em meio a outros nomes da literatura local, como Dalton Trevisan, Domingos Pellegrini, Roberto Gomes, Valêncio Xavier e Cristovão Tezza. É como se o crítico repetisse, implicitamente, o nome de uma antologia de contos publicada pela Alfa-Ômega, em 1977: *Assim escrevem os paranaenses*. Obviamente, esta leitura local do livro ocorre em função da sua natureza autobiográfica, que puxa para um chão específico, dificultando o voo para outras paragens. Voltando ao título de Dalton Trevisan, o livro revela a anatomia anormal de pássaros de cinco asas.

O texto, a poesia

1.

O confronto com os valores comerciais de vida e arte leva o autor a formatos que sabotam a linguagem e a estrutura literárias. Ele não pactua com os modelos vigentes, pois isso refletiria um desejo de sucesso completamente fora de suas expectativas.

Sua primeira produção mais ficcional, para além da experiência obsedante do eu, são os contos reunidos em A *mulher aranha* (1972). A reunião destes textos avulsos produzidos entre 1966 e 1972 não resulta em um volume nem de longe alentado. E esta é mais uma afronta programática ao meio literário. O livrinho de 56 páginas traz em sua silhueta esquálida, um tanto panfletária, as marcas da produção marginal dos anos 1970. Outro movimento que não quer dar certo, ofertando uma obra descarnada para o seu pequeno público, de quem ele cobra um juízo sem remissão, na nota introdutória, seca como o próprio volume. Desde o início, o escritor está em pé de guerra com o leitor, que será desafiado em cada um dos contos em que entram elementos desconcertantes, situações absurdas e cujo final é sempre aberto. Desfilam pelas histórias personagens ficcionais tortos, que espelham o próprio universo de relações do autor, mas sem conexão direta. O clima é onírico, mostrando um esfacelamento do

real, que tira destas narrativas qualquer função documental. O escritor aqui é um ficcionista que se vale do poder de criar um mundo mentido em uma linguagem inventada, não facilitando para o público, que deve decodificar as senhas.

O mais belo texto, "Bebete", um diálogo amputado em que uma prostituta conversa sobre sua vida com um interlocutor oculto, cria lacunas de linguagem que devem ser preenchidas pelo leitor. Só ouvimos uma das partes, tendo que pressupor a outra. É um recurso narrativo extremamente moderno, pois revela o outro como vazio, um vazio absolutamente previsível em uma situação de linguagem típica entre cliente e prostituta, como se percebe apenas no final. Dalton Trevisan funciona aqui como vizinhança estilística e temática, o que coloca o grande contista curitibano como o mestre que empresta o seu universo neste processo de ampliação das cenas da vida na província.

Não se trata de plágio ou influência, mas de uma demarcação estética da latitude curitibana, que servirá como base para o jovem ficcionista.

Os seres convocados para estas páginas reforçam a defesa de Snege dos que não deram certo, tal como se vê no conto que dá título ao livro, em que um jovem perturbado se encontra numa relação edipiana com a mãe transformada em uma aranha que o atrai para a sua teia. Ele se esconde na sociedade, que melhor corresponde a suas deformidades psicológicas: um parque de diversões que chega à cidade, no qual ele e o seu amigo se tornam "íntimos de todas as deformidades da feira. Anões e cordeiros de cinco patas, um gigantesco embrião de aparência humana". É onde reconhece o arquétipo materno na aranha com cabeça de mulher, anti-ideal feminino que tanto o fascina

por conta da semelhança com a própria mãe. O narrador se incorpora ao parque, resumo desse mundo deformado no qual se sente entre irmãos.

(Aqui vale anotar que, mesmo na publicidade criada por Snege, é neste mundo dos seres estranhos, desajustados e deformados que ele encontrará inspiração. Fará comerciais heterodoxos com homens gigantes, pessoas que se parecem com animais e com outras aberrações, reforçando o caráter paródico de seus registros literários.)

Embora metafóricos, herméticos e programaticamente incompletos, estes contos trazem alguma ação, uma história que se delineia. Mas a linguagem cresce aqui e se faz maior do que os elementos narrativos, a ponto de colocar o leitor mais conectado a ela do que ao enredo ou às reflexões. A textura linguística cresce, apagando tudo o mais. Há algum exibicionismo de linguagem que chama a atenção para si. Este mundo dos seres decaídos exige dele uma linguagem alguns tons acima da coloquialidade.

(O redator de publicidade burila a frase para dar a ela o protagonismo.)

2.

A linguagem cresce tanto, reflexo de um período dos estudos estruturalistas, que na coletânea seguinte atinge um status paródico. *Ficção onívora* (1978) deixa de lado o conceito tradicional do conto para se ver, borgeanamente, como ficção, algo que quer ser uma linguagem em estado ficcional. O personagem deste livro é a linguagem, que está em destaque em cada um dos textos. O formato do volume, também esquelético, está

mais próximo de uma separata de revista universitária do que de um livro. O autor continua fiel a esta ideia de uma produção gráfica que condense o livro. Primeiro título do autor comentado na grande mídia por Wilson Martins, este panfleto estético traria, segundo o crítico, "a visão corrosiva de Jamil Snege"[9] (publicado no dia 25 de novembro de 1978), os seus ímpetos destrutivos tratados de forma espontânea.

É uma coletânea que desconstrói um código, identificado como colonizador. A condição latino-americana se coloca aqui no lugar da identidade curitibana, drama até então não explorado pelo autor. Neste sentido, é seu livro mais contundentemente político, bem mais complexo do que *Tempo sujo*, porque a militância se torna fato de linguagem e não tema sociológico para conscientizar a população. É pelos recursos de estilo que o autor se posiciona em relação a culturas centrais, corroendo-as pelo humor, pela ironia e pela rapidez de linguagem.

O autor se afasta dos meios próprios da narrativa para explorar uma nova fronteira, a do texto, entidade onipresente nos estudos linguísticos do período. A apresentação violenta — porque sem paciência para explicações — feita na quarta-capa, afirma que o livro trata de "nossa desdentada gula latino-americana no supermercado da cultura". A capa traz uma boca banguela que come desesperadamente. O alvo é a sociedade norte-americana, com seus incentivos ao consumo de produtos industriais, de modismos acadêmicos a filmes enlatados. Mas é também o excesso de pensamento linguístico europeu que interfere no conceito corrente de literatura. Como escritor, Jamil se coloca co-

9 *Pontos de Vista* V. 9. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995, p. 21.

mo a antítese ideológica desta forma passiva de consumo, afastando-se da sua profissão de publicitário.

Sintomaticamente, o primeiro texto é um programa que aponta a concessões da arte ao mercado, denunciando a postura crítica de um autor que quer continuar longe do mecanismo editorial capitalista. "Como estimular as zonas erógenas do editor" parodia uma receita de sucesso, escrita em um tom entre o ensinamento erótico e a submissão aos rompantes do empresário poderoso. Fazendo tudo que este quer, o escritor consegue um espaço no disputado meio editorial, mas acaba derrotando a si mesmo. O texto termina com a frase atípica, gramaticalmente esdrúxula, mas que mostra este erro que é buscar o sucesso: "Você venceu-se". Esta peça zombeteira é a célula de suas futuras memórias — *Como eu se fiz por si mesmo*.

O espaço das demais narrativas é falsamente estrangeiro, ressoando assim a força simbólica dos grandes centros em detrimento da geografia marginalizada do escritor. Falsear o espaço é uma estratégia para zombar de um cosmopolitismo de adesão fácil, equivocado e nocivo.

Na festa da civilização revelada no texto "Em Buckingham", todo o clima de seriedade milenar representado pela presença da rainha Elizabeth II sofre com a influência dos ícones da barbárie tropical, por nossa música e nossos animais totêmicos, que anarquizam o ambiente fino: "O presidente [do Brasil] retribuiu [os valiosos presentes recebidos] com um casal de preguiças, seis tucanos, um casal de tatus e um casal de cisnes de pescoço preto". A entrada destes elementos selvagens perturba o jantar, que termina com um ministro tentando bolinar a Rainha-Mãe.

É pelo escracho que Jamil Snege se apropria das imagens eurocêntricas.

Em "Caudilho real", dá a receita de como preparar esta figura icônica. Ri ainda do falso e fútil humanitarismo do Monsenhor Prepucci em "Xadrezes" e da ciência sem fundamentos em "Sob os olmos". E tripudia o modelo norte-americano, objeto de paródias em "American dream" e "Corn flakes". Há uma continuidade entre o velho continente e os Estados Unidos, ambos exercendo uma força conformadora sobre países à margem. O medo do narrador de "American dream" revela quem é o inimigo dos dominadores: "Está escurecendo mas dá para ver uma horda de bárbaros, essas malditas minorias raciais estão se tornando perigosa maioria". São os que devem ser exterminados pelo justiceiro do texto.

Se os enredos comportam um forte elemento crítico, a linguagem é a forma usada pelo autor para a sátira intrínseca. Ele se vale humoristicamente de línguas estrangeiras fortes — latim, inglês e francês — e de estruturas narrativas de prestígio intelectual. O texto mais contundente neste nível formal é "Xadrezes", uma reflexão gaiata sobre como surgiu o I Torneio Intercarcerário de Xadrez, explorando a ideia do jogo com a definição do presídio como xadrez. A partir disso, o autor constrói um texto falsamente acadêmico, com notas de rodapé, citando intelectuais de prestígio — Roman Jakobson e Haroldo de Campos —, tudo para escancarar a falta de conexão entre a realidade e os jogos intelectuais a que havia se reduzido o pensamento ocidental, completamente alheio às tensões históricas experimentadas pelos mais fracos.

Em *Ficção onívora*, os modismos filosóficos se equiparam aos produtos norte-americanos, impingidos aos periféricos co-

mo ração sem nutrientes, que leva a uma existência raquítica. É o livro mais programático de Jamil Snege, no qual ele força a linguagem/estereótipo para ridicularizá-la, tirando-lhe o poder sedutor, em um embate com o leitor, para irritá-lo. Ao mesmo tempo, é um desafio implícito para a construção de uma outra aventura de linguagem, avessa à produção de massa. Um desejo de narrar como forma de pensar, que se estende à sua peça de teatro reflexivo: As *confissões de Jean-Jacques Rousseau* (1982), extensão para o palco de um desconforto com a sociedade e a linguagem herdadas.

3.

É com O *jardim*, *a tempestade* (1989) que o projeto literário de Jamil ganha identidade própria. Suas obsessões, principalmente com os excluídos e deformados e com o grotesco, recebem um tratamento estético, onde se ouvem novamente ecos de Dalton Trevisan — seja na caracterização dos personagens, seja em um vocabulário tornado emblemático pelo contista, como os termos "diaba", "sambiquira" e "galante audaz". O formato poético se impõe com aliterações, rimas ocasionais, termos raros, metáforas e uma sintaxe chique parnasiana, levando o ficcionista a escrever prosa com os meios da poesia. O próprio formato da mancha gráfica está mais próximo da disposição dos versos do que dos parágrafos. Além da concentração semântica, do cuidado rítmico e do tom ligeiramente hermético. Se esta dicção enobrece os textos, os seres e assuntos são os de sempre, intensificando o grotesco. O autor quer explorar a contradição entre a forma elaborada e as cenas sórdidas. É uma elevação estética das experiências baixas do corpo, em sinal de um

amadurecimento do autor, sujeito a este convívio com a carne decadente.

O texto que se dá a ler como poesia identifica um autor, cuja biografia — ainda não publicada mas já escrita — se revela formalmente, nas opções de estilo, afirmando um eu por meio daquilo que Michel Foucault chamou de "função autor" no livro citado — um conjunto de traços que circunscreve uma vida enquanto linguagem.

