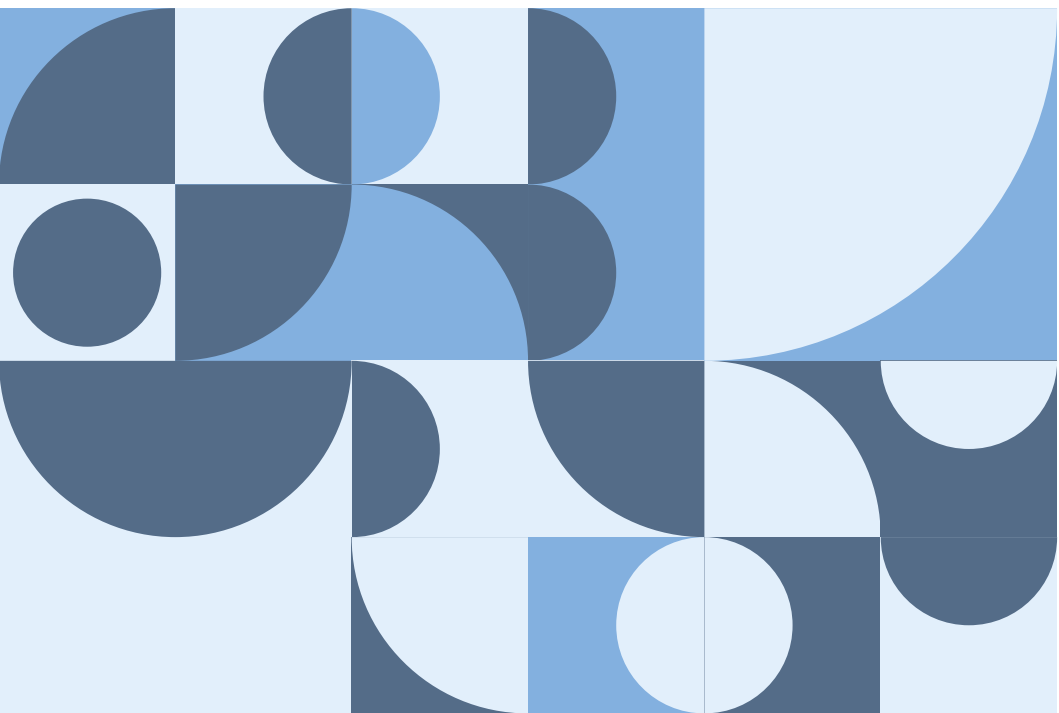


Igor Paulo Rodrigues Pereira

O EDITORIAL COMO EXPRESSÃO CRÍTICA NA REVISTA LITERÁRIA PIXÉ



CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

P436e

O editorial como expressão crítica na Revista Literária Pixé / Igor Paulo Rodrigues Pereira. – Cáceres: Editora UNEMAT, 2025. 226 p. il.

ISBN: 978-85-7911-314-7 (Documento digital)

DOI: 10.30681/978-85-7911-314-7

1. Revista Literária Pixé. 2. Editorial. 3. Crítica Literária. I. O editorial como expressão. II. Igor Paulo Rodrigues Pereira.

CDU 82.09

Igor Paulo Rodrigues Pereira

O EDITORIAL COMO EXPRESSÃO CRÍTICA NA *REVISTA LITERÁRIA PIXÉ*



Cáceres - MT

2025

CONSELHO EDITORIAL

Portaria nº 1629/2023

PRESIDENTE

Maristela Cury Sarian

TITULARES

Josemir Almeida Barros

Universidade Federal de Rondônia - Unir

Lais Braga Caneppele

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Fabrizio Schwanz da Silva

Universidade Federal do Paraná - UFPR

Gustavo Rodrigues Canale

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Greciely Cristina da Costa

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Edson Pereira Barbosa

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Rodolfo Benedito Zattar da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Cácia Régia de Paula

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Nilce Vieira Campos Ferreira

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Marcos Antonio de Menezes

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Flávio Bezerra Barros

Universidade Federal do Pará - UFPA

Luanna Tomaz de Souza

Universidade Federal do Pará - UFPA

SUPLENTES

Judite de Azevedo do Carmo

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rose Kelly dos Santos Martinez Fernandes

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Maria Aparecida Pereira Pierangeli

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Célia Regina Araújo Soares

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Nilce Maria da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rebeca Caitano Moreira

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Jussara de Araújo Gonçalves

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Patrícia Santos de Oliveira

Universidade Federal de Viçosa - UFV

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2025

Copyright © Igor Paulo Rodrigues Pereira, 2025.

A reprodução não autorizada desta publicação,
por qualquer meio, seja total ou parcial,
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação
e revisada por pares.

Reitora: Vera Lucia da Rocha Maquêa

Vice-reitor: Alexandre Gonçalves Porto

Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas: Maristela Cury Sarian

Imagens da capa: Bruna Moreira Agra de Oliveira

Capa: Igor Paulo Rodrigues Pereira

Diagramação: Potira Manoela de Moraes

Preparação do original: Bruna Moreira Agra de Oliveira

Revisão: Sandra Raquel de Almeida Cabral Hayashida

É bem verdade que, no grande bolero da arte, todos nós dançamos de um jeito. Os ritmos mudam com o tempo, as modas se sucedem, mas a verdade é uma só: Quer dançar? Não acredite em nenhuma academia. Elas só ensinam rumos já conhecidos. Saiba que nem sempre são dois para lá, dois pra cá.

(Eduardo Mahon, 2019, p. 3)

SUMÁRIO

Apresentação.....	9
-------------------	---

Capítulo 1

A Revista Literária Pixé.....	20
--------------------------------------	-----------

1.1 Um breve percurso até a <i>Revista Literária Pixé</i>	20
---	----

1.2 Ponto de encontro entre gerações	62
--	----

1.3 A fala inaugural da <i>Pixé</i>	68
---	----

Capítulo 2

Editoriais como expressão crítica.....	80
---	-----------

2.1 O gênero textual editorial.....	80
-------------------------------------	----

2.2 O editorial como crítica.....	97
-----------------------------------	----

2.2.1 Caminhando para o ensaio.....	108
-------------------------------------	-----

Capítulo 3

Editoriais da <i>Pixé</i>: um gênero híbrido.....	116
--	------------

3.1 Crítico <i>par excellence</i> : o ensaio para Theodor Adorno	116
---	-----

3.2 A prosa editorialística na <i>Revista Literária Pixé</i>	141
---	-----

Capítulo 4

Os eixos temáticos nos editoriais.....	154
4.1 O eixo <i>crítica literária</i>	165
4.2 O eixo <i>escritores</i>	181
4.3 O eixo <i>literatura contemporânea</i>	189
4.4 O eixo <i>literatura</i>	199
Considerações finais	210
Referências.....	216
Sobre o autor	226

APRESENTAÇÃO

A Crítica Literária, em sua essência, lida com o passado, analisando obras consolidadas ou, no mínimo, já publicadas de forma integral. Ainda assim, existem momentos em que é possível estudar um objeto enquanto ele ainda está sendo desenvolvido, como foi o caso desta obra. A pesquisa que originou este livro analisa os editoriais da *Revista Literária Pixé*, e foi realizada enquanto o periódico ainda estava em circulação, no terceiro ano de sua publicação, com quarenta e três edições, a partir de março de 2022. O estudo se estendeu pelos dois anos subsequentes, aproximadamente, no entanto, o periódico encerrou suas atividades com cinquenta e três edições, em maio de 2023. Isto significa que o material analisado encontra seu fim com a pesquisa já em andamento.

Este livro, portanto, é o resultado de uma pesquisa de mestrado, conduzida entre 2022 e 2024, vinculada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), com Área de concentração em Estudos Literários e Linha de pesquisa em Literatura, História e Memória Cultural, sob a orientação do professor Dr. Helvio Moraes.

O interesse por este objeto nasce com a necessidade de se compreender as discussões presentes nos editoriais

da revista, buscando entender o papel do editorial na *Revista Literária Pixé*, especialmente, na maneira como aborda temas de cunho literário em suas edições.

A Literatura, Imprensa e a Crítica Literária sempre estabeleceram relações entre si. A literatura produzida desde o início do século XIX, no Brasil, e a crítica impressionista¹ partilhavam do mesmo suporte, os jornais e revistas. Contudo, isso muda com o amadurecimento da crítica literária brasileira em meados do século XX, momento em que os intelectuais acabaram fechando-se à cátedra e distanciando-se do leitor comum, perdendo sua influência sobre ele. Antes deste acontecimento, a crítica era majoritariamente exercida nos rodapés e nos folhetins dos jornais e revistas.

Na contemporaneidade, a crítica busca recuperar seu *status*, buscando novas formas de comunicação, por meio de outros métodos, que não apenas os acadêmicos, para alcançar o leitor comum. Uma das formas pelas quais a crítica contemporânea tenta recuperar este prestígio e aproximar-se novamente de um público leitor é a escrita ensaística, uma forma de expressão mais livre e que não se prende a uma metodologia crítica, tal qual a ciência requer, nem a uma linguagem puramente técnica, como Lima (1995, p. 38) discorre:

1 A crítica impressionista a qual se refere diz respeito àquela de cunho pessoal, subjetivo, na sua maioria, amadora, que prescinde de rigor técnico e de metodologia científica em suas análises.

O ensaio tem sido a forma privilegiada no cenário da crítica literária brasileira na atualidade, e até mesmo nos textos que cobrem a área de ciências humanas em geral. Através dele, busca-se a proximidade com o leitor, numa prosa que se coloca entre a teoria e a linguagem artística, da qual extrai inúmeros procedimentos que visam tornar a leitura um ato prazeroso de absorção de conhecimento, deixando de dirigir-se ao leitor especializado, para encontrar-se com o leitor comum.

Considerando os estudos de Lima (1995), a presente pesquisa propõe-se a analisar o gênero editorial da *Revista Literária Pixé* como uma forma de expressão crítico-literária que emerge do amadurecimento da crítica literária contemporânea. Tal gênero apresenta semelhanças com o ensaio, destacado por Lima (1995) como uma das formas preferidas dos intelectuais na atualidade, por permitir uma abordagem livre, reflexiva e acessível ao público leitor.

No que diz respeito à *Revista Literária Pixé*, ela teve sua primeira edição, intitulada “Edição Piloto”, publicada em março de 2019. *Pixé* é uma revista, a princípio, digital, e que teve a duração de cinco anos de publicações mensais ininterruptas, apresentando poucas variações quanto à periodicidade neste intervalo de tempo. Com sede em Cuiabá-MT, entre março de 2019 a maio de 2023, teve um total de cinquenta e três edições publicadas, sendo estas divididas em trinta e seis edições regulares e dezessete edições especiais.

Seu nome faz referência à paçoca cuiabana, doce tradicional que representa a cultura popular de Cuiabá.

Remete à ideia de alimento, simbolizando o papel do periódico como “alimento” aos leitores com arte contemporânea. *Pixé* aponta também ao termo pixel, elemento utilizado na formação da imagem digital e em alguns eletrônicos, como monitores e *smartphones*. Essa associação reforça o fato de ser um periódico eletrônico que disponibiliza uma vasta produção artística e literária para que seus leitores “comam com os olhos” como enunciado na Edição Piloto (2019, p. 3). Isto faz com que o termo *Pixé* se ressignifique, assumindo um contexto mais amplo que o da tradição da capital mato-grossense, projetando-se para o mundo, para um vasto público que pode acessá-la em qualquer lugar e momento.

Os editoriais, *corpus* desta pesquisa, foram redigidos pelo escritor e advogado Eduardo Moreira Leite Mahon, editor geral da revista. Mahon reside em Mato Grosso desde 1980, mas é natural do Rio de Janeiro. Possui 30 livros publicados até o momento, dentre eles, romances, contos e poemas. Também possui um livro de crítica literária, resultado de sua pesquisa de mestrado, intitulada *A literatura contemporânea em Mato Grosso*², publicado no ano de 2022, pela Editora Carlini & Carniato.

Esta obra foi organizada em quatro capítulos. Para enfatizar a relação da literatura com a arte, explorada pela

2 A dissertação de mestrado do pesquisador, denominada *Geração Coxipó: o nascimento de uma nova geração literária em Mato Grosso*, foi defendida no ano de 2020. Nela, o autor traça o nascimento da nova geração literária no estado. Quando publicado como livro, assume o nome de *A literatura contemporânea em Mato Grosso*.

revista, selecionamos quatro capas da *Pixé* e utilizamos como separador dos capítulos, a fim de mostrar a riqueza das artes plásticas disponibilizadas pela revista.

No capítulo *A Revista Literária Pixé*, a revista é inserida no panorama de periódicos produzidos em Mato Grosso, período que vai do século XX até o século XXI, momento em que ela surge. Assim, neste capítulo, além da *Pixé*, foram apresentados também alguns periódicos que nascem em concomitância às suas publicações, coexistindo com ela cronologicamente. Durante este processo, abordou-se sobre os periódicos que Hilda Dutra Magalhães cita em *História da literatura de Mato Grosso: século XX* (2001). Toma-se como base também a obra de Marinei Almeida, *Revistas e jornais: um estudo do modernismo em Mato Grosso* (2012), e os estudos de Yasmin Nadaf, *Sob um signo de uma flor* (1993) e *Páginas do passado: ensaios de literatura* (2014), e o artigo *Considerações preliminares sobre a revista mato-grossense Cidade Verde* (1935), publicado na *Revista Ecos*, por Eduardo Mahon e Cristina Campos, no ano de 2023.

Parte dos periódicos citados estão disponíveis na Biblioteca Digital do Intensivismo³, como *A Violeta – órgão do grêmio literário Júlia Lopes*, *Pindorama – revista de crítica e literatura*, *Japa*, *Sarã*, *O arauto de Juvenília* e *Ganga*. Outros

3 O site oficial de *Intensivismo*, organizado por Cristina Campos, é destinado a divulgar o movimento vanguardista internacional nascido em Mato Grosso no final de 1940 e que teve como protagonista Wladimir Dias Pino. Nele são disponibilizadas as digitalizações de algumas edições dos periódicos citados. Link para a página oficial: <https://www.intensivismo.com.br/>.

periódicos, como *Fagulha*, *Estação leitura* e *Vôte!* tiveram disponibilizada a digitalização de algumas das suas edições por Eduardo Mahon, sendo, portanto, fontes secundárias de pesquisa, assim como os periódicos mencionados. Foi possível o acesso à edição original da *Revista Le!a* e às revistas digitais *Matapacos: uma revista de experimentalismos* e *Ruído manifesto*.

Neste capítulo, ainda, foram apresentadas algumas das características da *Revista Literária Pixé*, como o espaço que oferece para publicação de autores e artistas plásticos contemporâneos e críticos literários; sobre a veiculação de outras formas artísticas; o fato de ser um periódico sem parcerias, ou seja, uma iniciativa privada e, a partir disso, a influência da crise do mercado editorial em Mato Grosso nessa iniciativa. Discute-se o seu suporte, enquanto mídia digital e a sua relação com a produção literária contemporânea. Para isso, foram utilizados como fonte os estudos de Regina Dalcastagnè, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012); Leyla Perrone-Moisés, *Mutações da literatura no século XXI* (2016); Beatriz Resende, *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), entre outros.

Na segunda seção deste capítulo foi discutida a Geração Pixé, relacionando-a com a *Geração Coxipó*. Foi abordada, na terceira seção, *A fala inaugural de Pixé*, apoiados na concepção de Elza Miné, na obra *Páginas flutuantes: Eça de Queiroz e o jornalismo do século XIX*.

O capítulo *Editoriais como expressão crítica* dedicou-se a refletir sobre o editorial enquanto gênero discursivo, baseados em Mikhail Bakhtin, *Os gêneros do discurso* (2016), e na noção de gênero textual, conforme uma concepção mais contemporânea, como a de Luiz Antônio Marcushi, *Gêneros textuais: definição e funcionalidade* (2002), mas também enquanto gênero intimamente envolvido com a imprensa jornalística e literária, sendo um gênero midiático, bastante flexível.

Como o estudo mostrou, quando o editorial está presente em uma revista literária, seus enunciados são concernentes à arte e à literatura, como no caso da revista em análise. Neste sentido, os editoriais da *Pixé* abordam temas relativos aos estudos literários, como, por exemplo, Literatura Contemporânea, Crítica Literária, Engajamento Político, Arte, entre outros.

O editorial em questão pertence a um gênero discursivo com enunciados jornalístico-científicos que prescinde de rigores técnicos de outros gêneros acadêmicos. Por esta razão, torna-se um espaço propício para o exercício de uma crítica literária que não busca se afirmar nem como estritamente acadêmica, nem como meramente impressionista, mas como uma crítica

[...] que se realiza, de Literatura e artes na crítica contemporânea de modos diversos, no espaço público, como a divulgada pela imprensa, ou a que acontece em eventos através da curadoria de festas, feiras, exposições. Ou seja, práticas críticas que pretendem alguma forma de interferência na circulação de obras, na divulgação – não

marqueteira e mesmo de resistência a recursos do mercado – de autores ou obras, propondo diálogo e troca (Resende, 2016, p. 57-58).

Como será mostrado, é uma crítica que, ainda que se valha do *ciberespaço* para sua divulgação e produção, caracteriza-se por estar presente no espaço entre a universitária e a presente em *blogs* e em outras plataformas digitais.

Para aprofundar os argumentos sobre o tipo de crítica que exerce, foi necessário trazer à luz a relação da crítica literária com os veículos de imprensa, discutindo a sua consolidação no Brasil, em meados do século XX, bem como seus rumos a partir do seu amadurecimento, enquanto campo científico. O estudo foi pautado em Beatriz Resende, em *O prazo de validade da crítica literária* (2016); Perrone-Moisés, em *Que fim levou a crítica literária?* (2000); Afrânio Coutinho, em *Crítica e poética* (1968); Flora Sussekind, em *Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna* (2003); Antonio Candido, *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (2023).

Ademais, foi discutida sua relação com a ensaística, considerando a heterogeneidade dos gêneros discursivos e a sua capacidade de assimilação de outros para si. Para esta discussão, pautou-se, principalmente, na pesquisa de Nelvana Leuz de Oliveira Ferragini Correio, em seu artigo *Ensaio: da história às características do gênero na esfera literária* (2018). Neste trabalho, a pesquisadora examina ensaios inseridos em

diferentes campos de discussão literária, com o objetivo de identificar características comuns entre eles.

No capítulo *Editoriais da Pixé: um gênero híbrido*, foram analisados os editoriais da *Pixé*, com base no texto *O ensaio como forma*, de Adorno. Neste sentido, a primeira parte dedica-se a uma leitura e apresentação da concepção adorniana do ensaio enquanto forma de expressão, elencando alguns aspectos da ensaística, observados por Adorno; além dele, foram utilizados outros teóricos para melhor compreensão da concepção deste filósofo. Em um segundo momento, buscou-se esclarecer os aspectos que foram identificados nos editoriais, que são reflexo da hibridização entre este gênero e a forma ensaística, resultando em um gênero de expressão crítica fragmentária, que nega o rigor de uma metodologia científica e o caráter da compreensão totalizante do objeto.

No capítulo *Os eixos temáticos nos editoriais* foram relacionados os eixos temáticos recorrentes nos editoriais da *Pixé*, por meio de uma tabela, contendo os temas, bem como as edições que eles são abordados; e, em uma segunda tabela, foram relacionados os objetos de discussão de cada edição, de forma cronológica, com todas as cinquenta e três edições. A primeira tabela ajudará a visualizar como há temas recorrentes em diversas edições, ainda que cada editorial tenha, na maioria das vezes, um objeto de outra temática. Desta forma, ambas as tabelas trazem informações que se complementam.

Com estes dados em mãos e a apresentação do objetivo central que o editor geral traz na trigésima quinta edição – a última edição publicada do periódico –, busca-se demonstrar como estão postas discussões sobre a *Crítica Literária*, os *Escritores*, a *Literatura Contemporânea* e a *Literatura* e, por fim, comprovar o que o editor declara como a provocação pioneira nos editoriais: “O que falta é, antes de tudo, reconhecer na literatura uma alternativa à mentalidade modular. Talvez esta tenha sido a provocação central dos editoriais” (*Pixé*, ed. 35, 2023, p. 3). Deste modo, esse estudo analisou como o editor constrói essa ideia da literatura enquanto alternativa à mentalidade modular ao longo das edições.

PIXÉ

REVISTA LITERÁRIA



EDIÇÃO PILOTO
ANO 1
MARÇO/2019



Arte Visual de Silvio Sartori, na capa da *Revista Literária Pixé* (2019)⁴

4 Capa da edição Piloto, ano 1, mar. 2019. Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/>. Acesso em: 23 fev. 2023.

A REVISTA LITERÁRIA PIXÉ

1.1 UM BREVE PERCURSO ATÉ *A REVISTA LITERÁRIA PIXÉ*

A história da literatura, no Brasil, é também a história da imprensa brasileira, que teve início no século XIX, mais especificamente, em 1808, com a chegada do rei D. João VI no país. A literatura nesse período teve grande relação com os periódicos da época, pois foi por meio deles que a produção literária foi difundida no país como aponta Müller (2011, p. 36):

A literatura no Brasil, principalmente quando se trata do século XIX, sempre teve especial ligação com o jornalismo. Desde o início da imprensa no país, em 1808, a atividade literária sempre encontrou nos jornais e revistas um espaço de difusão e discussão.

Em Mato Grosso não foi diferente. A literatura produzida no estado também teve grande influência da imprensa, principalmente por conta da dificuldade que havia em se publicar livros de maneira autônoma. A imprensa surgiu na primeira metade do século XIX, em 1839, com o jornal *Themis*

Mattogrossense, primeiro jornal efetivamente mato-grossense, escrito e impresso na capital do estado.

Por conta das dificuldades encontradas para se publicar no século XIX, os escritores tinham como opção publicar suas obras em jornais e revistas. Era um dos métodos mais fáceis e baratos para que seus textos fossem publicados e circulassem entre os leitores:

De 1839 a 1939, durante o primeiro século de existência da imprensa no Estado, circularam na província mais de 120 jornais. Embora de vida efêmera, foram jornais bem lançados, com boas equipes de redatores. Numa época em que era praticamente impossível aos escritores locais a publicação de seus livros, buscava-se o jornal como forma de divulgar esta produção intelectual. Ao lado dos muitos jornais constatou-se, também, a presença de revistas que contribuíram para o movimento intelectual no Estado, a começar pelas clássicas revistas do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso e a da Academia Mato-grossense de Letras. Também merecem destaque a revista *Violeta*, órgão do Grêmio Literário Júlia Lopes e a revista *Pindorama* (Mello, 2003, p. 29).

É nesse contexto que a imprensa e a literatura estabeleceram relações. A imprensa brasileira abria mais espaço para escritores e estes produziam para que sua obra pudesse alcançar mais leitores. Neste movimento, foi possível diversos nomes surgirem na literatura brasileira. Autores como Machado de Assis e José de Alencar iniciaram suas carreiras como literatos através de jornais e revistas. Foi a imprensa que forneceu possibilidades para que eles – os escritores –

publicassem suas obras, em um campo muito específico: os rodapés dos jornais e revistas.