É seu livro de madureza, em que Jamil faz a defesa do tempo, do ritmo lento, que ele encontra no jardim de coníferas — talvez o seu mais belo texto —, sob a proteção destas árvores sem pressa, reservadas para um futuro distante, inalcançável por quem as plantou:

De qualquer forma o jardim das
coníferas só estará pronto no final do
século que virá. O tempo ali se bifurca
e flui em duas direções opostas. Há o
tempo que recurva os homens,
tornando-os mais lentos e pesados —
um tempo primata, embranquecedor,
de dentes que se desgastam e pelos
que caem. E há um tempo vegetal,
etéreo, que flui e reflui entre as agulhas
das coníferas com seu hálito de lua.

Este tempo lunar, intangível, é produzido pelo jardim, antídoto para o tempo que desgasta os seres humanos. Linguagem e vida assumem uma bifurcação: perecer e permanecer. E o paródico, se ainda persiste em alguns textos, dá lugar à seriedade trágica da existência. Na peça-título ao livro, o autor explo-

ra a mesma ideia da lentidão ao colocar um eu que não consegue mover-se rapidamente, determinando a distância intransponível do espaço: "É grande meu jardim. Em quinze/ Anos, jamais consegui atravessá-lo/ Na minha cadeira de rodas". Não é a distância em si que compõe a extensão, mas a relação que se estabelece com movimento. Os melhores textos deste livro exploram a ideia de uma vida que se move pouco para experimentar uma dilatação do tempo. O escritor de produção sempre escassa encontra aqui a sua temporalidade literária. Para se colocar contra o consumo de produtos ele oferta uma quantidade menor de texto, trabalhando-os longamente. Os jardineiros anciões vivem solitários este convívio mítico com o tempo dos pinheiros e outras coníferas.

As duas vertentes exploradas no livro — o grotesco irônico e a temporalidade trágica — demarcam um terreno que é inconfundivelmente autoral.

Muitos destes textos saíram no jornal *Nicolau*, projetando Jamil para fora da fronteira apertada da província. É não só o momento de mudança da obra, mas também de consolidação de público modesto do autor, agora dono de uma linguagem própria, e que no entanto continua a proposta de Dalton Trevisan, criando uma hibridez entre prosa e poesia.

Se há uma elevada presença do autor biográfico no interior de um estilo e de uma temática em *O jardim, a tempestade*, quando o nome próprio tem como correspondente uma linguagem facilmente nomeável, marcada por uma elevação poética do tom, um outro livro investe em um anonimato e em uma linguagem mais simples e, não raro, em algumas passagens, próxima do estereótipo espiritualista.

4.

Publicado pela agência do autor — Beta Publicidade —, *Senhor* (1989) é um volume de poemas curtos, sem maiores investimentos estilísticos, em que um eu lírico — que não é o autor — conversa com Deus. O volume só traz o título na capa, aparecendo apenas numa nota final, interna, a identidade do autor. A linguagem querendo ser comum a todos, para falar mais diretamente aos leitores, tocando-lhes o coração. Alta literatura de autoajuda, assim poderíamos definir este livrinho. Mas antes de tudo um apagamento do nome do autor e de sua função-linguagem. O tom se torna mais humilde e a voz mais tolerante com o ser humano, evitando zombar deles.

O fato de destinar-se originalmente a presente de fim de ano determina esta menorização do eu, das críticas e do tom, mas não diminui o seu valor, pois coloca Snege em contato com os leitores comuns.

Seria correto dizer que do embate destes dois últimos livros, dois modelos de tratamento de linguagem, nascerá o ficcionista, que vai se distanciar dos experimentos textuais mais duros e construir algumas pequenas obras-primas ficcionais.

O romancista interrompido

1.

Há várias formas de pertencimento a uma latitude. O apego a certos topônimos. A herança linguística. O conforto ou desconforto com a paisagem. A memória de sabores. Certa incidência de luz. Uma relação pessoal com grupos sociais. Etc. Tudo isso vai constituindo uma identidade, tanto pela adesão quanto pela recusa.

Jamil Snege é um caso típico da cena paranaense principalmente por ser um escritor de brevidades, ligando-se assim a uma linhagem que vem do contista Newton Sampaio, da prática do haicai em Helena Kolody, Alice Ruiz e Paulo Leminski, das fábulas de Wilson Bueno, dos microcontos de Dalton Trevisan. Não se trata, de forma simplista, de influência destes (e de outros) autores do Estado sobre Snege, mas de uma sensibilidade coletiva para o texto breve, que tem nele a sua mais dramática manifestação, uma vez que o escritor se imaginava em outro formato textual.

No campo da ficção mais longa é ainda uma narrativa curta a sua obra-prima. A novela *Viver é prejudicial à saúde* (1998), dividida em blocos ligeiros, organiza-se a partir do lapso temporal a cada mudança. O escritor não detém a narração. As ações

dentro do bloco são descritas com poucas palavras, com o mínimo de acontecimentos. E a cada novo bloco a narrativa avança várias casas. E tudo termina em aberto, figurando quase como a introdução a outra história, que programaticamente não se quer concluída para indicar o início de uma nova vida para o narrador.

Estes elementos formais dão à novela uma credencial de experimentação, pois evita o caminho do realismo, preferindo técnicas de montagem próprias da poesia, embora sobressaiam recursos tradicionais: a história amorosa, a linguagem mais humilde, em estado quase de oralidade, a referência a um grupo pop-cômico da época — Mamonas Assassinas —, uma sequência cronológica, o velho humor, etc.

É que neste título o autor consegue equilibrar o desejo de invenção com uma capacidade de comoção. Embora autobiográfica pelos dramas do narrador, aqui há uma distância formal entre quem narra e quem assina o livro. O narrador em primeira pessoa, no entanto, mantém um vínculo de voz, indireto, com o autor. Há muitas semelhanças, como as profissões (publicitário/arquiteto) marcadas por um desejo intelectual, o fim de um casamento e o começo de outro relacionamento sério, a recusa do sucesso, a tendência para um exercício profissional heterodoxo, a solidão. Em boa medida, o narrador remete ficcionalmente ao autor.

Mas a novidade é este desejo de afastar-se dele por meio de uma máscara ficcional. O que permite a alta qualidade narrativa é a dosagem de questões pessoais e projeções imaginárias. Isso aparece aliado a uma linguagem que é autoral e de fácil acesso. Jamil consegue assim um livro admirado por escritores e altamente legível por todos. É o momento também em que a paródia

e a ironia cáustica não são os motores de sua escrita, sem deixar de se manifestar em vários momentos. Eis um livro em que o autor equilibrou todas as suas potencialidades como criador, num formato que é seu e de certa tradição.

O que movia a vida e a escrita de Jamil está tratado aqui de maneira magistral.

O narrador é um arquiteto, sócio de um escritório responsável por projetos regionais, que sente o sufocamento da província. Muda o *eu* mas prevalece o drama. Em um diálogo solitário com o sócio, surge a consciência de uma vida profissional menor: "Sinto um ódio sincero por Harry e por mim mesmo. O que estamos fazendo, Harry, juntos neste escritório imbecil? Estamos ricos, Harry? Somos dois arquitetos famosos, com nome e endereço nos guias internacionais. Nada, Harry. Fracassamos". A meia-idade chega para o narrador e a sua carreira, da qual nunca foi convicto, se revela uma armadilha. Nesta mesma passagem, ele lembra, imaginariamente, que ambos haviam sido intelectuais, com uma postura diferente, anunciando aquele então "mundo novo". Em crise, resta a comparação entre os dois tempos, entre os projetos e as realizações, o que assume uma ironia discreta por serem arquitetos.

Como profissional, o narrador é um acumulador primitivista, ou um barroco sensual, adepto de uma arquitetura do monturo, de bric-a-brac, tal como denuncia a sua casa, um verdadeiro programa de vida e trabalho: "Vivo numa casa construída com sobras de demolição, o vigamento do teto proveio de uma ponte, as portas vieram de um hospital. Um torrador de farinha faz as vezes da mesa de centro". Em meio a objetos recolhidos, o narrador se sente distante dos valores que movem a sua profissão,

em que há uma sobreposição de projetos e dejetos. É sua forma de insubordinar-se mediante esta criatividade estática, um colecionismo aleatório. A sua casa e seus melhores trabalhos são como sua alma: "Sou confuso, culturalmente promíscuo, barroco no mau sentido e, pecado irremissível, interesso-me por várias coisas ao mesmo tempo".

Equaciona a sua vocação e a sua profissão até o momento em que começa a pensar na morte, numa improvável possibilidade de ter um câncer de mama. A revolta silenciosa, alimentada nas crises interiores, se manifesta com a venda abrupta de sua parte no escritório, feita como quem se livra de uma máscara.

Divorciado, sem o respeito dos estagiários que atuam com ele, pois não está empenhado em transmitir senhas de sucesso, ele tem que participar de algo violento, revelador, para se colocar a caminho de si próprio e renunciar de vez aos vínculos que o anulam. Isso se dá por meio de um acidente. Numa última viagem a trabalho — a Paranaguá (um dos lugares axiais para Jamil Snege) —, o combalido arquiteto atropela algo na Serra da Graciosa, entrando em pânico por causa do provável crime. Matar o outro aqui funciona como metonímia da morte que deve empreender em si mesmo. Para não matar o que resta de autêntico nele, deve matar a parte supérflua, que o colonizou. Está em um drama entre existir (deixar-se levar pelos valores dominantes) e ser (impor-se): "Existo — não sou". O pavor desproporcional diante da morte do outro denuncia o medo de ser quem ele é. Através deste jogo, Snege delimita o drama do narrador, posto entre duas identidades — a do homem normal ou a de quem cometeu algo terrível; a da continuidade ou a da ruptura.

O mistério do atropelamento acaba resolvido. Não teve a

potência destruidora máxima, apenas acertou um porco na descida da serra. E o animal nem morreu, tendo sido sacrificado na manhã seguinte pelo dono. O tom paródico que se manifesta é trágico. O arquiteto vai em busca do animal e compra parte de sua carne, dividindo-a depois com Harry. Alimentar-se do animal serve como rito sacrificial, em que ele participa da morte, em conexão com a carne ainda quente do ser imolado.

Mas o porco está revestido de sentidos. Universalmente, "simboliza a comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo que se apresenta. Em muitos mitos, este papel de *sorvedouro* que lhe é atribuído"[10]. É possível pensar a carreira do narrador como fonte deste sorvedouro, o que o leva a um momento de negação desta trajetória. Se o porco é a voracidade (energia definidora da sociedade capitalista), participar da morte do porco é uma forma subconsciente de negar este universo, escapando ao sorvedouro. Contribui para esta leitura simbólica o fato de a carne ser partilhada com o ex-sócio e de o animal ser pacientemente preparado para o jantar que formaliza a libertação do escritório. A partir deste banquete, com a presença da filha e do genro, ele tentará voltar-se a si mesmo. Daí a gratidão desmedida ao animal, a quem ele humorística e tragicamente se dirige: "Obrigado, porco amigo, você quase me atirou no abismo, me expôs ao vexame e à galhofa, me encheu de remorsos, mas me restituiu o prazer de poder intervir no mundo, provocar um acontecimento, abrir um rombo nesta cortina de tédio e indiferença que nos sufoca". O confronto com a morte leva a um ímpeto existencial que havia se amortecido. E a sua vida volta a

10 *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Cheerbrant. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p.734.

se mover depois que "devora" o animal totêmico, tratado como "deus-porco". Ao participar desta morte sacrificial ele se liberta.

O rompimento com a linha rotineira da existência se dará pela viagem a uma região que é por excelência o espaço profano, distante de seu mundo doméstico. Uma área selvagem, tomada pelas geleiras, onde um encontro reafirma a potência amorosa.

A novela atualiza a energia contestatória da juventude, reinaugurando um novo e ainda possível ciclo de autenticidade entre seres sofridos, em que os corpos já machucados não querem esconder a ação do tempo. O destino por fim se impõe, suspendendo as falsificações.