Dito isto, em uma das pesquisas sobre literatura produzida em Mato Grosso no século XX, intitulada *História da literatura de Mato Grosso: século XX* (2001), Hilda Gomes Dutra Magalhães cita alguns periódicos importantes. Essas revistas são datadas das primeiras décadas do século XX e consideradas como algumas das mais relevantes para o início do século passado, como pode-se observar:

No que respeita aos jornais e revistas literárias, dentre os vários surgidos nas décadas de 1910 e 1920, destacamos o **Automatismo**; **O Colibri** – órgão noticioso humorístico e literário; **O Cruzeiro** – órgão dedicado às letras, pilhérico e noticioso; **Escola** – folha literária jovial e crítica; **A Juventude** – periódico literário, crítico, esportivo e noticioso; **A Letra** – órgão da Sociedade Literária Rui Barbosa; **O Mato Grosso** – revista mensal de Ciências, Letras e variedades; **O Pharol** – órgão literário, crítico e noticioso; **A Violeta** – órgão do Grêmio Literário Júlia Lopes; **A Imprensa** – periódico literário, crítico e noticioso; e **O Ferrão** – crítica, dá notícia e faz literatura (Magalhães, 2001, p. 39-40, grifo da autora).

Estes são apenas alguns dos periódicos do início do século passado que Magalhães (2001) apresenta; outras revistas exerceram grande influência na difusão literária em Mato Grosso no século XX, como se verá a seguir.

Nesta sequência, um dos suplementos literários mais importantes e com maior longevidade foi a revista literária *A Violeta*, que exerceu grande influência na produção artística

literária mato-grossense no século passado, e que serviu como suporte e espaço de divulgação, permanecendo de 1916 até sua última publicação em meados de 1950.

Não se trata apenas da revista mais longeva do estado, mas de um periódico voltado para o público feminino. Estes são dois dos vários motivos que fizeram com que ela se tornasse *corpus* de pesquisas acadêmicas, como a de Nadaf (1993)⁵, Parolin (2003)⁶, Baldissarelli (2018)⁷, Arruda (2019)⁸ e a pesquisa em andamento de Guedes (2025)⁹, por exemplo. A Figura 1 mostra a imagem da capa da revista *A Violeta*.

-
- 5 Yasmin Jamil Nadaf, vinculada ao programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, defendeu sua dissertação de mestrado, em 1993, sobre a revista *A Violeta*, denominada *Sob um signo de uma flor: estudo da revista A Violeta publicação do grêmio literário "Júlia Lopes", 1916 a 1950*.
 - 6 Maria Inês Parolin Almeida realizou uma pesquisa sobre a revista *A Violeta*, junto ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Estudos da Linguagem, defendendo sua dissertação de mestrado, em 2003, denominada *A nação em A Violeta: um roteiro de leitura*.
 - 7 Agna Correa Britis Baldissarelli, vinculada ao programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Mato Grosso (Unemat), defendeu sua dissertação de mestrado, em 2018, a respeito da revista *A Violeta*, com a pesquisa denominada *Páginas que escrevem o cotidiano: um olhar sobre a presença da literatura na revista A Violeta (1917-1920)*.
 - 8 Geisa Luiza de Arruda, vinculada ao programa de Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Geografia, História e Documentação (IGHD), da Universidade Federal de Mato Grosso, defendeu, em 2019, sua dissertação de mestrado sobre *A Violeta* e o jornal *A Cruz* com a pesquisa denominada *Profissionalização feminina em Cuiabá: uma análise das narrativas da revista A Violeta e do jornal A cruz (1920-1930)*.
 - 9 Tayza Codina de Souza Medeiros Guedes, vinculada ao programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Mato Grosso (Unemat), defendeu, em 2025, a tese de doutoramento sobre *A Violeta*.

Figura 1 – Capa da edição 13, de *A Violeta*

Fonte: Biblioteca Digital do Intensivismo¹⁰.

Essa revista teve a contribuição apenas de mulheres mato-grossenses. Nadaf (1993, p. 18), em sua pesquisa sobre o periódico, contabilizou um total de 309 edições. Além disso, afirma que:

A Violeta não falou só de flores às quais nos remete o seu título de batismo: tampouco se ocupou apenas da literatura, o que nos impossibilita enquadrá-la numa linha de periódicos exclusivamente literários (Nadaf, 1993, p. 38).

À frente do corpo redatorial, o periódico conta com nomes de Maria Dimpina, Bernardina Rich, Mariana Póvoas

10 Imagem retirada do site: <https://www.intensivismo.com.br/>. Acesso em: 01 maio 2023.

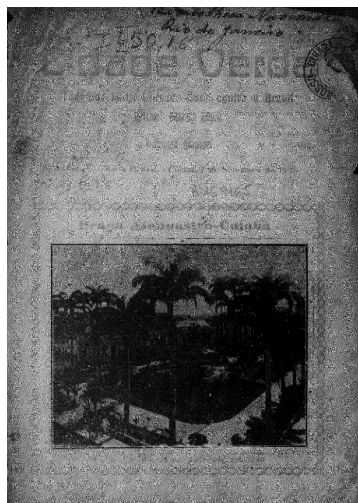
e Benilde Moura, cada uma das quais assumindo a direção em momentos diferentes ou de forma concomitante, como no caso de Póvoas e Moura, de maio de 1937 a julho de 1938, e Dimpina e Moura, de agosto de 1938 a abril de 1940, de acordo com Nadaf (1993).

Mato Grosso também recebeu, no dia 7 de setembro de 1935, a publicação da revista *Cidade verde* (Figura 2), na capital do estado. Sua periodicidade era quinzenal e teve como diretor L. Barbosa Garcia. Além disso, como abordam Campos e Mahon (2023, p. 31-32),

[...] teve sua redação e administração situadas na rua Antônio Maria, nº 44, no centro de Cuiabá-MT. A primeira edição foi lançada no dia 7 de setembro de 1935, não por acaso coincidindo com as festividades cívicas relativas à independência do Brasil.

Os pesquisadores tiveram acesso a três edições do periódico por meio da Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (BN), sendo as edições n. 1, 2 e 4. Sua periodicidade, inicialmente, foi quinzenal e, como destacam no artigo, tornou-se mensal. Ainda que anunciado como um periódico “modernista” pela BN, Campos e Mahon discordam, pois pontuam que ela não teve compromisso com a estética modernista, mas com a manutenção de valores conservadores, com a estética passadista.

Figura 2 – Capa da primeira edição de *Cidade verde*



Fonte: Campos e Mahon (2022)¹¹.

Outra revista de grande influência para o cenário mato-grossense foi *Pindorama: Revista de Crítica e Literatura*, que teve em sua direção Gervásio Leite, Rubens de Mendonça e João Batista Martins de Melo. Magalhães (2001) afirma que se tratava de uma revista que buscou trazer o movimento modernista para Mato Grosso, que vivia um momento de anacronia na sua produção literária, atrasada dezessete anos, quando comparada à Semana da Arte Moderna, em 1922, marco inicial do movimento modernista no Brasil. Assim, aparece

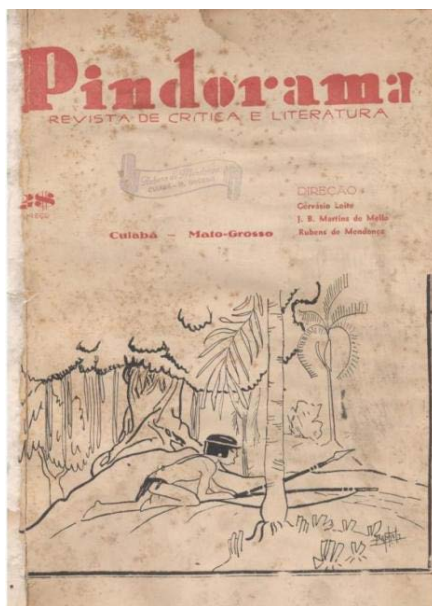
[...] um grupo de jovens escritores inconformados com a situação cultural do Estado. Fruto desse inconformismo surge, então, *Pindorama: Revista*

11 Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/11556>. Acesso em: 01 maio 2023.

de *Crítica e Literatura*, lançada em 1939, com o objetivo de propagar o movimento modernista no Estado (Almeida, 2012, p. 50).

Para Magalhães (2001), *Pindorama* (Figura 3) foi uma revista que fracassou na tentativa de concretizar suas ideias. Contudo, ainda que não tenha conseguido que o movimento modernista mato-grossense se instaurasse, trouxe grandes nomes para o cenário cultural, como o de Silva Freire e Wladimir Dias-Pino, que contribuíram periodicamente e, hoje, são autores de referência na literatura de vanguarda brasileira.

Figura 3 – Capa da primeira edição de *Pindorama: Revista de Crítica e Literatura*, publicada em 01 de junho de 1939



Fonte: Retirado da Biblioteca Digital do Intensivismo¹².

12 Disponível em: <https://intensivismo.com.br/revistas>. Acesso em: 01 maio 2023.

No entanto, ainda que para alguns críticos *Pindorama* tenha fracassado enquanto projeto estético, a revista criada pelo grupo de jovens influenciou a criação de outras revistas literárias de grande importância, bem como, antes de sua dissolução, lançou o *Movimento Graça Aranha*, em 1939. Na opinião de Almeida (2012, p. 80),

[...] este Manifesto foi uma das últimas, ou a última, atividade do grupo Pindorama antes da separação de seus colaboradores, quando, então, cada componente optou por uma caminhada própria.

Os periódicos *O arauto de Juvenília*, *Sarã* e *Ganga*, como afirma Almeida (2012, p. 45), foram três periódicos influenciados:

Contudo, parece que não erramos ao afirmar que, se houve fracasso enquanto proposta estética de um lado, por outro o grupo Pindorama conseguiu seu intento, fazendo com que o grito em favor de ‘Novidade e Atualidade’ ecoasse nos anos posteriores e chegasse até aos [sic] grupos continuadores, resultando em: *O Arauto de Juvenília*, *Sarã* e *Ganga*, periódicos em que atuaram nomes que hoje são literariamente reconhecidos, como Silva Freire e Wlademir Dias Pino.

Em dezembro de 1945, Raimundo Maranhão Ayres idealizou e dirigiu o jornal *Novo mundo*. Foi também um periódico de grande importância para Mato Grosso, visto estar engajado em causas sociais e políticas, além de ter oferecido espaço para que, tanto autores conhecidos, como em busca de reconhecimento, pudessem publicar seus escritos. Teve a contribuição de escritores hispano-

americanos, publicando, assim, textos na língua original deles. Segundo Nadaf (2014, p. 77-79),

Rompendo em meio a uma realidade, ao mesmo tempo progressista e deficitária, o Novo Mundo aboliu as noções de fronteira, de cânone e de hegemonia. Nivelou a geografia, irmanou territórios e desbancou as diferenças e distâncias geográficas, econômicas, sociais, e culturais. Sem constrangimento, derrubou os muros que dividiam os povos e eliminou conceitos como o de nações mais poderosas ou culturais mais evoluídas. Provou que todos os povos são iguais, com direitos idênticos, e deu o exemplo: um povoado encravado nos sertões de Mato Grosso podia transformar-se em referência para um novo mundo, um mundo melhor. [...] Escritores, jornalistas, fundadores e editores de jornais e revistas, professores de diversas áreas, políticos, acadêmicos, dirigentes de agremiações literárias, americanistas, entre outras de cunho científico, tiveram participação efetiva ou esporádica no jornal e muitos, ainda, fizeram nele a sua estreia nas letras.

Quatro anos após o lançamento de *Novo Mundo*, há o surgimento do jornal literário *O arauto de Juvenília* (Figura 4), em novembro de 1949 que, conforme Almeida (2012, p. 36-37),

Dez anos após o aparecimento de Pindorama, foi lançado, a 27 de novembro de 1949, na cidade de Cuiabá, o primeiro número de O Arauto de Juvenília, bem mais agressivo e mais consistente que Pindorama. O Arauto teve como diretor o poeta Benedito Santana da Silva Freire e como secretário Wladimir Dias Pino, seu principal participante. A sede da redação instalou-se, a princípio, na rua Ricardo Franco, n. 163; depois, mudou-se para a rua Cândido Mariano, n. 539 – Caixa Postal 95 – ‘Na Velha Cuiabá – Estado de Mato-Grosso’.