No drama do arquiteto há, como dissemos, muito do drama do autor. Fica registrada no livro a sua bronca com a cidade que não repercute os seus talentos: "O sorriso de piranha desta Curitiba que nos devora" ou "esta cidade adora exterminar vocações". Se isto é uma constante na obra de Snege, há aqui uma partilha da culpa. O narrador tem consciência de sua mediocridade profissional ("arquiteto medíocre em Curitiba"), o que faz com que assuma a parcela de culpa pela falta de reconhecimento. Esta autocrítica é rara na obra ferina de Snege, e o pacifica um pouco com seu destino. Na voz do narrador, surge um argumento complementar para a trajetória secreta do autor nas letras nacionais: "Até há algum tempo atribuí minha falta de brilho aos azares da sorte, à cidade, ao país, ao meio, à indolência, ao ser esquivo e esquizo que sou. Hoje percebo nitidamente que me falta é talento, fervor, febre criadora".

Viver é prejudicial à saúde coloca em cena uma reflexão madura sobre a própria trajetória do artista em um meio que desperdiça os seus talentos, mas talentos que se aceitam desper-

diçados. Esta consciência de dupla responsabilidade do insucesso (coletivo e pessoal) dá o tom sereno desta novela, momento em que o autor melhor consegue traduzir em uma linguagem transitável o seu drama íntimo. Lutar contra a província era uma forma de não lutar contra as suas próprias limitações. O narrador rompe com esta inércia, pondo-se a caminho de uma nova fase. Jamil faz o mesmo com esta novela que é uma declaração de amor à vida tal como ela é, longe das divagações idealistas. O ficcionista se efetiva.

2.

Deixando o inverno nas geleiras do Aconcágua, cenário final de *Viver é prejudicial à saúde*, voltamos ao verão curitibano com o conto "Os verões da grande leitoa branca", publicado originalmente em *Confabulário* (1998). Aproximam-se neste momento alguns textos editorialmente contemporâneos, da fase madura do escritor, quando os seus recursos de linguagem se consolidavam em narrativas que apesentavam dramas profundos da condição humana sem maiores exibicionismos linguísticos, marcas de sua fase anterior. Estes contos de final de vida ainda não foram reunidos, mas formam um conjunto, pequeno, de relatos primorosos, entre os quais "Minha mãe se veste para morrer". A memória pessoal convive com a ficção, permitindo que o autor busque comover o leitor e não mais entrar em atrito com ele. Mesmo que a ironia ainda esteja em algumas destas peças, ela não se sobressai.

É assim com "Os verões da grande leitoa branca". O conflito familiar narrado em primeira pessoa pelo genro que odeia a sogra (a leitoa do título) passa do tom de deboche, da irritação

que o leva a brigar com a senhora sexualmente ativa, para um final em que se solidariza com as crianças e principalmente com o sogro. Os conflitos iniciais são subitamente superados por um sentimento primeiro de alegria infantil e depois de paz no contato com a natureza. Há dois animais totêmicos no conto. O potro manga-larga que o narrador compra para decorar a sua casa de campo, e que vira o objeto de disputa entre ele e a sogra, e as carpas contempladas pelo sogro num laguinho no meio da mata. O ímpeto do primeiro animal, ímpeto inclusive sexual, e a lição de tranquilidade dos peixes. O conto faz uma passagem brusca de um domínio para o outro, terminando com uma improvável pacificação. A realização não se dá nesta viagem a um centro de tranquilidade, que não é o cartão de visita da propriedade deste novo rico. É lá no coração oculto da mata, na figura do sogro dominado pela esposa, que ele encontra o sentido desta residência no campo.

A ironia nasce do conflito entre estes dois modos de ser, entre os quais o narrador se coloca sem saber bem o seu lugar. O conto, no entanto, transmite uma sensação positiva pela identificação do genro com a invisibilidade do sogro e de todo um mundo autêntico. A vetorização é clara: do conflito para o afeto. Do centro confuso que é a nova casa cheia de familiares para o interior solitário da mata.

Jamil Snege está passando por uma outra possibilidade de escrita, em que já não culpa a estreiteza do meio pelos dramas dos personagens. Ele se consola minimamente com sua condição de escritor paroquial e tenta tirar das experiências vividas ou projetadas em um dado universo o seu material de ficção. Em seu último conto, “Minha mãe se veste para morrer”, publica-

do na Revista *Et Cetera*, nº 1. no outono de 2003, a linguagem já não tem nada de exibicionista. Não há construções nem palavras raras e o narrador assume mesmo um estilo oral que é surpreendentemente denso. O valor da literatura não está mais no domínio de um estilo intelectual, mas nesta construção de uma história que aceita ser falada. Ele não cria um narrador rude, tal como vinha fazendo, preferindo alguém que se comove com a vida que passa, e que aceita uma linguagem despida de brilhos intelectuais, psicologicamente fiel à criança que um dia ele fora. Uma linguagem que tem uma humildade banguela, à maneira do menino que perdeu os dentes da frente e que deve conviver com esta ausência. É este estilo mais pé descalço, sem deixar de ser extremamente rigoroso, que marcará os últimos textos do autor.

Jamil Snege morre em 2003 como um ficcionista pleno, que havia feito a passagem do texto ríspido e das teorias linguísticas para uma narrativa densa e suave. Esta mudança não quer dizer que não persistiram os seus conflitos com o meio, e sim que ele conseguiu superar o seu desejo de escrever bonito, como forma de irritar o outro, para escrever compungidamente, numa linguagem humana, que se fez ponto de encontro entre o ficcionista e o leitor. É nesta fase que ele consegue enfim um público fora do círculo de amigos em que viveu e para o qual publicou os seus livros.

3.

Se ele se realiza a partir de uma identidade aceita no que ela tem de particular, enquanto autor de brevidades, restou inédito o documento de uma derrota. Os originais datilografados de

um romance interrompido que ele nem tenta concluir. O *grande mar redondo* ficou na primeira versão, em folhas soltas em um envelope. Ele não tinha cumprido o desafio público lançado contra Wilson Martins, bem verdade que também não havia recebido nenhuma bolsa ou outro estímulo financeiro. Mas não era só a falta de remuneração para a escrita que o impedira de levar adiante o ambicioso projeto de um romance histórico, faltava-lhe a febre criadora, que suspende o mundo tributável para instaurar a urgência do mundo imaginário, de que fala o narrador de sua última novela.

O tempo de escrita destes originais não está bem determinado. Sabemos que é anterior a 1994 porque dois capítulos dele foram publicados no segundo semestre daquele ano nas páginas do jornal *Gazeta do Povo*, depois recolhidos em *Encontro das águas* (1994). O romancista está se testando em um projeto mais ousado depois da experiência de ter escrito uma novela autobiográfica, na qual não esconde sua alegria de ter conquistado uma extensão que até então desconhecia (e que, dramaticamente, não se repetirá). "Já escrevi 128 páginas. Um índice muito bom, eu que sempre escrevi pouco", confessa o autor em *Como eu se fiz por si mesmo*. Mas logo adiante faz o elogio da rapidez extrema, como que justificando uma concepção segundo a qual a narrativa deve se basear na estrutura de um comercial ou de um poema, formatos irmanados pela rapidez: "Qualquer boa ideia deveria se conter num comercial de 30 segundos. Ou num poema". O escritor se debate entre os vícios de expressão de seu tempo e a sua condição de publicitário e o sonho da grande obra, sentindo-se predestinado a uma e arrastado à outra. Carreira e vocação, de novo.

O conjunto de textos produzido sob o título de O *grande mar redondo* traz na sua essência o drama do escritor em um universo cultural em que a ficção não tem valor como produto. Snege se experimenta em uma identidade que não é sua nem de seu meio. O espaço-tempo que o autor escolhe, como forma de afrontar o universo em que transita, é o da cidade paranaense com mais densidade histórica: Paranaguá. A história do topônimo litorâneo se confunde com a história do Brasil e o autor se dedica a ela, deslocando o tempo narrativo na tentativa de encontrar uma heroicidade perdida.

A porta de entrada para esta região (cara ao autor, tanto como escritor quanto como publicitário) é a obra do historiador espontâneo da cidade, Antonio Vieira dos Santos (1784-1854), português nascido no Porto e falecido em Morretes, e que foi um grande coletor dos fatos naturais, históricos e culturais de nossa região litorânea. Entre os seus livros (manuscritos e ilustrados), hoje bens de valor cultural tombados pelo Estado, estão *Memória histórica da cidade de Paranaguá e seu município* (1850) e *Memória histórica, cronológica, topográfica e descritiva da vila de Morretes e de Porto Real, vulgarmente Porto de Cima* (1851), citadas por Snege no corpo de seu romance. É neste grande repositório de episódios heterodoxos, que vão de receitas de medicina popular a registros de fatos ocorridos na região, que Snege busca o material para a sua ficção. O seu interesse pela riqueza histórica destes códices é tão grande quanto o seu fascínio pela linguagem particular do autor, que escrevia em um português pessoal, inventivo porque fora da norma culta e dos estilos correntes. São os fatos e o idioma atípicos que fascinam o autor nesta tentativa de reconstruir um momento rústico da história do país.

O livro começa com páginas narradas na primeira pessoa do singular, em que um afilhado fala de Antônio Vieira dos Santos, que viu no jovem a vocação para a escrita. É esta voz que Jamil pretendia dar ao livro. O jovem contando as histórias colhidas diretamente do mestre, tratado como Padrinho — padrinho aqui, tanto no sentido corriqueiro quanto no de guru literário. Alguém que se julgava "homem de poucas letras. E manifestou isso de forma comovente no frontão de sua memória, suplicando à ilustre Câmara Municipal — a quem dedicou a obra — que fizesse emendar e corrigir as muitas palavras que não estivessem debaixo da regra. Confessava-se, com humildade, um simples curioso que nem sequer aprendera a ortografia da língua portuguesa".

É natural a devoção de Snege a este autor, uma vez que ele já havia declarado a sua opção pelos que não deram certo. Antônio Vieira dos Santos será um equivalente histórico, e estilístico, das figuras marginais com quem Snege sempre andou. Nele, o autor encontra um estilo avesso ao idioma oficial praticado na província. É o desvio estilístico e temático que o conduzirá a esta obra, a este autor.

Depois da abertura, em que o narrador se apresenta e pede a proteção à deusa Calíope (a mesma invocada por Camões, em *Os Lusíadas*), para que conduza o seu braço (fino, igual de mulher), para navegarem juntos "na redondeza da história", o sobrinho aparece poucas vezes, sendo o livro um desfile diante dos olhos do leitor de fatos soltos, em capítulos que são histórias autônomas.

Falta à obra, para que seja um romance, um centro narrativo, um fio condutor que solde as várias passagens. Paralelamente a estes fragmentos, há referências a episódios históricos envol-

vendo Portugal, o que quer balizar a narrativa sobre a fundação do ajuntamento urbano que viria a ser Paranaguá. Estes capítulos que sinalizam de forma cronológica os acontecimentos acabam se caracterizando por certa gratuidade. Neles, Jamil explora fatos grotescos, escatológicos ou vexaminosos, o que resulta em um jogo de diversão maldosa pela escrita. O registro humorístico, marca inequívoca do autor, ganha uma função de crítica ao colonizador, visto como caricatura, o que tira o eventual tom épico que o autor quisesse dar à história.

Coleção de material heterodoxo, ampliado ficcionalmente, estes episódios antes reforçam clichês (também no que diz respeito a recursos de estilo) do que criam um todo que arrebate o leitor. Este é colocado sempre para fora do texto, para divertir-se com aqueles fatos que pertencem a uma outra mentalidade, a uma outra sensibilidade. A homenagem a Antônio Vieira dos Santos se reveste de uma intenção sacana, que é se divertir com os valores que moveram aquela sociedade. Esta a função do monstro marinho que se revela um boi imenso, erotizado pela presença de mulheres que ajudam a caçá-lo, dos cavalos na festa a Dom João VI que soltam flatos em momentos solenes, da cura para o fascínio narcisístico de uma jovem que vem da compreensão do comportamento das éguas, do nobre Dom Henrique que vence a fraqueza da velhice se fazendo um bebê que sorve o colostro das amas de leite — e outros episódios igualmente constrangedores.