Silva Freire e Wladimir Dias-Pino, como citado anteriormente, foram dois escritores que participaram não apenas de *Pindorama*, do *Movimento Graça Aranha*, como uma década depois criaram *O arauto*, Figura 4, buscando contribuir com a literatura produzida no estado, em meados do século XX, como argumenta Ramos (2007, p. 42-43): “Os dois autores, Pino e Freire, criaram juntos as revistas *O arauto de Juvenília* e *O saci*, importantes publicações que serviram para divulgar novos valores no estado de Mato Grosso”.

Figura 4 – Capa da primeira edição de *O arauto de Juvenília*, publicada em 27 de novembro de 1949



Fonte: Biblioteca Digital do Intensivismo¹³.

13 Disponível em: <https://intensivismo.com.br/revistas>. Acesso em: 01 maio 2023.

Durante esse processo de modernização artística mato-grossense, surgiu em 31 de janeiro de 1951, dois anos após *O arauto*, o jornal *Ganga: Jornal de Cultura* (Figura 5), sob a direção de João Antônio Neto. Nas palavras de Magalhães (2001, p. 156), “Na verdade, foi a partir das publicações de *Ganga* que os poetas contemporâneos puderam desenvolver as suas novas propostas estéticas, ainda insípidas e embrionárias”. E paralelamente à *Ganga*, em março de 1951, nasce o jornal *Sarã*, tendo como redator Wlademir Dias-Pino.

Figura 5 – Capa da primeira edição de *Ganga: Jornal de Cultura*, publicada em 31 de janeiro de 1951



Fonte: Biblioteca Digital do Intensivismo¹⁴.

14 Disponível em: <https://intensivismo.com.br/revistas>. Acesso em: 01 maio 2023.

De acordo com Almeida (2012), Dias-Pino teve grande influência neste processo de modernização, tendo em vista ser o precursor de um movimento vanguardista no estado, chamado *Intensivismo*:

Como um dos fundadores dos periódicos literários mato-grossenses do final da década de 40 e início da década de 50, Wladimir Dias Pino trouxe uma nova movimentação literária para o Estado. Foi através do jornal literário *O arauto de Juvenília*, de 1949, que definiu a luta em prol da modernização cultural. Esta luta foi definitivamente delineada em *Sarã*, de 1951 a 1952, jornal literário que traz estampado em suas páginas a indignação diante do passadismo em forma de manifesto, de poesia e de xilogravuras – elementos responsáveis pela transmissão do desejo de modernização cultural (Almeida, 2012, p. 122, grifo do autor).

Sobre este movimento, Ramos (2019, p. 282) afirma que:

[...] o autor, juntamente com o poeta mato-grossense Silva Freire, fundou o Intensivismo, movimento que precedeu ao Concretismo, no começo da década de 50, em Cuiabá. O manifesto foi publicado nos números 3 e 4 do jornal *Sarã*.

A Figura 6 traz uma imagem da capa da revista *Sarã*:

Figura 6 – Capa da primeira edição de *Sarã*, publicada em março de 1951



Fonte: Biblioteca Digital do Intensivismo¹⁵.

Segundo Almeida (2012, p. 125), Dias-Pino “[...] considera também que, com o Intensivismo, que proclamava a valorização da imagem no poema, a visualidade começava a ter uma grande importância na poesia”. Assim, neste movimento vanguardista há a aproximação da imagem à escrita no poema, criando imagens poéticas.

Ressalta-se, ainda, a importância que Dias-Pino teve na produção literária deste período, não apenas por intermédio das suas obras, mas também através dos meios que colocou

15 Disponível em: <https://intensivismo.com.br/revistas>. Acesso em: 01 maio 2023.

à disposição para que outros escritores também pudessem publicar. Ele foi responsável pela parte gráfica de *O arauto e Sarã* e, além disso, deu origem ao jornal *Japa* (Figura 7), em 1953, como afirma Almeida (2012, p. 120): “Junto com Silva Freire, também fundou, no Rio de Janeiro, em 1953, *Japa* – jornal responsável pela divulgação e publicação de autores mato-grossenses”. Contudo, o jornal que criou com Freire em 1953, ainda que veiculasse a produção de autores mato-grossenses, não foi um jornal produzido em Mato Grosso.

Figura 7 – Capa do primeiro número do jornal *Japa*, publicada no Rio de Janeiro entre agosto e setembro de 1953



Fonte: Biblioteca Digital do Intensivismo¹⁶.

16 Disponível em: <https://intensivismo.com.br/revistas>. Acesso em: 05 maio 2023.

Cerca de quatro décadas após o lançamento de *Sarã*, Mato Grosso vê o nascimento de uma nova revista literária que buscava insurgir contra o academicismo presente nas letras do estado. Em outubro de 1992, aparece a primeira edição da revista *Vôte!* O academicismo ao qual se opunha foi, em Mato Grosso, segundo Mahon (2020), um projeto literário instaurado por José de Mesquita e Dom Aquino, que poetas e escritores mato-grossenses, em muitos casos integrantes da AML, seguiam na produção de suas obras. Como pode-se observar, nas suas palavras:

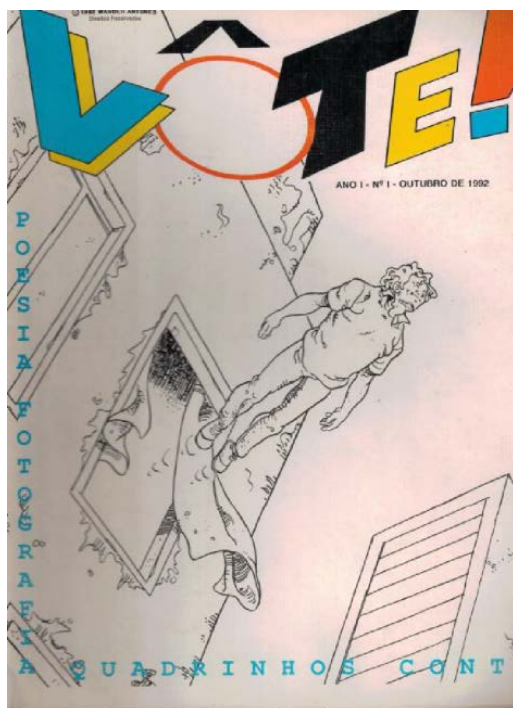
A Academia Mato-grossense de Letras era, portanto, uma projeção cultural desse domínio totalizante [...] A ‘cultura de academia’ – emulativa, passadista e inclinada a receber mais personalidades ilustres da sociedade cuiabana do que escritores – predominou por toda a segunda metade do século XX. Imitando uns aos outros até a atualidade, buscam autorreferentes argumentos de autoridade para validar sua posição desvencilhada da literatura, reivindicando um estatuto mais amplo para a expressão ‘letras’, o que gera perplexidade ao constatar que vários membros da AML não escreveram um único livro de ficção/poesia, ou simplesmente não publicaram nenhum livro (Mahon, 2020, p. 58).

Neste sentido, ainda que o movimento fracassado de *Pindorama* e do *Manifesto Graça Aranha* em trazer modernização às letras de Mato Grosso tenha sido alcançado a partir de *O arauto*, *Ganga* e *Sarã*, havia outro problema nas letras do estado: o academicismo, diante do qual a revista *Vôte!* (Figura 8) se manifestava na contramão. Ela buscava, antes de tudo, negar a estética tradicionalista que a dupla José

de Mesquita e Francisco de Aquino Corrêa implementaram. Ela surgiu como uma revista que buscava alternativas de produção literária, nas palavras do autor,

O conteúdo da revista *Vôte!* não reproduziu o tom laudatório da estética tradicionalista da Academia Mato-grossense de Letras, mas posicionou os jovens autores na mesma armadilha autorreferente da cuiabanidade [...] (Mahon, 2020, p. 128).

Figura 8 – Capa do primeiro número da revista *Vôte!*, edição publicada em outubro de 1992



Fonte: Eduardo Mahon (2020, p. 149).

Apesar disso, *Vôte!* foi um dos periódicos – mais especificamente, o segundo – que serviu como palco para uma nova geração de escritores mato-grossenses: a Geração Coxipó, grupo que Eduardo Mahon (2020) estuda em sua dissertação, analisando o quadro cultural mato-grossense do final do século XX e início deste.

Anterior à revista *Vôte!* foi o periódico *Saco de gatos* – *uma produção ainda pendente*. Contudo, como aponta Mahon, foi um projeto que apareceu na fase inicial do grupo e, portanto,

Ainda não estava delineada a temática defensivista, predominante da revista *Vôte!* em diante. O *Saco de gatos* enfatizava mais a estética *beatnik* importada dos grandes centros, que chegava nos livros trazidos por amigos (Mahon, 2020, p. 139).

Outra revista que merece destaque por ter se manifestado esteticamente contra o academicismo e da qual a Geração Coxipó participou ativamente foi *Estação Leitura* (Figura 9), cuja primeira edição foi publicada entre fevereiro e março de 2004, tendo como diretor Wander Antunes. Contudo, ainda que seu projeto estético fosse divergente do academicismo:

A Estação Leitura não pontificava a cuiabanidade como o fazia *Vôte!*. Ainda que os autores da Geração Coxipó estivessem presentes na publicação, Cuiabá começou a sair lentamente do protagonismo dos textos literários, dando lugar às angústias existenciais e desafios do contemporâneo (Mahon, 2020, p. 169).

Figura 9 – Capa da primeira edição da revista *Estação Leitura*, publicada fevereiro/março de 2004



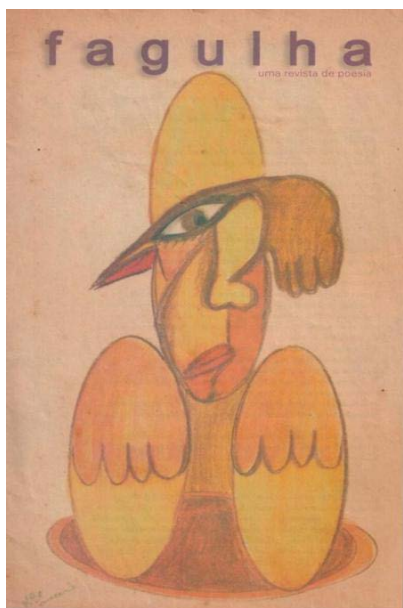
Fonte: Eduardo Mahon (2020, p.163).

Aproximadamente dois anos após o surgimento da revista *Estação*, em 2006, na cidade de Chapada dos Guimarães - MT, apareceu a revista *Fagulha* (Figura 10), editada por Juliano Moreno. A revista teve uma edição publicada anualmente, mas não apresentou nenhuma espécie de manifesto, como aconteceu em *Pindorama*, como observa-se nas palavras de Mahon (2020, p. 175):

A distribuição estava centrada no Festival de Inverno de Chapada dos Guimarães, ensejando uma única edição por ano. Na publicação, não

houve qualquer tipo de manifesto literário, [...] A crítica social, que já se ensaiava noutros periódicos anteriores, ficou mais visível na *Fagulha*.

Figura 10 – Capa da primeira edição de *Fagulha: uma revista de poesia*, publicada em 2006 (Chapada dos Guimarães - MT)



Fonte: Eduardo Mahon (2020, p. 176).

Após *Fagulha*, no final de 2017, aparece a revista eletrônica *Ruído Manifesto* (Figura 11), abrindo espaço tanto para a Literatura quanto para a Crítica e o Audiovisual, tendo sua produção veiculada em meio digital e com sede na capital do estado. Idealizada por Rodivaldo Ribeiro, o periódico, em 2024, continua sendo suporte para a produção literária brasileira produzida em Mato Grosso.

Figura 11 – Revista Ruído Manifesto



Fonte: Imagem retirada do *site* oficial¹⁷.

Dois anos após *Ruído Manifesto*, aparece outra revista literária que serviu de suporte para veiculação das publicações de alguns escritores da Geração Coxipó: a *Revista Literária Pixé*, com sua primeira edição, intitulada Edição Piloto, publicada em março de 2019. Periódico idealizado e dirigido por Eduardo Mahon, surgiu em período coincidente com sua pesquisa de mestrado sobre essa geração.

Ainda que o propósito deste estudo seja analisar os editoriais da *Revista Literária Pixé*, considera-se importante apresentar, aqui, outras revistas que surgiram posteriormente e que compõem o quadro de revistas literárias contemporâneas, produzidas em Mato Grosso.

Nesse sentido, aproximadamente um ano após a primeira edição da revista *Pixé*, em abril de 2020, foi publicada a primeira edição da revista *Matapacos* (Figura 12), uma revista de experimentalismos, idealizada pelo coletivo *Coma a Fronteira*, tendo sua produção em meio digital. É um periódico que teve, até o momento, um total de quatro edições, sendo

17 Disponível em: <https://ruidomanifesto.org/>. Acesso em: 22 maio 2023.

a primeira e a segunda publicadas em abril do mesmo ano, a terceira, em maio, e a última, em julho de 2020.

Figura 12 – Capa da primeira edição de *Matapacos*, publicada em abril de 2020

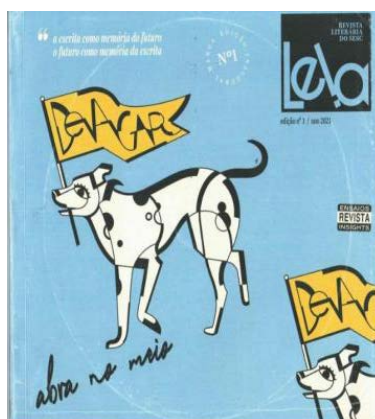


Fonte: Caio Ribeiro (2020)¹⁸.

No ano seguinte, inicia-se a publicação da *Revista Literária Le!a: ensaios e insights* (Figura 13), organizada pelo Sesc-MT, com o lançamento oficial no dia 10 de novembro de 2021 no Teatro do Sesc Arsenal, localizado em Cuiabá - MT, tendo como editor Caio Augusto Ribeiro.

18 Disponível em: <https://www.caioribeiroarte.com/matapacos>. Acesso em: 01 maio 2023.

Figura 13 – Capa da *Revista Literária Le!a*, edição 1, publicada em 2021



Fonte: Acervo do autor (2024).

Vale ressaltar que grande parte dos periódicos listados foram veiculados em suporte impresso, com exceção da *Pixé*, *Matapacos* e de *Ruído Manifesto*. Quando se atem a *Pixé*, observa-se tratar de um periódico digital, que teve a duração de cinco anos ininterruptos, com publicações, a princípio, mensais, mas que não se sustentou nos últimos dois anos, tendo algumas edições descontinuadas. Nos dois primeiros anos, publicou mensalmente e, após a vigésima quarta edição, publicada em março de 2021, teve a primeira lacuna de dois meses, até a próxima edição regular, que foi publicada somente em junho de 2021. Contudo, no mês de abril de 2021, publicou a edição comemorativa. Houve outra ausência entre junho e agosto de 2021, e mais um hiato de dois meses entre a edição de agosto de 2021 (ed. 26) e a de novembro do mesmo ano.

Após novembro de 2021, nota-se que sua periodicidade se torna irregular, tendo algumas interrupções entre uma edição regular e outra, e meses em que há apenas uma edição especial publicada; ao contrário do que acontecia anteriormente, em que havia a publicação mensal das edições regulares com a publicação de uma edição especial. Destaca-se, ainda, uma lacuna de três meses entre a edição de setembro de 2022 (ed. 32) e a de janeiro de 2023 (ed. 33).

Todas suas edições, as trinta e seis edições regulares e as dezessete edições especiais, encontram-se disponíveis no *site*¹⁹ oficial do periódico, organizadas de forma cronológica e disponibilizadas gratuitamente. No *site* oficial, encontra-se uma pequena apresentação sobre a revista:

Pixé é uma revista literária criada pelo escritor Eduardo Mahon. Nasceu como periódico eletrônico, assumindo uma versão exclusivamente digital, com objetivo de divulgar a Literatura e a arte contemporânea em Mato Grosso. Em pouco tempo, ganhou as primeiras publicações impressas, além de ser enriquecida por contribuições de artistas nacionais e internacionais. Juntamente com edições mensais, a revista apresenta um considerável número de edições especiais, cujos temas foram escolhidos entre o editor-geral e curadores convidados. A Revista literária Pixé foi descontinuada após 5 anos de circulação ininterrupta, mas todo o conteúdo produzido está disponível pública e gratuitamente para os leitores e pesquisadores (*Revista Literária Pixé*, 2023)²⁰.

19 Site oficial da *Revista Literária Pixé*. Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

20 Citação retirada do site oficial da *Revista Literária Pixé*, disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/>. Acesso em: 17 ago. 2024.

Como apontado na apresentação do *site* oficial da *Revista Literária Pixé*, Figura 14, ainda que o periódico literário seja digital, em pouco tempo teve parte de suas edições impressas.

Figura 14 – Capas das edições impressas da *Revista Literária Pixé*



Fonte: Acervo do autor (2023).

Em seu terceiro ano, *Pixé* ganhou a sua primeira edição especial – mais especificamente em maio de 2021 –, com a tiragem de todas as edições de março de 2019 a março de 2020, e em novembro de 2022, a tiragem das edições de abril de 2020 a março de 2021. Há também uma edição comemorativa, publicada em abril de 2021, dos editoriais do primeiro ao terceiro ano da revista, como pode-se observar na Figura 14.

Outra característica importante é que se trata de um periódico que não se restringe à produção literária, abrindo espaço para outras produções artísticas. É um espaço democrático, aceitando também a crítica literária, assim como pensadores, artistas plásticos etc., e como defende Rocha (1985, p. 34):

Seja como for, a revista literária ou de interesse literário é, por definição, um espaço de afirmação colectiva de criadores – a que podem juntar-se críticos literários, pensadores, homens de cultura ou artistas plásticos.

Justamente por esta característica, a *Pixé* dá espaço também, não apenas a escritores, mas também artistas plásticos, que contribuem em todas as suas edições.

Dito isto, a diagramação e o projeto visual deste periódico são pensados a partir das obras do artista que participa da edição, sendo as obras, por vezes, pinturas e fotografias, entre outros tipos de artes visuais. Esta junção de outras artes e literatura, apostando na apresentação visual da revista não é, contudo, inédita em Mato Grosso, nem algo exclusivo da *Pixé*. A primeira revista em Mato Grosso a integrar em suas páginas fotografias foi *A Violeta*, ainda que isto não tenha se dado de maneira concomitante à sua criação, como foi o caso de *Pixé*. Conforme Nadaf:

Contrariamente à publicidade, que surgiu no primeiro número de *A Violeta*, a ilustração só se fez presente a partir do vigésimo quinto número, trazendo foto de um grupo de enfermeiras não identificadas, na casa: a da escritora Júlia Lopes de Almeida, na p. 1; e a de um grupo de sócias do Grêmio Literário 'Júlia Lopes', na p. 7 (Nadaf, 1993, p. 35).

Neste ponto é importante ressaltar a diferença que existe entre a utilização de ilustrações na *Pixé* e *A Violeta*. Enquanto a primeira faz uso de ilustrações em alta resolução de pinturas, quadros, por exemplo, elas sempre se vinculam às artes plásticas, enquanto a segunda – *A Violeta* – utilizou ilustrações (fotos), como mencionado acima. Outra grande diferença se dá pelo fato de as ilustrações em *A Violeta* terem se tornado constantes a partir de agosto de 1933, com a revista n. 208. Sua primeira edição diagramada com ilustração foi a do vigésimo quinto número, mas isto se deu de forma descontinuada, não havendo regularidade na utilização deste recurso.

Além de *A Violeta*, outras revistas mencionadas tiveram elementos não verbais presentes em suas páginas. *Vôte!*, *Fagulha*, *Estação Leitura*, *Matapacos*, por exemplo, apresentam elementos visuais em suas edições, não dando exclusividade apenas às letras. Mahon (2020, p. 151-152) discute esta característica na revista *Vôte!*:

O primeiro número de *Vôte!* revela duas propostas que não são novas: ‘resgatar’ a memória cuiabana e, de outro lado, ‘falar de Cuiabá e do cuiabano’. Nesse aspecto, o periódico poderia integrar tantos outros conservadores que visavam à reprodução da cultura erudita e academicista. Ocorre que, mesmo Aclyse de Mattos tendo textualmente se referido ao ‘resgate’, o que *Vôte!* apontava era para uma nova fórmula de literatura: (a) amplo uso de imagens: desenhos, pinturas e fotografias; (b) sensualidade nas histórias em quadrinhos; (c) valorização de Cuiabá como centro de produção cultural; (d) participação da crítica literária formada por professores da Universidade Federal de Mato Grosso.

O projeto gráfico foi desenvolvido por Roseli Mendes Carnaíba em todas as edições. Cada uma possui um artista visual convidado, o qual, em alguns casos, é o mesmo artista que o periódico homenageia na edição. Em consonância a isto, a diagramação é feita de forma a dialogar com as artes visuais. Os tons de cores produzem uma relação harmoniosa com as ilustrações presentes em suas páginas, o que a transforma em uma revista cheia de cores vivas, uma de suas características mais marcantes:

Em relação ao aspecto gráfico, a revista iniciou nada pouco tímida quanto ao uso de cores e ilustrações; estas, sempre feitas a partir de trabalhos já produzidos de artista regional, nacional ou internacional (Nora *et al.*, 2023, p. 178).

As Figuras 15 e 16, a seguir, apresentam alguns exemplos:

Figura 15 – Capa e contracapa da *Pixé*, ed. 3, com o artista visual Gonçalo Arruda



Fonte: Imagens retiradas do site oficial da *Revista Literária Pixé*²¹.

21 Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br>. Acesso: 02 abr. 2023.

Figura 16 – Arte visual produzida pelo artista convidado João Pedro Nunes e diagramação de Roseli Mendes Carnaíba, edição n. 34



Fonte: Imagens retiradas do site oficial da *Revista Literária Pixé*²².

Neste processo, a literatura veiculada ao longo das edições deste periódico, encontra-se em confluência com outras artes, como as ilustrações, fotografias e pinturas, tornando a *Pixé* um periódico não apenas textual, mas também não verbal, que se utiliza de outras formas de linguagem.

Outro ponto que se destaca sobre este periódico é o fato dele ter um projeto artístico-literário que, em regra, não possuiu parcerias, apoio institucional e, portanto, não teve marcas de patrocinadores em suas páginas, como acontecia com muitos

22 Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br>. Acesso em: 29 fev. 2023.

periódicos literários, sendo, portanto, uma revista independente e as produções nele veiculadas eram cedidas gratuitamente. Contudo, ainda que tenha sido um projeto que se deu através de esforços por parte de seu idealizador, contou apenas com uma edição que resulta de duas parcerias, a edição especial de dezembro de 2022, Conexão China (Fujian) e Brasil (Mato Grosso), que conta com a parceria do estado de Mato Grosso e Fujian Foreign Affairs²³, como pode-se ver na Figura 17, a seguir:

Figura 17 – Contracapa da edição especial Conexão China (Fujian) e Brasil (Mato Grosso) da *Revista Literária Pixé*



Fonte: Imagens retiradas do site oficial da *Revista literária Pixé*²⁴.

²³ Tradução: Relações Exteriores de Fujian.

²⁴ Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Ainda que esta edição apresente incentivos externos e parcerias, a *Pixé* foi um projeto artístico literário independente. As mídias eletrônicas, como o computador, a internet, possibilitaram que os escritores e artistas em geral pudessem produzir e divulgar suas obras de maneira mais fácil, sem perder a qualidade e sem a necessidade de patrocínio ou aval da crítica especializada. A internet possibilita aos escritores poderem publicar, divulgar e, o mais importante, serem lidos, sem a necessidade de intermédio de uma editora, como nos aponta Perrone-Moisés (2016, p. 46): “A internet tem permitido a autopublicação de novos escritores, mas não modificou substancialmente seus procedimentos estilísticos”. Há a possibilidade da autopublicação sem a intermediação de editoras profissionais ou parcerias.