A natureza dessolenizadora destes recursos os justifica em uma narrativa que trabalha com o passado. Este valor crítico colocaria os relatos ao lado de um livro como *História do Brasil* (1932), de Murilo Mendes, em que o poeta mineiro faz os heróis

descerem das estátuas para figurarem como caricaturas. O tom paródico, no entanto, mata o romance.

O outro problema do livro, talvez mais determinante para que ele fosse abandonado, é que Jamil Snege não consegue aglutinar a diversidade de tipos, de tempos e de episódios em torno de um núcleo narrativo. O desaparecimento do narrador em primeira pessoa, que dá lugar a uma terceira pessoa própria dos textos históricos, revela este desvio da estrutura romanesca, que transforma o relato em um dicionário com verbetes soltos. Queremos ver o afilhado que se fez escritor por ter uma compleição física frágil, feminina, isso num século e num espaço masculinos por natureza. Mas o narrador deixa de ser o herói. E a biografia romanceada de Antônio Vieira dos Santos não se concretiza, fica como anúncio falso dos primeiros capítulos.

Do ponto de vista narrativo, a história não se individualiza. Não sabemos sobre o que é o livro. Uma relação dos mitos e personagens ligados a Paranaguá? A biografia de um historiador? O drama da escrita numa sociedade comercial e pragmática? A história de fundação da cidade?

Esta multiplicidade de focos, que sabota a história e a criação de personagens, e que está dentro de uma visão narrativa típica dos anos 1960 e 1970, sob a influência da linguística (valorização do texto) e do *nouveau roman*, comprometem uma história que poderia ter sido uma grande obra latino-americana, tal como Snege prometeu na polêmica com Wilson Martins.

O romance virtualmente contido em O *grande mar redondo* estaria, talvez, na confluência de dois elementos do livro. O autor poderia ter aglutinado a narrativa, e parece que tentou, em torno de um personagem. João Barrameu, que corresponde ao

modelo socialmente válido para Jamil, uma vez que é um filho bastardo, criado por pais adotivos, mas aparece apenas em algumas passagens. Surge em seu nascimento e vai até a sua atuação junto ao corsário francês que adota Paranaguá, Don Charles la Chiné Bolorot. Ele é também uma aparição fantasmagórica que ainda atormenta a cidade. O herói que poderia costurar vários episódios some na maior parte dos capítulos, fazendo-se figura sem maior expressão para o conjunto.

Do ponto de vista histórico, o episódio mais dramático, e extremamente fértil para as invenções romanescas, é o da "peste da bicha", que coloca a população da cidade a regurgitar "lagartas grossas e veludosas", na descrição do autor. Esta peste, tratada rapidamente, guarda um poder de ação, uma força soldadora das narrativas que escapou ao ficcionista.

Assim, *O grande mar redondo* perde a redondez da história, distinguindo-se por uma multiplicidade de fios que não formam um tecido. Ao interromper a escrita, o autor reconhece que a obra sonhada é menor do que a que ele poderia fazer surgir com o material obtido a duras penas. Há linguagem, há uma percepção da grandeza dos fatos, mas falta o romancista, pelo menos o romancista que esta história exigia.

Mais do que um simples romance interrompido, estes originais documentam um romancista interrompido.

E aí está um dos grandes valores desta obra. Ela glosa, uma vez mais, a inviabilidade da vocação literária em uma sociedade mercantilista e provinciana, sem as instituições que possibilitam o florescimento do escritor. O drama do narrador em primeira pessoa que não tem continuidade na obra é o mesmo drama do historiador sem formação e que escreve em condi-

ções sociais adversas, ambos reforçando a natureza contemporânea do romancista socialmente inviável que marcou a trajetória de Jamil Snege.

Antônio Vieira dos Santos e o narrador são outros homogêneos de Jamil, oportunidades de cifrar a própria desistência ou inviabilidade em uma figura real e outra inventada. O historiador era um ladrão do próprio tempo para poder se dedicar de forma incondicional e obsessiva às suas pesquisas e aos seus escritos, uma espécie de modelo de narrador periférico, que se atira a uma tarefa maior do que ele, sem ajuda de ninguém e num meio que lhe é hostil, pois sendo pobre tem que ganhar paralelamente a sobrevivência:

"Nessa época, encarregado da contabilidade da firma de um parente, Padrinho surrupiava-lhe algumas horas diárias para dedicar-se à sua obra. Que se danassem diário, balancete, razão. Que se danasse a própria sobrevivência. Tudo o que fez na vida, Padrinho fez na contracorrente de sua vocação. Foi comerciante, almotacel, dono de engenho de mate, alferes da Companhia de Ordenanças da Villa de Antonina, procurador da Comarca de Paranaguá, secretário da Junta Paroquial da Freguesia de Morretes, tesoureiro de diversas entidades. Fabricou tintas, fez riscos de bordado, ensinou saltério a alunos sem nenhum pendor musical — em troca de três patacas que o estômago cobra para não desferir coices contra as tripas vizinhas. Mas sua paixão, aquela que o faria esquecer-se de todos os infortúnios, eram os livros, a pesquisa, o teatro, a música, as festas religiosas".

O rosário de atividades malremuneradas, a sua diversidade e a condição paroquial têm uma equivalência na própria trajetória de Snege — como se o personagem Antônio Vieira

dos Santos fosse um disfarçado perfil autobiográfico do autor. Nele, o ficcionista se vê realizando uma obra contra as limitações do meio.

O narrador, no entanto, vai acrescentar o elemento perturbador, a interrupção, não obstante ele goze de uma condição mais confortável para a escrita, como confessa no mesmo capítulo: "A vida inteira cuidei de administrar uns bens, como este hotel que recebi de herança. Aqui, junto a esta mesa protegida por um balcão, no fim de um corredor iluminado por uma claraboia, ocupando-me de uns poucos hóspedes, encontrei o ambiente perfeito para me dedicar ao que gosto". O ambiente, no entanto, não é suficiente e a obra não se efetiva. Jamil se faz, acidentalmente, representar neste narrador interrompido.

Não se concretiza o projeto de escrever em um ano um romance tão bom quanto os de Gabriel García Márquez, vencendo as condições de produção artística da periferia do Brasil, o próprio país uma periferia em relação aos centros culturais e econômicos. Na ótica indiretamente acusatória desta tentativa, as obrigações de sobrevivência dos artistas oriundos das classes trabalhadoras comprometem a vocação, impossibilitando que se produza o grande romance latino-americano.

Se não chegam a matar, ao menos amortecem os ímpetos criadores.

Sobre a interrupção de *O grande mar redondo*, o autor vai falar, em entrevista para a *Folha de Londrina*, em 3 de fevereiro de 1995, quando o livro já estava abandonado: "O problema é que o romance tem essa coisa chata. Chega uma hora em que o autor se enfadonha dos personagens e os personagens se can-

sam do autor". Resposta estratégica para o seu drama de romancista sem renda.

Na ironia paródica e na percepção das singularidades históricas da formação de Paranaguá se encontram as qualidades de um quase romance, cujo principal drama é o da inviabilidade da escrita como valor universal em ambientes culturalmente acanhados, nos quais o escritor deve lutar pela sobrevivência. Para Jamil, este livro inacabado era uma demonstração de como a província desperdiçava os seus talentos.

Só o cronista é feliz

1.

O escritor conhece, a partir de 1997, uma pequena profissionalização que funciona como estímulo criativo, mesmo que não seja suficiente para pagar as contas. A tal bolsa criativa reivindicada se materializa, em valores bem menores, na forma de uma coluna de crônica a cada 21 dias no suplemento "Caderno G", do jornal *Gazeta do Povo*, com início em 7 de junho de 1997, quando escolhe como tema a morte de um tio paterno, um encrenqueiro a quem rende homenagem, demarcando a fronteira de uma literatura que prima por visões adversas, corrosivas, destoando do coro dos confrades. O interessante é que o tio e padrinho (Alberto Snege) tinha um apelido com ecos literários: Musa. Isso cria uma ambiguidade, sugerindo ao leitor que a musa de Jamil é encrenca, um habitante de outra esfera, a noite. A sua morte foi anunciada pela visita de uma mariposa, mais um símbolo desta outra realidade que fascina o escritor: "Adoro bichos noturnos, talvez pela simples razão de serem rejeitados pela maioria". É sob estes símbolos invertidos que nascerá a coluna, confirmando a obra pregressa do escritor.

No começo, ainda assustado com a obrigação de ter que produzir sob demanda peças literárias, e não querendo banalizar o

espaço, ele republica textos antigos, como em 2 de maio de 1998 e 23 de maio de 1999, quando saem, respectivamente, "A mulher aranha" e "O sinal de Caim". É o cronista ainda se acertando com este cronograma da coluna que, embora generoso, era uma novidade para quem nunca havia aceito encomendas literárias.

O mundo pela primeira vez o solicitava como escritor.

E ele se esmerou. Muitas destas crônicas tinham um inequívoco valor ficcional, e acabaram enfeixadas em uma antologia de contos (*Os verões da grande leitoa branca*), demonstrando a ocupação artística de um espaço de notícia. Há uma mudança de vetorização. Se contos já publicados contribuíram para fortalecer a coluna, é esta que passará a alimentar a produção editorial de Snege, que publicará ainda um conjunto delas em *Como tornar-se invisível em Curitiba* (2000).

A primeira grande mudança é que o escritor, até então lido dentro de círculos fechados, ganha leitura aberta, ampliando a sua presença social. Jamil escreverá crônicas muito lidas, que se tornaram sucesso, sendo reproduzidas pelas redes sociais, como é o caso de "Para matar um grande amor", publicada originalmente em 9 de julho de 2000. O seu nome cresce para além de sua atuação paroquial, dando-lhe uma identidade no mínimo estadual, a que se somam os leitores avulsos, fora do Estado, já anexados à sua obra.

É neste período que a literatura do Estado começa a ter uma espessura maior, com condições de ocupar um campo mais central. O cronista está atento a esta possibilidade, entendendo que ser um escritor paranaense pode significar pela primeira vez ser um escritor cosmopolita, com uma presença fora das fronteiras estaduais. Numa crônica divertida ("Escritor, olhos verdes, se-

xy, carinhoso", de 13 de março de 1999), parodiando os anúncios de acompanhantes, ele lista os principais lançamentos dos conterrâneos, lembrando que, segundo o crítico Leo Gilson Ribeiro, "não haverá um próximo *boom* literário no Brasil sem a presença de autores do Paraná".

A identidade regional deixa de ser um fator de isolamento para funcionar como um horizonte de realização literária plena. Este clima de pequena euforia marca o texto de registro social, digamos assim, da Expolivro, na qual os paranaenses contam com um *stand* próprio: "A literatura que se faz no Paraná é hoje uma auspiciosa realidade, com pelo menos três centenas de autores escrevendo sobre tudo que se possa imaginar [...]. Não ficamos a dever para nenhuma outra literatura regional do país". Em tom de coluna social (o que o liga ao início de sua carreira no jornalismo, quando praticou este gênero), Snege está vendo crescer um universo artístico do qual faz parte.

No final da vida, ainda tem esta percepção de um momento que não é apenas nacional, mas internacional de nossa produção, expresso já no título da crônica ("Made in Curitiba"), um *release* do lançamento da revista *Et Cetera*, da Travessa dos Editores. O primeiro número traz: "Nada menos que 66 nomes. Argentinos, cubanos, peruanos, uruguaios e, obviamente, brasileiros de todas as latitudes". O tom eufórico de Jamil confirma a sua compreensão de que ser paranaense era pela primeira vez ser latino-americano, e não mais uma circunstância de exílio.

Ele está bem instalado em uma identidade que se impõe, recebendo para escrever crônicas e contos com uma imediata adesão de leitores anônimos que acabam informados, pela leitura no jornal, de sua qualidade literária. Neste período, quase não atua

como publicitário, tendo tempo de sobra para ser escritor. Claro que persistem os conflitos, mas há agora uma estrada aberta para a realização do artista, não mais uma identidade secreta, revelada apenas a pequenos públicos.

A crônica também é, como gênero, uma confirmação da tendência para a brevidade que marcou o autor e a cena paranaense. Ele se encontra confortável neste formato, produzindo para um público e para um momento de abertura de horizontes. É o mais perto que o escritor chega de um estado profissional de produção, fiel a seu projeto de fidelidade à região natal. Seus livros autoimpressos recebem resenhas nacionais, e ele comenta isso orgulhosamente nas crônicas, consolidando assim o seu nome, tal como ele define, não sem alguma ironia, como uma verdadeira "reserva técnica" da literatura brasileira ("Autoentrevista"). É esta a situação da literatura então produzida no Paraná. E isso sem recalques.

2.

Só por meio de um levantamento ligeiro, podemos ver que o grande tema das crônicas é Curitiba, o que confirma o autor como personagem da cidade, que fala dela todas as vezes que fala de si. Ele retrabalha velhas obsessões neste espaço, como o fato de não repercutir os seus talentos em "Como tornar-se invisível em Curitiba":

"Cada conquista, cada livro publicado, cada poema, escultura ou canção, cada tela, espetáculo, disco, filme ou fotografia, cada intervenção bem sucedida no esporte, no direito ou na medicina, cada vez que alguém, lá fora, reconhecer com isenção de ânimo que você está produzindo obra ou feito significativo — o

seu grau de invisibilidade aumenta em Curitiba. E é muito fácil perceber isso. Primeiro, não faltarão pessoas tentando dissuadi-lo de seu próprio talento. Tudo farão para reconduzi-lo de volta à mediania, ou melhor, à mediocracia, que é o sistema vigente nesse estrato a que denominamos cultura. Se você resistir, tentarão cooptá-lo com promessas de nomeações ou ofertas de emprego em atividades sucedâneas. Se você é um belo projeto de escritor, alguém tentará convencê-lo de que é melhor, mais lucrativo, ser um redator de propaganda".

A bronca com a cidade sem eco continua aqui como extensão de suas memórias e de sua ficção.

O autor está ainda reagindo historicamente à sua trajetória, que começa a mudar com a projeção trazida pela sua nova natureza literária, a de cronista. Esta sua briga com a cidade continua em "Em busca de Rostropovich", em que ele testa o discurso de cidade europeia em uma experiência urbana marcada pelo crime. Em "O paraíso de Fernadinho", derruba imaginária e metaforicamente os muros de um condômino fechado, sonho de consumo da classe média, deixando a cidade real invadir este espaço de exceção. O que está em jogo é a corrosão do discurso publicitário da urbe, contra o qual o escritor se opõe. A literatura funciona como uma antipublicidade, oportunidade de usar os seus conhecimentos desta área profissional para anular os efeitos ilusionistas gerados por ela.

Se ainda se manifesta este discurso narrativo, uma marca da literatura no Estado desde a revista *Joaquim*, isso começa a sofrer relativizações. O escritor desenvolve uma aceitação, que é tanto existencial quanto literária, da cidade, sem a qual ele não se sente existir. Publicado dia 12 de dezembro de 1998,

"Boas intenções para o próximo inferno" é um texto que começa esta pacificação com o espaço cultural a que se sente destinado: "Não me refiz de ter nascido em Curitiba. Aceitei meu destino, não me propus corrigir geografias. Mas se pudesse escolher, sem dúvida Barcelona ou Buenos Aires". Alguns termos são extremamente significativos para entender esta postura. Quando diz que não se refez de ter nascido, refere-se ao fato de não ter mudado da cidade para tentar uma vida mais cosmopolita. Na frase seguinte, reforça que não pretendeu corrigir geografias. São termos de aceitação de si e de sua vinculação biográfica com a cidade. Que não é mais a inimiga que atrapalha a realização.

O cronista lembra que um dos culpados de sua obra esparsa e mínima é ele próprio, confessando que trabalha pouco. E pede não outra cidade, mas mais talento para escrever seus livros. Ao partilhar a culpa pela obra que não se realizou nos moldes sonhados, ele está se abrindo para a percepção menos binária da realidade. Não deixa de reconhecer as particularidades desta latitude, mas não transfere ao sistema social a falta de reconhecimento. Mesmo criticando, dizendo que nosso bonde não nos leva a lugar nenhum, por isso vamos ficando por aqui, ele vai fixar alguns pontos da cidade ("A cidade de nossos exílios"), destacando suas marcas de identidade ("Canto de amor e desamor a Curitiba"), elegendo o centro como a região predileta da baixa gastronomia ("Deliciosas porcarias"), definindo a capital amorosamente como uma personagem clássica de Dalton Trevisan ("O aniversário da velha querida") ou mesmo vendo de maneira irritadiça, mas intensamente amorosa, as suas manias ("Coisas que irritam em Curitiba") e cantando a grande via pedestre que é a

Rua XV, rio corrente que alimenta nossas ansiedades de viagem ("Carta de navegação de Curitiba").

Todo este afeto conduz à conclusão de que o seu quinhão de tragédia e de felicidade não depende do lugar onde se vive: "Continuo acreditando que as alegrias e os padecimentos que acometem a espécie humana são os mesmos em qualquer lugar" ("A hipótese ornitorrinco"). A cidade se impõe como móvel amoroso mesmo quando criticada, pois já faz parte de uma implicância arraigada entre os habitantes listar os seus defeitos.

Jamil Snege não se tornou apenas o cronista da cidade, mas um dedicado amante que, na obra final, produzida para circular no grande público, tentou as pazes com a adorável inimiga. Rebaixou o seu idioma literário para se aproximar mais dela, a ponto de assumir uma dicção oral, como se revela em uma das crônicas. Ele quer conversar com os leitores, prosear com eles. "Querem ouvir?" — pergunta em "No seio da grande mãe salsicha". Há o retorno a uma habitação transitiva da urbe pela linguagem, tal como havia acontecido em sua novela de estreia — *Tempo sujo*. O cultor da forma minimiza o verbo literário para melhor se comunicar, e não vê isso como uma concessão à mediania, e sim como uma modulação de expressão para criar espaços mais amplos de encontro.

Esta compreensão afetiva da linguagem se espalha para sua ficção derradeira, refundando o seu espaço autoral. Escrever não o isola mais no círculo dos eleitos. Escrever cria audiência, atrai afetos, emenda experiências. O cronista estava enfim feliz, realizando-se como o grande escritor que as suas forças criativas permitiram.

3.

O trágico então irrompe.

O escritor que enfim amplia seu público e se sente um oficial satisfatoriamente realizado neste ofício, já pacificado com a cidade à qual dedica amor e ódio, um ódio amoroso, descobre um câncer no pulmão e escreve suas mais belas páginas confessionais. Imediatamente anuncia o seu estado em "No ventre da baleia", crônica publicada no dia 7 de julho de 2002, comovendo os leitores. A viagem sempre possível para longe de Curitiba, uma viagem adiada, começa a ser feita contra a sua vontade, pois se sente como Jonas, tragado pelo animal marinho e conduzido à força. Agora, apega-se de vez à cidade, ao seu círculo de parentes e amigos. É um momento de passar em revista a vida, a vocação.

As crônicas não assumirão um tom de indignação, nem todas serão sobre a doença, algumas tratando de temas corriqueiros, de escritoras que se descobrem neste papel na velhice, personagens da cidade, fatos da vida cultural, etc. A doença entra como mais um tema, que modifica o artista que se achava completamente maduro. O tumor, num lance de humor negro, é nomeado como um alien, e o cronista passa a usar a primeira pessoa do plural, pois agora se constitui de dois seres. Há algum afeto pelo tumor, que é o inimigo que deve ser combatido, mas que faz parte do próprio indivíduo que o fustiga. Inicia-se a luta física contra si mesmo que terá desdobramentos na luta psicológica com as próprias crenças. Esta ambiguidade é explorada em algumas colunas, mostrando um desnudamento de um tema geralmente ocultado.

Tratando a doença estigmatizada sem lhe dar o status de ta-

bu, Jamil Snege fecha um arco narrativo começado em outras obras, revelando um medo permanente do autor e de todos. É ele o gatilho de *Viver é prejudicial à saúde*, que inicia com uma preocupação absurda do narrador com a possibilidade de um câncer masculino de mama. Título e tema da novela foram retrabalhados na crônica de 14 de maio de 2000, "Viver causa impotência sexual", em que o vício do tabaco é defendido corajosamente pelo autor. As duas frases são variantes da advertência do Ministério da Saúde nas carteiras de cigarro. E entram na literatura pela porta do humor, para naturalizar este risco de uma doença, chamando a atenção para todos os outros potenciais problemas a que se está sujeito.

Com a descoberta do tumor, o tom humorístico fica encolhido, e o autor passa a tratar o assunto com uma franqueza doída, que o humaniza. Ele não é mais um candidato à doença, mas o doente em fase avançada. A forma de escandalizar é dando um tratamento literário do tema. Em A *doença como metáfora*, Susan Sontag lembra que "o câncer é um assunto raro e ainda escandaloso na poesia. E é inimaginável que confira estética à doença"[11]. É isto que faz Snege: confere estética a um problema vivido secretamente pelos que o enfrentam. Ele dota a abordagem da doença de uma linguagem serena e humildade, afetiva e reveladora, mostrando literariamente o tumor — o eu alien.

Falando de A *morte de Ivan Ilitch*, Sontag destaca o fato de a doença não poder ser verbalizada, criando assim um mistério em torno da morte. "As mentiras que são ditas durante a prolongada agonia de Ivan Ilitch — quando seu câncer não pode ser

11 A *doença como metáfora*, de Susan Sontag. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p.27.

mencionado para a mulher — revela a mentira presente em toda a sua vida; ao morrer, ele se acha pela primeira vez no reino da verdade". Ao apresentar pela crônica a doença, Snege reafirma um desejo de verdade, motor de sua literatura e de sua vida. Não poderia ser de outra forma, pois sempre tentou colocar a sua obra neste reino inóspito.

Mas a menção literária à doença não é para espalhar sofrimento ao seu redor, não é uma vingança de quem está sendo atacado, e sim uma forma de se solidarizar com os que padecem em silêncio do mesmo mal, tal como se lê em "Pequenas aprendizagens": "Bastou relatar, na última crônica, minha experiência com a descoberta de um câncer, para que meu telefone triplicasse o volume de chamadas recebidas. Eram os amigos, os parentes e, em número menor porém muito significativo, os colegas de fado e de sina. Descobri, de repente, que o mundo ao redor não é tão são como parece. E que muitas pessoas, com as quais cruzamos na rua, no shopping ou na fila do cinema, guardam dentro de si, mais ou menos inviolado, um idêntico segredo".

Esta nova irmandade encontra no literário uma tradução de suas inquietações. Jamil define a relação com o tumor como contraditória. De combate e de aceitação. Ele é um inimigo e um mensageiro. É neste caráter de portador de uma mensagem que vai ser construída a crônica. Por meio do tumor, ele sofreu um acréscimo não só de células mas também de sabedoria:

"Como quem descobre uma nova ruga ou um novo fio de cabelo branco, você descobre que o espírito também envelhece e fica mais sábio. E ficar mais sábio, neste caso, não significa mergulhar em transcendências, mas, ao contrário, buscar a imanência das coisas mais simples".

Este voltar-se para as essencialidades permite concluir esta pacificação que o autor já vinha desenvolvendo, tanto existencial quanto intelectual. Há um aceleramento do processo — tardio — de maturidade pelo qual o autor passava: "Nestes dias, aprendi mais sobre mim do que em muitos anos de saudável pastio pelas rotinas da vida". E isso o faz olhar com amor as pessoas ao seu redor. Suas últimas crônicas e seus últimos contos são mais tolerantes com o ser humano, inclusive com o próprio autor.