Entretanto, a edição especial publicada através de parceria entre a *Pixé* e o governo estadual demonstra a importância que as entidades governamentais exercem na produção cultural no país. Ainda que a internet facilite a publicação e veiculação, há custos envolvidos no processo de produção, como no caso em discussão. Desde a implementação do mercado editorial no país, os incentivos estatais tiveram grande relevância na consolidação do mercado editorial, o que não foi diferente em Mato Grosso.

João Mützemberg (2006) esclarece o papel mediador do estado neste processo, quando aborda o mercado editorial em Mato Grosso “Sobre o exposto até aqui, gostaria de reiterar a presença do Estado como mediador na esfera cultural”. Na sequência, destaca ainda a observação de Carlos Gomes, o

primeiro presidente da AML, e do historiador Lenine Póvoas a respeito da influência do governo:

Tanto o presidente da Academia Mato-grossense de Letras, o poeta Carlos Gomes de Carvalho, quanto o historiador Lenine Póvoas enfatizam a importância da atuação governamental para a consolidação das Letras mato-grossenses. Presença que se traduz como estimulador educacional com a implantação de escolas públicas, como mecenas, como posto de trabalho para intelectuais e, mais recentemente, com a Fundação Cultural, a Casa da Cultura e leis de incentivo à cultura. Esta presença do Estado, antes de ser questionada, é reivindicada pelos intelectuais, haja vista o mercado editorial ainda embrionário em Mato Grosso, cujas vendas não permitem muitas vezes ao autor pagar os custos de produção da Obra [...] (Mützemberg, 2006, p. 25).

Mützemberg salienta também que, em Mato Grosso, a imprensa periódica ainda está em fase de desenvolvimento, quando compara esta atividade a dos grandes centros hegemônicos do país. Grande parte dos incentivos estatais são voltados a editoras que estão no Centro-Sul brasileiro, o que demonstra sua predominância neste mercado. Neste sentido, afirma que

Se esta região conseguiu impor sua hegemonia no mercado editorial brasileiro, Mato Grosso começa, só agora, de forma ainda bastante lenta, a desenvolver uma atividade editorial de forma mais profissional (Mützemberg, 2006, p. 20).

Como consequência, o mercado editorial mato-grossense encontra dificuldade na produção e em sua própria manutenção, dado o volume menor de incentivos.

A *Pixé* é uma iniciativa privada sem fins lucrativos e não possui vínculo com uma editora, ainda que de menor porte. Em uma entrevista²⁵ concedida à Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), no dia 20 de junho de 2023, organizada pelo professor Isaac Newton²⁶ e pela mestranda Aline Almeida²⁷, o editor, ao argumentar acerca da periodicidade do projeto e dos custos, destaca:

É uma periodicidade muito difícil. Foi um custo muito alto e eu dizia à diagramadora: ‘olha, não vou manter isso pra sempre, porque não é a minha fonte de renda’. Eu comecei numa visão e acabei indo para lugares completamente diferentes (Mahon, 2023, n.p.).

A fala do editor esclarece a respeito das dificuldades encontradas na manutenção das publicações mensais, que envolviam um alto custo na produção do periódico, como também as dificuldades encontradas ao coordenar os processos que envolvem a produção e veiculação de uma obra, ou seja, para adentrar no mercado editorial. Nesta mesma entrevista, deixa claro, mais adiante, o custo envolvido na produção do periódico:

25 Entrevista concedida em 20 de junho de 2020, via plataforma do *Youtube*, à Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), Câmpus Alto Araguaia. *Link* de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=KbGPVHQzvA>.

26 Isaac Newton de Almeida Ramos, docente no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Câmpus Tangará da Serra - MT e no Câmpus de Alto Araguaia-MT.

27 Aline Almeida da Silva, Mestre em Estudos Literários, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), defendeu, no ano de 2024, a dissertação intitulada *Das origens à Revista Literária Pixé: uma análise qualitativa do jornalismo literário em Mato Grosso*.

O custo é enorme. Pra vocês terem uma ideia, pra fazer no primeiro ano, nós gastamos 180 mil. Eu gastei 180 mil. No segundo ano, custou gastei 220 mil. É muito. Não é uma brincadeira (Mahon, 2023, n.p.).

Mützemberg (2006) afirma que os escritores mato-grossenses – referindo-se aos primeiros anos do século XXI, momento em que a pesquisa foi feita – recorriam às leis de incentivo para que pudessem ter suas obras publicadas, principalmente pela justificativa do alto custo envolvido na produção de seus livros:

Aqui em Mato Grosso escritores têm recorrido às leis de incentivo como forma de financiar sob o argumento de que o custo da edição e a pequena circulação de um livro inviabilizam o investimento próprio. E esta defesa não se limita a escritores, mas também editores consideram importantes os incentivos públicos ao setor por conta de um mercado que ainda não apresenta a dinâmica de outros centros maiores (Mützemberg, 2006, p. 128).

O elevado custo na autopublicação ainda é uma realidade, como pode-se verificar pelas altas cifras que envolveram o processo de produção das edições da *Pixé* e, ainda que uma das características dos periódicos literários seja a possibilidade da veiculação de obras a custo baixo, isto não parece implicar em baixo custo no processo de produção desta revista.

No século passado, os idealizadores dos periódicos enfrentavam problemas de escassez de recursos para suas tiragens e muitas revistas tinham a periodicidade e a vida útil afetada por questões financeiras. A revista *A Violeta*,

como outros periódicos, inclusive mato-grossenses, possuiu assinatura mensal que, de acordo com Nadaf (1993, p. 31),

Segundo se anuncia em sua capa, cobrou-se mensalmente por *A Violeta* a importância de 1\$000 para a Capital mato-grossense, e 1\$200 para outras localidades, e 1\$200 pelo exemplar avulso [...].

A *Revista Literária Pixé*, desde a sua primeira edição, circulou de forma gratuita e ampla. A publicação em veículos alternativos, de amplo acesso e de forma gratuita, possibilita aos artistas expandirem suas possibilidades, principalmente quando se pensa nos suportes digitais.

Quase todos os periódicos citados, ainda que partissem de iniciativa privada, como é o caso de alguns, contaram com patrocinadores ou apoio para que pudessem ser impressos. Por um lado, havia o interesse de determinado grupo de escritores na divulgação de suas obras e de outro, a necessidade da divulgação de seus parceiros comerciais. A falta de políticas públicas voltadas à produção cultural e o alto custo na produção dos periódicos foram empecilhos para os idealizadores de tais projetos, mas sempre houve certa participação da iniciativa privada nesse processo.

Os esforços que um editor de periódicos ou autor se propõe a enfrentar encontram-se, como afirma Mützenberg (2006), inseridos em um processo mais complexo da imprensa editorial mato-grossense. O pesquisador afirma que – referindo-se ao ano de sua pesquisa, 2006 – as pequenas editoras do estado, na verdade, eram pequenas gráficas que apresentam

um selo editorial, como a Verde Pantanal e Carlini & Carniato, e destaca que:

A criação de selo editorial próprio não pode ser vista aqui apenas como uma estratégia para fugir das imposições de grandes editoras dos centros maiores. Reflete, principalmente, um mercado editorial bastante embrionário em que cada autor obriga-se a enfrentar sozinho o desafio de editar um livro. É certo que já existem em Mato Grosso, como visto neste trabalho, editoras em condições técnicas de editarem um livro que nada fica a dever aos grandes centros do país. Entretanto, a dificuldade de distribuição é comum a todas elas, fato que pode motivar, também, a busca por uma aventura editorial própria (Mützemberg, 2006, p. 132).

Além destes desafios concernentes aos aspectos mais práticos da produção da revista, é possível que o editor da *Pixé* tenha sido motivado à sua criação também pela necessidade da diversidade de espaços para escritores mato-grossenses no século XXI. Não chega a ser uma lacuna, pois percebe-se que *Fagulha* surgira em 2006 e, após pouco mais de uma década, em 2017, foi instituído o periódico eletrônico *Ruído Manifesto*. De todo modo, o pequeno número de iniciativas parecidas se faz sentir, e pode ter servido de estímulo para a concepção de um projeto como o da revista *Pixé*.

Com relação ao suporte do periódico, Hayles (2009, p. 61) afirma que “A literatura no século XXI é computacional [...]”, quase todos os livros impressos são arquivos digitais antes de se tornarem livros”. Algo neste sentido pode ser dito em relação às revistas literárias. Como pôde-se verificar, a *Revista Pixé*, a princípio, não foi concebida para o formato impresso, sendo

seu processo de produção realizado, exclusivamente, pelo meio digital, por isso foi decidido chamar de mídias digitais. Seu suporte é, portanto, diferente daqueles convencionais do século passado.

Isto nos remete ao conceito de Arlindo Machado sobre artemídia: a possibilidade de os artistas utilizarem-se dos recursos tecnológicos do seu tempo para a produção artística. Desta forma, subvertem a função original da internet, do computador, da fotografia, dos aplicativos de edição, para a produção de arte. O autor assim define a artemídia:

Stricto Sensu, o termo compreende, portanto, as experiências de diálogo, colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa. Mas, por extensão, abrange também quaisquer experiências artísticas que utilizem os recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos, sobretudo nos campos da eletrônica, da informática e da engenharia biológica. Incluímos, portanto, no âmbito da artemídia não apenas os trabalhos realizados com mediações tecnológicas em áreas mais consolidadas, como as visuais e audiovisuais, literatura, música e artes performáticas, mas também aqueles que acontecem em campos ainda não inteiramente mapeados – como a criação colaborativa baseada em redes, as intervenções em ambientes virtuais ou semivirtuais, a aplicação de recursos de hardware e software para a geração de obras interativas, probabilísticas, potenciais, acessíveis remotamente etc. (Machado, 2007, p. 7-8).

A *Pixé*, portanto, é uma forma de artemídia. Essencialmente eletrônica, utiliza-se de aparatos tecnológicos

e de outros recursos, como computador, internet, literatura e artes visuais para dar vida às suas edições.

Além do mais, este processo se faz na possibilidade de se desmaterializar a arte. Enquanto quase todos os periódicos que a antecedem nascem em suportes físicos, impressos, a *Pixé* foi elaborada, desde o princípio, para ser um periódico digital, em uma mídia digital. Seu texto é essencialmente eletrônico, em conformidade com grande parte da produção literária e artística do século XXI, como aponta Chartier (1998, p. 67):

Abre-se aqui um caminho para esclarecer a situação contemporânea. O que produz de fato a revolução do texto eletrônico, senão um passo suplementar no processo de desmaterialização, de descorporalização da obra, que se torna muito difícil de estancar?

A descorporalização do meio impresso possibilita que os periódicos alcancem espaços maiores do que aqueles com suportes físicos. Podem circular entre os leitores das mais diversas localidades do mundo, estabelecer conexões de autores mato-grossenses com os de outros estados e países, como é o caso do número especial da *Pixé*, com a conexão Brasil e China.

Contudo, há ainda alguns aspectos deste processo de desmaterialização que precisam ser levados em conta, como nos lembra Dalcastagne (2012, p. 6):

[...] é preciso dizer, em primeiro lugar, que o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo. Sem dúvida, houve uma ampliação de espaços de publicação, seja nas grandes

editoras comerciais, seja a partir de pequenas casas editoriais, em edições pagas, blogs, sites etc. Isso não quer dizer que esses espaços sejam valorados da mesma forma.

Ainda que não sejam valorados da mesma forma e mesmo que parte da literatura veiculada pela *Pixé* seja produzida à margem dos grandes centros hegemônicos – e isso vai ao encontro do que Dalcastagne (2012) afirma sobre estes espaços, embora aparentemente ser democráticos –, bem como ocorreu com vários periódicos produzidos e distribuídos em Mato Grosso, a produção literária na contemporaneidade segue de forma intensa. Nunca se produziu literatura como neste século, e isto se dá devido à facilidade que as mídias proporcionam: os *sites*, os *blogs*, as redes sociais são espaços que possibilitam a novos e velhos escritores publicarem gratuitamente. A política editorial da *Pixé* abre espaço para uma diversidade de autores, de estéticas, de temas, contrastando-se com a homogeneidade apontada por Dalcastagne.

Perrone-Moisés (2016, p. 25) remete a algo neste sentido:

Nunca se publicou tanta ficção e tanta poesia quanto agora. Nunca houve tantas feiras de livros, tantos prêmios, tantos eventos literários. Nunca os escritores foram tão mediatizados, tão internacionalmente conhecidos e festejados.

Poder-se-ia, portanto, concluir que os periódicos poderiam ter perdido sua importância para o cenário cultural. Contudo, o que aconteceu foi o contrário, ao mesmo tempo em que a crítica pensou a morte da literatura e esta não se concretizou, como Perrone-Moisés (2016, p. 17) desdobra:

O fim do século XX, coincidindo com o fim de um milênio, viu o anúncio de muitos ‘fins’: fim do Homem, fim da história, fim dos grandes relatos, fim das utopias, fim da cultura ocidental, fim dos intelectuais, fim da arte... Felizmente, nenhum desses ‘fins’, até agora, se concretizou. Mas é evidente que essas mortes anunciadas eram índices de mutações. A literatura não escapou às mutações da virada, e muitos anunciaram seu fim, cujos principais sintomas seriam o desaparecimento da espécie ‘grande escritor’ (detectada e lamentada em todos os países ocidentais) e o encolhimento do público leitor de ‘literatura séria’.

A morte anunciada, à qual a teórica se refere, foi o anúncio de mutações que a literatura sofreu na virada do século, e elas – as mutações – trouxeram também um alargamento nas possibilidades de suportes para a literatura, principalmente com os avanços tecnológicos ocorridos neste século.

Ao contrário da extinção, do fim das revistas literárias, o que ocorreu e a crítica, aparentemente, não esperava, foram atualizações nos suportes. Enquanto no século passado eles eram impressos, físicos e palpáveis, o alargamento no início do século XX possibilitou a existência de suportes que são mídias, que nascem, a partir de tecnologias existentes para outras finalidades, de recursos da comunicação em massa, como a internet e o computador. Conforme Machado:

Por que, então, o artista de nosso tempo recusaria o vídeo, o computador, a Internet, os programas de modelação, processamento e edição de imagem? Se toda arte é feita com os meios de seu tempo, as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela

que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio (Machado, 2007, p. 10).

Esta descorporalização do suporte, junto ao uso dos recursos tecnológicos disponíveis nas produções artísticas, possibilita que os artistas não necessitem da valoração dos centros hegemônicos, da crítica especializada e das editoras para que publiquem suas obras. Para Resende (2008, p. 17),

A verdade é que os jovens escritores não esperam mais a consagração pela ‘academia’ ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet.

Desta maneira, a produção artística sofre um *boom*, uma enxurrada de novos escritores, novos artistas plásticos que produzem, a partir das alternativas de que dispõem; variedade esta que ocorreu com a grande quantidade de artistas que contribuíram mensalmente com a *Pixé*, demonstrando como a produção no estado de Mato Grosso, desde o final do século passado, é vasta. Resende argumenta, neste sentido, sobre a produção artística contemporânea:

[...] talvez mais importante para esta reflexão, é conseqüência da fertilidade, da juventude e das novas possibilidades editoriais: a *multiplicidade*. Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo novo – no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados (Resende, 2008, p. 17-18, grifo do autor).

A multiplicidade é característica da literatura contemporânea, a quantidade de escritores que produzem ficção neste século demonstra não apenas que a literatura longe de estar em declínio, permanece fecunda. E é neste panorama de produção artístico-literário que a *Pixé* nasce: na multiplicidade de tendências, de escritores, de leitores, de acessos à literatura e outras artes, na dissolução das fronteiras e na proximidade de escritores.

Na *Pixé* publicaram escritores consolidados, iniciantes, de outros estados, de outros países. Há o encontro dos grupos mais diversos, como o da Geração Coxipó, que produz literatura desde a década de 1980, com autores nascidos neste século, demarcando, inclusive, uma diferença de idade e de formas de se expressar literariamente. Como observa-se no editorial da nona edição, “Aqui na *Pixé* todos falam e falam de tudo” (*Pixé*, ed. 9, 2019, p. 3).

No decorrer das edições, o periódico disponibiliza espaço para a diversidade, para manifestações literárias, para um fazer artístico diverso e plural, que não se restringe a uma estética, a uma temática. A produção contemporânea é marcada pela diversidade, por uma pluralidade estética facilmente perceptível:

Por tudo isso, a literatura contemporânea não reza no catecismo de nenhuma igreja, os movimentos viraram movimentações, os manifestos converteram-se em manifestações. Não queiram que os escritores prossigam com rituais do beija-mão ou gastem os joelhos nos antigos altares a flagelar o próprio estilo para

alcançar a canonização depois da morte. O que não falta é santo com pé de barro. O grande lance é dar trabalho ao leitor e aos estudiosos. Enquanto eles vão com o caju, nós voltamos com a castanha (*Pixé*, ed. 1, 2019, p. 3).

A *Pixé*, neste ponto, está alinhada a novas tendências da contemporaneidade, oferecendo espaço para que os escritores publiquem, sem a necessidade de filiarem-se a um movimento literário, de seguirem uma determinada tendência ou de submeterem-se a regras impostas pelo mercado editorial, como Scholhammer (2009, p. 13) afirma:

As novas tecnologias oferecem caminhos inéditos para esses esforços, de maneira particular, com os *blogs*, que facilitam a divulgação de textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras.

1.2 PONTO DE ENCONTRO ENTRE GERAÇÕES

Foi possível perceber, em algumas das revistas – que se descreve, neste capítulo –, a relevância que tiveram para a produção literária no estado de Mato Grosso. Isso não foi apenas por buscarem alternativas aos obstáculos impostos pelos centros culturais hegemônicos, não somente do país, mas do próprio estado, a exemplo da AML, bem como por darem espaço para que alguns escritores pudessem publicar, na busca de uma consolidação de seu fazer artístico. É nesta seara que se percebe algumas das características importantes

que os periódicos literários exercem social e artisticamente. Rocha (1985, p. 33), apresenta algumas características das revistas e jornais literários:

O aparecimento duma revista, jornal ou publicação colectiva pode dever-se, segundo cremos, a duas grandes ordens de razões. Uma prende-se com a sociologia da *criação*, e tem a ver com a afirmação dum grupo, geração, tendência ou vanguarda; a outra é o domínio da sociologia da *recepção*, e diz respeito ao preenchimento duma 'lacuna', à satisfação duma necessidade cultural do público, ou ao desejo de criar um espaço de divulgação para os escritores inéditos ou esquecidos.

A *Revista Literária Pixé* surge no momento em que há apenas um periódico em atividade, o *Ruído Manifesto* que, mesmo sendo uma revista eletrônica, não possui o formato convencional que reproduz o formato impresso. *Pixé*, como os periódicos que surgem posteriormente e que também são eletrônicos, reproduzem o formato de uma revista literária impressa.

Pindorama, *O arauto de Juvenília*, *Ganga*, *Sarã*, *Estação da leitura*, *Vôte!* e *Fagulha*, todos estes periódicos, em sua criação, garantem espaço para a divulgação de escritores inéditos ou conhecidos, ainda que tenham ficado reduzidos à capital mato-grossense. Além disto, muitos dos nomes que se apresentam alcançaram algum reconhecimento através da participação nestes periódicos, seja por intermédio de suas produções literárias, seja pela motivação envolvida na criação da revista, motivação esta que podemos encontrar em seus textos inaugurais. Nomes como Wlademir Dias Pino, Rubens

de Mendonça, Silva Freire, entre outros já citados, foram escritores de grande relevância na produção cultural e artística mato-grossense e que participam ativamente da produção, divulgação e direção de revistas e jornais literários.

Rocha (1985) aborda também o papel que as revistas exercem na afirmação de uma geração ou de um grupo, o que remete à Geração Coxipó, que Mahon (2020, p. 129) estuda em sua dissertação de mestrado, além de demonstrar a importância das revistas *Vôte!*, *Fagulha* e *Estação leitura* no processo de consolidação da geração, pois “Tratando-se da literatura produzida em Mato Grosso, quem forjou a alternativa ao academicismo em crise foram os editores das revistas *Vôte!*, *Estação leitura* e *Fagulha*”.

No entanto, a Geração Coxipó não se dissolve após *Fagulha*. Vários dos escritores participantes deste grupo continuaram produzindo, inclusive na revista *Pixé*. Aclyse Mattos, Gabriel de Mattos, Lucinda Persona, Lorenzo Falcão, Marta Cocco, Luciene Carvalho, Cristina Campos e Luiz Renato são alguns nomes pertencentes à Geração Coxipó que publicaram nela ativamente.

Pode-se dizer que isto seja um reflexo das dificuldades do mercado editorial mato-grossense. Os escritores podem ter encontrado barreiras para a publicação de suas obras, principalmente pelo alto custo envolvido neste processo. A maneira mais fácil encontrada para publicarem foi por meio de órgãos coletivos, como as revistas literárias, que

possivelmente fez com que eles continuassem publicando na *Pixé*, por exemplo. Isso pode ser observado na passagem de um editorial do próprio periódico:

É no periódico que se encontram diferentes gerações literárias: umas tentando mostrar o vigor com o qual se consolidaram, outras lutando por um lugar ao sol. Alguns movimentos artísticos do passado começaram com um manifesto publicado em jornal ou revista, simpatizantes do ideário inovador, ou lançados pelo próprio coletivo como um grito de nascituro. Em geral, esse padrão deu-se em grandes centros urbanos porque nas pequenas localidades as publicações de circulação rarefeita albergavam escritores de todas as tendências. Muito embora o fortalecimento de pequenas editoras e o surgimento das redes virtuais de relacionamento tenham facilitado as publicações de escritores iniciantes, o periódico ainda funciona como ponto de encontro, um café contemporâneo repaginado onde se sentam e conversam alegremente velhos e moços (*Pixé*, Edição Comemorativa, 2021, p. 3).

Contudo, houve também aqueles que não fazem parte da geração, mas que são nomes de relevância para a literatura contemporânea produzida em Mato Grosso, escritores que fazem parte da Academia Mato-grossense de Letras, como Marli Walker, Ivens Cuiabano Scaff, Agnaldo Rodrigues, Olga Maria Castrillon-Mendes e o próprio Eduardo Mahon. Isso comprova o fato de os periódicos serem um lugar de afirmação de um grupo, de uma geração e/ou de um espaço de publicação coletiva que agrega autores já com uma vasta e profícua produção literária, como também escritores ainda iniciantes.

Assim, a revista literária torna-se o espaço privilegiado onde os escritores mais importantes e significativos de um determinado momento histórico-literário conseguem dar visibilidade e difusão às suas produções, como afirma Rocha (1985, p. 33): “Isto é: como lugar de encontro dos espíritos criadores mais significativos dum momento [...]”, como foi o caso de Wladimir Dias Pino e Silva Freire. Na *Pixé*, abre-se um espaço para que escritores que não fazem parte do centro hegemônico possam publicar, e este espaço não se fecha à capital mato-grossense.

É sintomático o fato de os escritores da geração que Mahon aborda em sua pesquisa continuarem a se reunir em outras revistas literárias, ainda neste vintênio. Isto não só atesta que a geração não parou de produzir, como também, que segue fomentando e alimentando os periódicos do estado, fortalecendo o movimento literário alternativo produzido em Mato Grosso. Como o próprio pesquisador enuncia: “A Geração Coxipó não é passado. Ela continua produzindo e se firmando como cânone por força dos estudos da crítica literária” (Mahon, 2020, p. 255).