A primeira coisa que se manifesta é uma retração da ironia, da paródia, resultado desta aprendizagem nova de que trata a crônica. Ele deixa o âmbito da zombaria em busca de uma linguagem humanizada. Em "Você já foi Cleópatra?", havia constatado que "Nas fantasias carnavalescas a paródia e a galhofa criam um distanciamento que imprime um sentido de humor e crítica social". O ímpeto interior agora promove proximidades, numa linguagem de sintonia, que faz do texto ponte com o outro. Continuam a surgir lances de humor, mas é um riso de aceitação da doença, que tira dela a solenidade, a monumentalidade trágica, a sua natureza melancólica, abrindo espaço para os contatos.

Jamil vai escrever como quem se despede.

E esta despedida se dá em "Sonhos", publicada em 19 de janeiro de 2003. Ele é conduzido a uma viagem noturna por Curitiba, tomado nas mãos por uma menina, representação erótica da morte, que devolve o autor a um tempo juvenil de descobertas, inclusive sexuais. A crônica é uma versão condensada da viagem pela noite curitibana que Otavinho faz em *Tempo sujo*. É o passado voltando concentrado neste passeio delicioso pela cidade, no qual o cronista diz adeus sem a menor sombra de melanco-

lia. Ele está ao lado da menina. Ambos gostam da noite. E se divertem na cidade de sempre, agora tocada de eternidade.

Nos contos que escreverá neste período, aparece esta fixação em um tempo ido, que o coloca em contato com as essencialidades de ser e, consequentemente, de linguagem, como aparece nas memórias do menino sem dentes de "Minha mãe se veste para morrer".

A doença leva o autor a um confronto que agora não está mais no nível social, porque este acabou perdendo urgência. Tudo entrará em ebulição no interior deste homem, invadido pelo alien.

É um alien espiritual que se materializa em "Meu encontro com o espírito" — texto de 15 de setembro de 2002. O título é ambíguo. Encontro com a espiritualidade — Jamil descende de uma família espírita, tal como relata em *Como eu se fiz por si mesmo* — e confronto com um espírito encarnado, descrito na crônica. Sem motivos, acaba em um dos cafés do centro. Na velha Boca Maldita. Ele está revisitando os lugares amados, para se despedir. Mas não tem consciência disso, pois foi atraído pelo radar de sua espiritualidade.

No café cheio de reminiscências, é abordado por um desconhecido que diz agressivamente não gostar nada do que o cronista vem escrevendo. Depois de um diálogo para confirmar a natureza transcendente do interlocutor, este faz um julgamento de sua obra:

"A razão do nosso encontro, dignou-se por fim a falar, era uma advertência. Que eu parasse de humilhar o ser humano em meus escritos (nunca pensei que eu tivesse poder para tal)./ — Redima o homem — falou, e foram suas últimas palavras, porque imediatamente aquela figura imponderável — que eu jamais

vira nem tornei a ver — virou-se sem se despedir e disparou em direção à esquina".

A advertência do além, revivida pela invasão do alien, vai confirmar o seu desejo íntimo de escrever uma literatura que valorize a condição humana, renegando, de certa forma, a sua obra demolidora. É um recado que Jamil toma tão a sério porque estava nesta fase de reaprendizagens por conta da doença. Há o alien do mal, que debilita o seu corpo e deve ser combatido, mas há também o alien do bem, que o modifica para melhor. Os textos derradeiros terão esta função retificadora, de religar a escrita — como tema, estrutura e linguagem — ao ser humano, que não será mais objeto do combate literário.

Este é um período pleno. Snege está totalmente voltado para si, para a sua identidade de escritor. É a doença que lhe permite esta suspensão das outras atividades para ser apenas quem ele sempre sonhou: escritor. Envergonha-se publicamente de seus livrinhos "esquálidos", dizendo que nunca efetivou o casamento com a literatura. E confessa que se media pela régua dos gênios, como García Márquez e Jorge Luis Borges. Em um momento meio farsesco, conclui que levou a "literatura no bico", enganando-a. Então se atira aos pés da Musa, e faz o seu último pedido. Não sabe a qual musa se dirige — Clio, Calíope ou Polímnia —, mas quer uma chance. E a Musa pergunta como seria este livro final. Ele responde: "Algo entre ficção e memórias. Algo confessional. Já pensei até no título: *Valsa da despedida*". Jamil não perde a oportunidade de rir deste projeto, fazendo a Musa dizer que se não terminar ficará como o livro da sua vida.

Sobram deste projeto os melhores contos do autor, em que ele confirma a sua genialidade no formato breve, que agora traz

leveza de linguagem e uma motivação humana que dispensa o grande romance, relegado ao museu das obras inacabadas ou jamais seriamente tentadas.

O que não deixa de ser mais uma irreverência, mesmo que involuntária, do autor.

4.

Moderna por sua energia dispersiva; madura pela mobilidade de quem tenta a redenção do humano; crítica por meio de enfrentamentos, como biografia e como linguagem, dos valores imperantes; divertida pelo uso da paródia contra tudo e contra todos, principalmente contra si mesma; paroquial-universal em seu amor amargo à cidade e a seus habitantes mais desajustados; perversa para evitar o afago falso dos que se aproximavam do autor; escatológica na medida em que concebe a linguagem como um corpo sujeito a podridões; lírica como um olhar de menino tímido que cobiça em segredo a mais linda garota da sala — a obra de Jamil Snege, duas décadas e meia depois de sua morte, vive ainda uma invisibilidade editorial, privando o país de um de seus autores mais originais.

GEOGRAFIA LITERÁRIA

Portal

Cada um habita a cidade de uma maneira particular. No caso de um escritor, esta ocupação urbana se duplica em sua obra. Lemos os livros como quem anda pelas ruas. Andamos pela cidade como quem lê um livro. Ou misturamos os dois movimentos. Andamos os livros como quem lê uma cidade. É isso que vamos fazer aqui.

onald's

Umbigo

Desde a primeira obra publicada até as crônicas escritas quando o autor fazia o seu alien passear pelas ruas amadas, o resumo de Curitiba para Jamil Snege sempre foi a Boca Maldita.

O conjunto de cafés da Boca funcionava para ele como área diurna dos encontros, para falar de política e literatura. Fumante e bebedor inveterado de café, Jamil fez desta região o umbigo de uma cidade que forjava seus heróis da conversa fiada, a exemplo do que registrou em *Tempo sujo*:

"São as paixões do baixo-ventre o assunto preferido da Boca (nome comum a todos os terríveis cafés masculinos da João Pessoa) e por isso Fernandinho não aparece. Para não ter de escutar as diabólicas aventuras sexuais diariamente repetidas. São terríveis os frequentadores da Boca. Em cada grupinho existe um líder garanhão, secundado por um líder intelectual".

E entrevista à *Gazeta do Paraná*, na década de 1980, instado a definir a Boca Maldita, Jamil afirma, desabusadamente:

"Um lugar para falar da mãe do próximo".

Este era um endereço ao qual sempre voltava, empurrado por uma força oculta, como relata em "Meu encontro com o espírito" — crônica publicada em 15 de setembro de 2002:

"Pois eu estava a poucos passos de casa, determinado a almoçar, quando de repente sou levado ao centro da cidade. Tomar um cafezinho, justifiquei a mim mesmo, embora não estivesse absolutamente convencido de que um café, àquela hora, fosse a ideia mais oportuna. Estacionei na Voluntários da Pátria e caminhei até o café".

Eis o marco zero desta leitura literária de Curitiba.

É ali que começavam também as viagens noturnas. Na Avenida Luiz Xavier, onde hoje é o Palácio Avenida, ficava o Cine Avenida, a mais luxuosa sala de projeção de filmes, em plena Cinelândia curitibana, e que aparece em *Tempo sujo* como local da liberação sexual dos jovens que se rebelavam contra o provincianismo, ponto noturno para onde confluíam os desocupados que confundiam o não ter o que fazer com uma vida dedicada às artes e às ideias.

"O cinema é o centro desta geração Godard", escreveu em *Tempo sujo*.

Na mesma área, na Praça Osório, o restaurante Velha Adega, na Jesuíno Marcondes, onde os namoros continuavam e as conversas iam até tarde. É mais um ponto da boemia jovem da década de 1960, tal como relata Aramis Milarch ao falar da novela de Jamil, no artigo "Velha Adega, cenário literário", texto publicado na imprensa curitibana dia 27 de agosto de 1988, como relato das "andanças de uma geração à procura de caminhos".

77
CASQUINHA

BANCA RECIFE
Droga Raia
AQUI TEM
BALAS CHIP DOCES
CARTAO TELEFONICO
ACEITAMOS
CONCURSO PÚBLICO
PROFESSOR PR

O canal

Dividindo a cidade em dois hemisférios, a grande via central: a XV. Era o caminho rotineiramente percorrido na juventude, ao qual o autor volta em uma de suas expedições memorialísticas na crônica "Carta de navegação de Curitiba":

"Você pode entrar na Rua das Flores como quem entra num rio, deixando-se escorrer preguiçosamente por qualquer uma de suas tributárias".

Esta navegação seca, feita a pé, é o movimento mais curitibano: "Talvez seja a Avenida Paulista do Paraná". Um símbolo do insulamento de que falava o autor em outros momentos. Ida e volta sempre no mesmo traçado.

77

Primeira parada

Pegando uma das tributárias, chega-se, logo no início da navegação, ao prédio da Biblioteca Pública do Paraná, um dos portais desta geração que fez a viagem para fora do Paraná e do país principalmente pela leitura de ficção. Serve a biblioteca como porto, tanto de partida quanto de chegada, tal como descrito na crônica "Juventud", ao receber um personagem que se incorporou ao prédio:

"Não me lembro seu nome todo — era Jorge Fuentes, Jorge Rios, algo assim, um sobrenome com sonoridade de águas. Aportou em Curitiba como se chegasse a Jerusalém ou Amsterdã, uma vaga certeza de que ali existiam ruas, casas, pessoas; e que essas pessoas poderiam repartir com ele uma refeição ou um pouco de afeto, como em qualquer cidade do mundo. Gostou do prédio da Biblioteca Pública — e ali na rampa de acesso à Biblioteca abriu sua mochila e sobre um pano de veludo expôs seu tesouro, brincos e colares de arame dourado e umas pedrinhas cintilantes de duvidoso cristal".

Anjuss
PRATA E ARTE
ANJUSS

Coração literário

Voltando à linha central de prédios residenciais e comerciais, o autor elegeu um outro eixo axial, a livraria em que fez a maior parte de seus lançamentos, como relata em *Como eu se fiz por si mesmo*:

"*Contos de repente* foi lançado com coquetel e coletiva de autógrafos na Livraria Ghignone, tarde cheia, os quinze culpados arremessando sorrisos de júbilo à plateia".

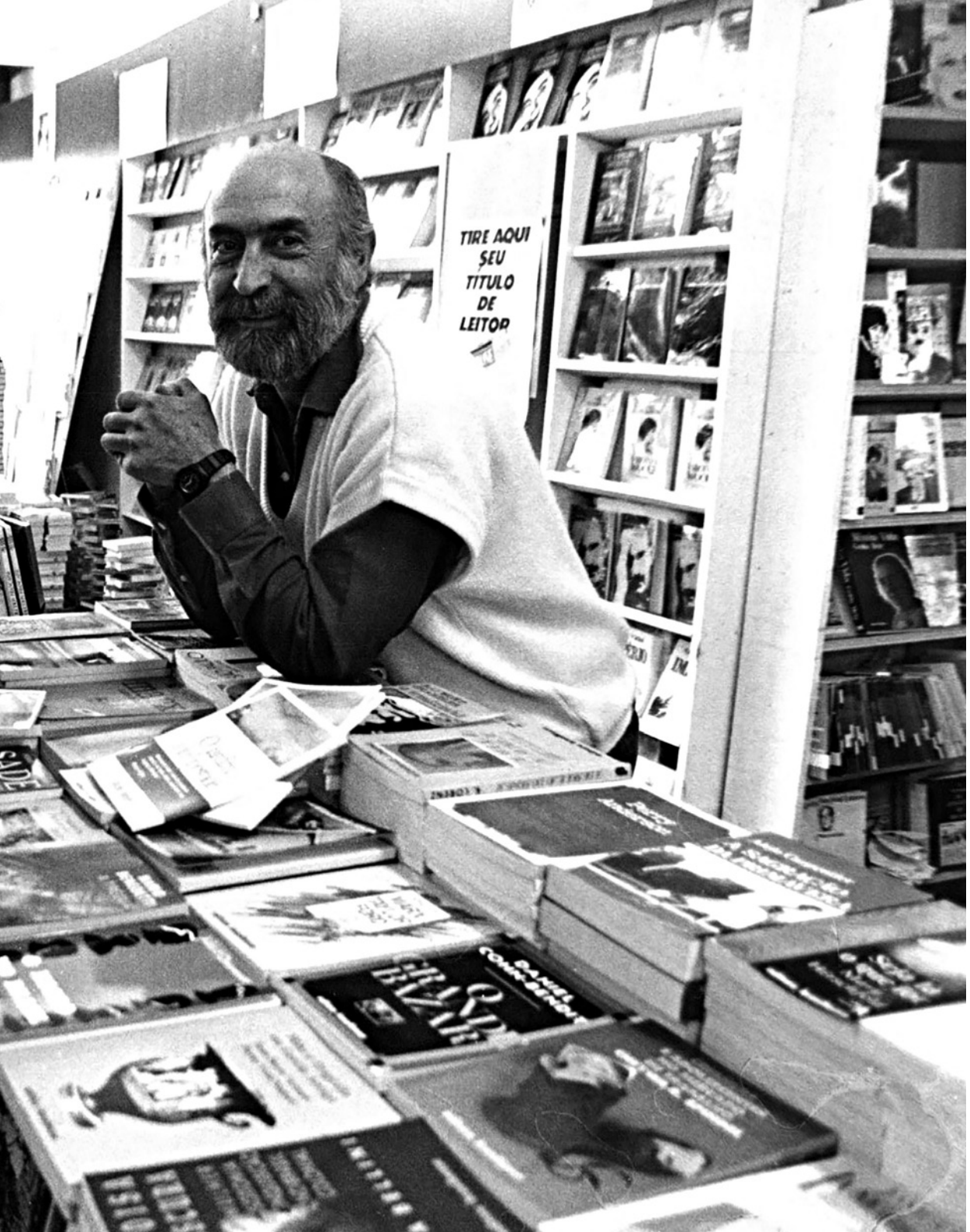
Será ainda este o cenário de seu comercial de maior sucesso, em que um herói a cavalo salva a mocinha em apuros, uma releitura sacana de filmes de faroeste, implantado no coração econômico e boêmio da capital, devolvendo-a a outros tempos históricos:

"Um cowboy surge em plena Rua XV, centro de Curitiba. Um cowboy a cavalo, irrompendo no meio de pedestres surpresos. Como se não bastasse, saca de um enorme revólver e atira contra o andar superior da Livraria Ghignone. Não, não, nenhum gesto obscurantista contra a cultura. Ocorre que no segundo piso da Livraria Ghignone está atocaiado o terrível bandidão que irá trocar tiros e sopapos com Kid Malu até o final da campanha".

O tom paródico aqui é usado a serviço de uma publicidade de varejo, para atingir o maior número de pessoas. Joga com o

imaginário dos filmes de faroeste, assistidos no Cine Avenida, especializado nesse gênero. É como se as cenas saíssem do cinema e do passado direto para a rua, caindo bem no meio de um dia de trabalho da população.

DE AUTÓGRAFO COM O ESCRITOR JAMIL SNEGE Neste Sábado
LIVRARIAS CHEGANONE
127


TIRE AQUI
SEU
TITULO
DE
LEITOR

SAVINA
Anjuss

CORREIO
TELÉGRAFO

Saída

Nestas andanças que antes aprisionam o curitibano, movendo-se de um lado a outro do centro em sua grande via, resta um espaço de contato com o mundo. É o ponto de conexão.

Snege conta em uma entrevista concedida ao *Nicolau*, em 1992, que, na esperança de criar um público fora do Paraná, colocou um anúncio da *Folha de S.Paulo*, prometendo livros gratuitos: "Escritor autoeditado oferece os seguintes livros de sua autoria... Se você tem interesse, envie o seu endereço e os selos para postagem". É por meio das cartas que recebe que estabelece um diálogo com os que estavam além das fronteiras municipais. Então localiza, de passagem, outro endereço amado neste trajeto: o Correio Velho, porta de entrada no outro extremo da XV. Porta de saída dos livros em edições do autor.

"Você pode entrar pelo rumo do nascente, o sol enroscado entre o Correio Velho e a Universidade, ou pelo rumo do poente — um vitral estilhaçado entre as árvores da Praça Osório".

Antes da internet, a postagem de cartas era a melhor forma de contrabandear mensagens para fora dos presídios provincianos. E Jamil Snege fez isso a vida toda.

Cidade paralela I

A este eixo urbano, rio em alguns casos, cárcere em outros, prisão à vida sem tarefa ou à vida de muito trabalho, aparecem nichos urbanos que negam ou desafiam a cidade que desfila na Rua XV.

Há uma praça Tiradentes dos que tomam ônibus, a praça Tiradentes dos ipês floridos, mas esta não entra na obra de Jamil. A praça onde ele ainda adolescente descia para o seu primeiro emprego é a que entra em sua obra por abrigar a pobreza. É ali que Otavinho e amigos, em *Tempo sujo*, sequestram o mendigo em nome de uma utopia socialista:

"Dali a pouco volta arrastando pelo braço um mendigo, que dormia na porta da Catedral. O homem está assustado, não entende nada. Otavinho continua falando no mundo novo".

Muitos anos depois, é nesta região que o cronista localiza a cidade violenta, que nem chegou perto dos fins dos problemas sociais. O narrador de "Em busca de Rostropovich" relata o assalto em uma loja nas imediações, não obstante a falsa paisagem europeia:

"... subo a Ébano Pereira e desemboco na Saldanha Marinho. O casario antigo, o espinhaço neogótico da Catedral projetado contra as nuvens escuras, pombos, lojas de vitrinas acanhadas — eis-me de volta à velha Europa".

A área de violência anexa todos os espaços urbanos criados pela publicidade oficial. O cronista como um antipublicitário.

ÔNIBUS E
CAMINHÕES
COM ALTURA
SUPERIOR A 3,6m
ÔNIBUS E
CAMINHÕES
COM ALTURA
SUPERIOR A 3,6m
3,6m

Cidade paralela II

Estes espaços noturnos ou perigosos revelam a saída da escrita do espaço sagrado para o profano. Em *Tempo sujo*, o autor faz estas duas cidades se cruzarem, apertando-se num carro, que costura a noite curitibana.

Os amigos seguem com o mendigo para o outro extremo do centro, numa linha perpendicular, cruzando a Rua XV:

"Léo continua a percorrer as ruas quase desertas do centro, desce a João Negrão, passa debaixo da Ponte Preta. Otavinho vê uma negra cambaleando, manda Léo parar".

A viagem felliniana pela capital tem novo ponto identificado. Uma região então do baixo meretrício, já identificada literariamente na obra de Dalton Trevisan. O *vampiro de Curitiba* (1965) era um lançamento recente. Esta cidade trevisânica é percorrida pelos amigos, tanto a real quanto a literariamente refundada pelo Vampiro de Curitiba no conto "Debaixo da Ponte Preta":

"No de vinte e três de julho, Ritinha da Luz, dezesseis anos, solteira, prenda doméstica, ao sair do emprego, dirigiu-se à casa da irmã Julieta, atrás da Ponte Preta".

O estupro coletivo é narrado a partir de uma linguagem policial.

O rio da infância

No Bairro Água Verde é que vai transcorrer a infância eterna do autor.

Aos pés de um rio, canalizado e que passa por baixo da Arena da Baixada, estádio do Atlético Paranaense, o seu time, Jamil vai encontrar todos os outros rios ao longo da vida, reverenciando este momento mágico de se fazer próximo da água, que nunca o levará embora da cidade:

"E porque éramos vizinhos do Rio Água Verde, que escondia suas águas uns minúsculos peixes barrigudinhos que jamais sobreviviam ao tanque de lavar roupa de nossas casas [...]. Pescá-los era deliciosa aventura [...]. Ainda hoje sonho com as minguadas pescarias da infância. Estou à beira do Água Verde."

Plano diretor

Esta cidade vivida continua intacta na memória dos habitantes e acompanha as pessoas mesmo depois de desaparecer, mesmo se uma intervenção urbanística modificar toda a lógica espacial:

"Temos Curitiba inscrita na memória, um plano diretor genético no qual estão previstas as mudanças que ocorrerão nos próximos dez mil anos. Arrastem o Bosque do Papa, transfiram os motéis para o Centro Cívico, invertam o curso do Rio Belém — e nada disso adiantará. Curitiba se regenera como o rabo cortado de uma lagartixa".

LollyPuppy
pet shop
•Estética Animal • Medicamentos
• Acessórios • Ração
3243-7561
Consultório Veterinário

O cemitério amoroso

Depois de passar pela tradicional separação, uma liberdade nova vinda com outras experiências, os amigos se juntam em um endereço masculino, só de descasados.

É para onde vão os desesperançados amorosos:

"Rua Teixeira Coelho, 60, Batel. Futura santa casa da misericórdia dos náufragos do amor".

Endereço residencial

Apareciam em seus livros o invariável endereço residencial:

Rua Alberto Folloni, 359 — ap 303 A

80530-300 — Curitiba — PR

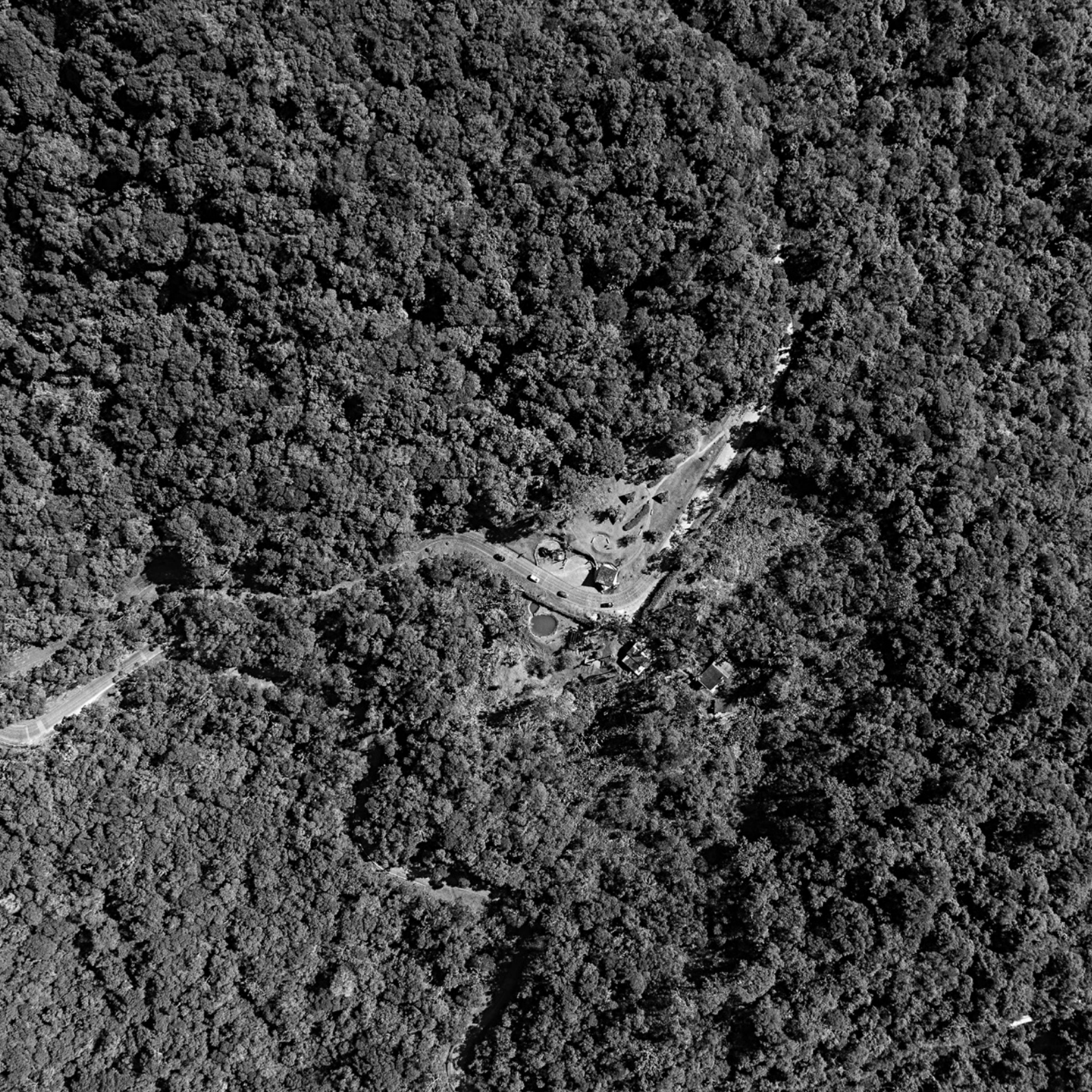
Era um pedido implícito para que os leitores o procurassem para criar uma relação direta, não mediada pelo mercado editorial. Havia uma insubordinação neste orgulho da edição caseira por meio de um contato direto com o público, como sugeriu na crônica "Visões do cotidiano":

"... não me programar de acordo com os interesses do mercado livreiro. Nunca apostei na literatura como solução de mercado, mas como uma necessidade íntima de produzir alguma coisa".

Endereço simbólico

Com dormentes usados, Jamil construiu uma cabana no meio do mato, em uma rua deserta no bairro Santa Felicidade. Nunca morou lá, tendo gasto suas reservas financeiras neste projeto de menino que sonhava com uma casa na árvore.

Mas não há endereço que explique melhor sua crença de que o mundo o descobriria mesmo se tivesse se isolado lá.



Deixando a cidade I

A ficção mais madura de Jamil Snege renuncia às paródias estrangeiras de *Ficção onívora* e amplia a geografia local. Incorporando principalmente dois espaços fulcrais para ele. A Serra da Graciosa e Paranaguá.

A natureza é o espaço de pacificação para o narrador de *Viver é prejudicial à saúde*, e este se coloca a caminho de Paranaguá pela rota antiga, romântica e mais longa, para descobrir que nunca há sossego:

"Preciso de paz, contemplação. A velha Graciosa é um túnel sinuoso por entre a mata densa, não há quase ninguém — apenas um ou outro carro que sobe, pescadores, vagabundos de meio de semana, varas de bambu e tralhas no bagageiro. Adoro esta paisagem".

Depois do confronto com a morte nesta paisagem amada, o narrador resolve ir para outro país, a Argentina. A Graciosa resta como um lugar do qual ele se afasta.

MOL LONDRINA
HONGKONG

Deixando a cidade II

O escritor não deixa apenas Curitiba, mas o tempo presente, fixando-se no que poderíamos chamar de um proto-Paraná, um início da colonização do Estado, que se deu com a ocupação e o desenvolvimento de Paranaguá. Nesta cidade, Jamil localiza a origem de muitos de nossos mitos, como a aversão ao estrangeiro, ao aventureiro, uma situação que o pirata francês Don Charles La Chiné Bolorot enfrenta ao adotar, por acidente, a pequena vila:

"Curiosamente, a primeira aparição de monsieur Bolorot em Paranaguá não ocorreu por via marítima. Retido em São Francisco por causa de uma avaria justamente quando dava caça a um galeão espanhol que por sua vez estava sendo caçado por um corsário francês, Bolorot empreendeu o caminho por terra até Paranaguá para comprar mantimentos [...]. Paranaguá era apenas uma vila de poucas casas, mas mesmo assim o francês, depois de uma boa refeição e de uma noite bem dormida, resolveu percorrê-la de ponta a ponta. Fazia uma tarde agradável e Bolorot recompôs-se o melhor que pôde para aquela sua promenade ao léu. [...] Se o passeio atendia aos anseios do espírito galante de Bolorot, que entrevia nas janelas que se fechavam à sua passagem formosas e tímidas Dulcineias, serviam também para sondar o grau de animosidade que a população lhe reservava".

O fim da geografia

Na crônica “Sonhos”, publicada em 19 de janeiro de 2003, a viagem é por uma cidade sem nome, em que tudo ganha nebulosidade, o narrador sendo conduzido por uma menina que apaga as marcas do mundo, início da entrada no grande mar inominado. Nem mesmo a menina tem nome. Tudo agora são deambulações oníricas, o espírito solto em um espaço descaracterizado.

Morrer como uma forma de não ter mais direito a endereço ou de se albergar em lugar conhecido. Morrer como perder a identificação com a cidade:

“Cruzamos uma ponte que não vai a lugar nenhum, tentamos atravessar uma esplanada que se duplica infinitamente, voltamos a um local em que jamais estivemos. Identifico uma esquina com bandeiras, dentro da lógica recorrente de outros sonhos, e a menina me diz que já havia passado por ali, de outras vezes”.

Curitiba se faz assim cidade nenhuma. Cidade eterna.

O TURCO E EU

Comecei a ler Jamil Snege no jornal *Nicolau*. Naquele período, convidei o escritor para o I Seminário de Literatura Paranaense, realizado entre 6 e 10 de novembro de 1989, que organizei para a Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), em Curitiba, em parceria com a Biblioteca Pública do Paraná. Estiveram também no encontro Cristovão Tezza, Roberto Gomes, Valêncio Xavier, David Gonçalves e Vicente Ataíde, um autor a cada noite. Antes do convite, percorri as prateleiras da Biblioteca Pública para ler os livros do autor e me assustei com a extensão mínima de seus três primeiros títulos. No evento, não chegamos a qualquer proximidade. Eu era somente um aluno da especialização em Letras, com apenas três anos e meio de Curitiba e logo me mudaria para Florianópolis, para cursar o mestrado.

Quando, em fevereiro de 1995, recebi o exemplar autografado de *Como eu se fiz por si mesmo*, eu já tinha uma coluna no jornal *Gazeta do Povo*. Ele enviara o livro para o jovem crítico, agora morando em Ponta Grossa, onde comecei a lecionar literatura. Fiz uma carta de agradecimento e mandei para a editora, ignorando, por pudor, o endereço do autor que aparecia logo abaixo. A carta voltou com um desses carimbos padrões.

Logo sairia o meu artigo "Erro exemplar" (16 de março de 1995), em que eu o tratava por "Turco", mesmo sem termos qualquer intimidade. A partir desta resenha, ficamos amigos, começando longas conversas: primeiro, telefônicas; depois, ao vivo, na sua agência já sem clientes, na Rua Desembargador Isaías Beviláqua, 37 — Mercês. Começava ali uma das minhas amizades mais importantes.

Ao idealizar uma coluna de crônicas para a *Gazeta do* Povo, não hesitei em sugerir o nome dele, obrigando-o a assumir um ritmo contínuo de escrita pela primeira vez na vida.

Recebendo a edição de *Viver é prejudicial à saúde*, em 15 de junho de 1998, eu ganhava, na sua dedicatória irônica, o título de seu "*orelhador* preferido", pois assinara o texto de apresentação da novela. Neste tempo, sem a menor piedade, Jamil comentou, em uma carta, que se perdeu, a minha primeira tentativa de organizar um livro de contos. Ele fez tantas restrições que desisti na hora da condição de contista, reprimida até eu vencer o Prêmio Nacional Cruz e Sousa de 2002. Talvez, sem esta carta, não tivéssemos ficado tão amigos. Entre 1999 e 2001, quando morei em Curitiba para exercer a função de Diretor da Imprensa Oficial do Estado (boa noite, Graciliano Ramos!; boa noite, Murilo Rubião!), nós nos falávamos diariamente, e muitas vezes saíamos em família, nos finais de semana, para almoçar em algum restaurante rústico da zona rural de Colombo, em um roteiro italiano que ele conhecia muito bem.

A pedido de Fábio Campana, organizei em 2000 o volume de contos e crônicas *Os verões da grande leitoa branca*, fazendo também a orelha. Tirar um pequeno livro do Jamil era sempre grande trabalheira. Depois de feita a seleção e a digitação, ele coordenava o projeto gráfico, escolhia imagem da capa, acertava as fontes do título. Era o seu lado editor. O seu lado diretor de arte. Com isso, o volume ganhava, em todos os detalhes, a feição do autor.

Em meu texto de orelha, ele foi trocando uma ou outra palavra, cortando frases, me fazendo modificar uma reflexão, até que o resultado o contentasse completamente. A orelha devia ser um produto de marketing, e ele não abria mão de coordenar também esta minicampanha publicitária.

Neste livro, quando fechamos a quatro mãos o teor da orelha, brinquei que quem deveria assinar era ele. Em uma de suas insurgências, o Turco se irritou com minha ironia e quase dis-

cutimos. Aceitei o texto que era mais nosso do que meu. Estava tudo certo. Eu já era meio Jamil mesmo.

Até a sua morte, mantivemos sempre esta proximidade, nem que fosse telefônica, discutindo leituras de obras, fazendo projetos juntos, falando mal de amigos em comum. No final da vida, já não tendo mais lucro com a Beta Publicidade, depois de mudá-la para um prédio na mesma rua e de demitir seu último funcionário — o guardião —, quis abrir comigo uma escola de redação.

Quando foi tirado do quarto para a UTI, em sua última crise, eu estava lá. E o vi seguindo em uma maca, sob cuidados médicos, para o início da viagem que não queria fazer.

O jovem que começou analisando a obra de uma de suas admirações literárias acabou sendo formado por ele, principalmente na maneira sarcástica de ver o mundo, que não perdoava ninguém. Mas também na forma afetiva de tratar os tortos da vida. Na sua aversão ao mundo oficial — não aceitou meu convite para publicar um livro pela coleção Brasil Diferente, que criei na Imprensa Oficial. No gosto por pratos rústicos, que ele inventava ou adaptava, como sua famosa sopa de cebola — receita publicada em uma revista de grande circulação e que, segundo ele, era o seu texto de maior sucesso.

Graças a esta tendência árabe de reunir poucas pessoas (detestava reunião com mais de seis convidados) em torno de um prato de resistência qualquer, passamos muitas horas juntos: comprando ingredientes, preparando, devorando tudo e depois lavando as louças. Influenciado por isso, segui colocando, tal como ele, receitas culinárias em meus contos e romances. Pois a comida assim preparada talvez seja o mais perto que possamos chegar da verdadeira amizade.

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO EM TIPO LORA E IMPRESSO PELA IMPRENSA OFICIAL SOBRE
PÓLEN SOFT 80G/M2 EM NOVEMBRO DE 2017 PARA A BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ.

Na coleção *Roteiro Literário*, cada livro traz um ensaio inédito sobre a vida e a obra de um escritor paranaense e uma relação dos locais que ele frequentava — conteúdo ilustrado por fotografias produzidas especialmente para o projeto. Se o autor do ensaio conheceu pessoalmente o escritor homenageado, o título em questão também abre espaço para um capítulo sobre esse convívio.

Imprensa Oficial

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

PARANÁ
SECRETARIA DA CULTURA

9 788566 382228