Na edição especial do terceiro ano da revista, publicada de forma impressa em maio de 2021, sua capa traz estampada diversos escritores participantes das edições da *Pixé*; contudo, é preciso chamar atenção para o fato de que esta edição traz na parte superior direita gravado *Geração Pixé*. Seria, portanto, o indicativo do nascimento de uma nova geração de escritores?

Nesta linha de raciocínio, Mahon (2020, p. 33) afirma:

O ‘atravessamento’ intertemporal é uma das maiores características da contemporaneidade. Como já citamos alhures, a convivência entre autores de diversas faixas etárias não só é atualmente possível como é dessa mistura de vivências que se constitui uma ‘nova geração’. Tal qual uma colcha de retalhos, uma montagem, um caleidoscópio mutável, entende-se por geração literária o agrupamento de pessoas de variadas idades e tendências que se aproximam sem que haja necessariamente um ponto convergente fixo, um projeto estético claro, um manifesto escrito e publicado, como se fazia nos séculos XIX e XX.

Talvez, levando em consideração esse atravessamento, a Geração Coxipó, ao se relacionar com escritores iniciantes, marca o surgimento de uma nova geração. A *Pixé*, neste sentido, seria o local de encontro da geração anterior com uma possível futura geração, que Mahon antecipa e denomina “Geração Pixé”. A revista *Pixé* se tornaria, portanto, o berçário de uma futura geração de escritores ainda em fase de experimentações literárias, mas que começa sua vida literária em publicações coletivas.

Tal como aconteceu com a Geração Coxipó, que teve seu início delineado na revista *Vôte!*, a *Pixé* tornar-se-ia o ponto de encontro e partida de escritores de uma geração ainda em formação. Tal qual *Pindorama*, que serviu como pontapé para outras revistas literárias, a *Pixé*, enquanto embrião de um experimento literário contemporâneo, provavelmente possibilitará que os escritores que dela participaram criem alternativas de produção literária à margem dos centros

hegemônicos e, talvez, neste processo, a nova geração, antecipada por Mahon, se desenvolva.

1.3 A FALA INAUGURAL DA *PIXÉ*

Uma das características dos periódicos literários é que, com frequência, lançam na sua primeira edição textos inaugurais que assumem um tom de coletividade, ainda que escritos pelo editor. Isto se dá, principalmente, por se tratar de um órgão de publicação coletiva. Nos periódicos não se encontram apenas poetas, cronistas e romancistas, pois são órgãos que abrem espaço também a outras manifestações intelectuais. Nesse sentido, como Rocha (1985, p. 34) descreve,

Seja como for, a revista literária ou de interesse literário é, por definição, um espaço de afirmação colectiva de criadores – a que podem juntar-se críticos literários, pensadores, homens de cultura ou artistas plásticos.

Resenhas críticas e ensaios compõem as páginas de algumas edições da *Pixé*, marcando a pluralidade de gêneros e do grupo de intelectuais que dela participa.

As revistas, normalmente, dispõem de um local próprio para que o editorialista possa se expressar em nome dessa coletividade, como acontece em *Pixé*, em que Mahon escreve os editoriais. Ao pensar em periódicos jornalísticos, não necessariamente literários, mas que cabe às revistas literárias –, Elza Miné (2000) afirma que em todos eles existem um

espaço em que são apresentados os objetivos da revista, os motivos do ato da sua criação e os nomeia enquanto *falas inaugurais* ou *editoriais de apresentação*. Normalmente, as falas inaugurais estão nos editoriais:

Toda publicação, ao colocar-se diante dos seus leitores, procura manifestar os objetivos a que se propõe: diz a que vem e como pretende ser, procurando, ainda, em geral, mencionar as razões da sua criação. São os editoriais de apresentação, ou *falas inaugurais*, como prefiro designá-los (Miné, 2000, p. 79, grifo do autor).

Neste sentido, pode-se ver alguns exemplos de falas inaugurais, como “Ser... Eis a questão”, da revista *Pindorama*:

“Ser... Eis a questão”

De um lado a rotina, a desmoralização, a pasmaceira, a agonia. Na outra margem os espíritos sedentos de novidade, a vida, o movimento, a energia: Sempre duas gerações que se combatem, que se mutilam, que se destroem.

Nunca num mesmo plano o velho e o moço comparecem para discutir os seus problemas, sempre a intolerância.

Se o velho, esfriado pelos anos, toma uma atitude diante da vida, não acompanha o ritmo da Idade Nova, petrifica-se na sua geração e se esquece no passado, o moço, por sua vez, levado pelo entusiasmo da idade, pelo ardor dos anos, desrespeita o passado, despreza a tradição, e se embriaga com as conquistas modernas. É ele o lógico, o razoável, o justo.

Este é o programa de uma revista de moços – NOVIDADE E ATUALIDADE. A geração moderna deve procurar nas cousas atuais elementos para construir um mundo melhor.

Se as possibilidades são poucas, muitas são as esperanças

(*Pindorama*, 1939, p. 1).

Ou como fez *Sarã*, ao publicar o manifesto *Intensivista*, de Wladimir Dias-Pino:

Em *Sarã*, Wladimir Dias-Pino assinou sozinho o Manifesto Intensivista, publicado em duas partes nos números 3 e 4, ambos de 1951. Ali estava a certidão de nascimento de um movimento que iria ganhar corpo na parceria Dias-Pino e Silva Freire [...] (Mahon, 2020, p. 104).

Pode-se ver, também, falas inaugurais que se apresentam como certidões de nascimento, como é o caso de *Ganga*:

Aos 31 dias do mês de janeiro de 1951... Mas paremos aí... É muito formal. Digamos assim: aqui estamos! Bons dias minha gente! GANGA?!... Mas que é isso?!... Nossa gente costuma dizer CANGA... Mas não é canga – é GANGA. Canga é jugo de bois, aquela armação que se coloca no pescoço dos coitados; canga é também aquele suplício chinês... Somos, pois GANGA – a matéria mineral que guarda, reveste e esconde os metais preciosos. Aqui, é vermelha, tem cor de sangue, abroqueia os filões auríferos. Cuiabá nasceu de GANGA... Seus velhos ouros, suas taipas legendárias, são de ganger [sic].

GANGA, pois, é a ossatura e a carne de Cuiabá, dura, granítea, eterna...

GANGA simboliza o que tem, sem ser belo por fora, oculta, no furado [sic], as riquezas, os brilhos e as redensões secretas da energia e de coragem.

GANGA, assim, se transforma numa caixa de surpresas, onde todos podem vir buscar as revelações do nosso espírito que pensa, ama e sente, no anseio perpétuo da glória e da perfeição.

GANGA deseja hospedar-se no coração de todos.
Que Deus nos ajude
(Ganga, 1951, p. 1).

De qualquer forma, seja por meio do manifesto, de uma “certidão de nascimento”, os periódicos possuem textos de característica notadamente inaugural, em que o editorialista, em tom de coletividade, declara o motivo de sua criação. Pelas falas inaugurais, é possível ter ciência de suas intenções, seu projeto estético ou seu manifesto. Miné (2000, p. 81) afirma que os editoriais de apresentação buscam garantir uma boa recepção da obra a qual estão vinculados: “[...] sempre está presente o intuito de assegurar uma boa recepção”, mas que também é por meio deles que se busca construir a imagem do periódico.

Fala inaugural ou editoriais de apresentação, portanto,

Constituem o lugar em que privilegiadamente se pode captar a imagem que o órgão de imprensa procura dar de si mesmo, identificar o lugar que se arroga na sociedade e perceber o papel que nela visa desempenhar (Miné, 2000, p. 79).

Neste sentido, a *Revista Literária Pixé*, como as demais revistas que foram abordadas, também apresenta sua fala inaugural, que se manifesta no editorial da Edição Piloto:

Senhoras e senhores, anunciamos uma inédita exportação de pixé! Nossas fábricas estão a pleno vapor. Contratamos centenas de funcionários e outros tantos estão em treinamento para oferecer ao mercado consumidor o melhor pixé do mundo. São três turnos de trabalho, mais horas extras. Nossas encomendas de pixé chegam de todos os

lugares e, por isso, criamos a versão virtual. Nossos clientes possam ir consumindo com os olhos. Não, não adianta insistir. Ninguém fura a fila! Fiquem calmos e façam suas encomendas. Garantimos a entrega no prazo, sem contratempos. Daqui pra frente, nosso trabalho é garantir para o povo o nosso pixé de cada dia.

Ainda não experimentou? Como assim? Não sabe o que é pixé? Não se culpe, ora essa. Pode não ser culpa sua. Pixé é a nossa senha. Não é para saber, é para prazer. Então, mil perdões, mas ninguém aqui dá receita. Muitos já tentaram, fizeram de tudo. Mas nunca o nosso pixé foi imitado, reproduzido com o mínimo do gosto original. A gente sente comendo, a gente come sentindo. Quem não comeu, ainda não pode sentir exatamente o que nós somos. Quem já comeu, mas não sentiu, nunca saberá. É por isso que as encomendas explodiram: cada vez mais gente quer fechar os olhos e se entregar ao prazer sem culpa, ao conhecimento pela experiência.

E não é assim também com a literatura? Um grude? Um vício? Um prazer inconsútil? O prazer é o consumo, não a revelação da receita. Pouco importa ao leitor de que forma o escritor articula suas letras, se não dorme, se não come, se chora ou se transpira. O que se quer é o resultado. Portanto, entregamos esse 1º número de Pixé esperando que você leia, releia, se lambuze e queira mais. O que falta em papel, sobra em qualidade artística e literária. Leia em qualquer lugar, a qualquer hora e compartilhe com os amigos. Nossa publicação é mensal e teremos todo o conteúdo de pixé disponível para consulta.

Nessa edição, vamos devorar o talento de Silvio Sartori. A mescla contemporânea da arte pop é uma colagem de referências. É o talento de Sartori que vai definir a proporção do que é humano e do que é objeto, do que é urbano e do que é rural, do

que é fantasia e do que é real. Difícil saber o limite entre uma coisa e outra, principalmente porque a nossa cultura se alimenta de paródias. E isso importa realmente? Basta! Dizer mais que isso é bancar o curador erudito. Não queremos traduzir nada. A nossa proposta é que você simplesmente aprecie.

Pixé acaba de chegar.

Coma com os olhos

(*Pixé*, Edição Piloto, 2019, p. 3).

Como pode-se observar, os textos inaugurais apresentam o porquê da existência da revista, qual o motivo de sua criação e, não raras vezes, estas motivações são enunciadas em forma de manifestos. Como se viu com *Pindorama*, *Ganga*, *Sarã* e, principalmente, com a Geração Coxipó, a literatura produzida por estes grupos buscava alternativas em relação às produções dos centros hegemônicos.

Contudo, os editoriais da *Pixé*, ao contrário de algumas das revistas produzidas em Mato Grosso que foram destacadas anteriormente, não manifestam em sua fala inaugural insatisfação com a produção contemporânea do estado no século XXI. Ao contrário, o editor tem consciência de que o ecletismo faz parte do contemporâneo, como aponta no editorial da décima primeira edição: “O ecletismo é a força do contemporâneo e seremos significativos na medida em que nos solidarizarmos com a diversidade” (*Pixé*, ed. 11, 2020, p. 3).

Desta forma, difere de grande parte das revistas mato-grossenses, ao deixar explícito, em várias de suas edições,

não possuir manifesto, não celebrar igrejas, não anunciar tendências, mas garantir espaço para toda produção. E na falta de manifesto, propõe apenas que se aprecie a literatura em suas páginas: “Não queremos traduzir nada. A nossa proposta é que você simplesmente aprecie. Pixé acaba de chegar. Coma com os olhos!” (*Pixé*, Edição Piloto, 2019, p. 3).

Há várias passagens presentes nos editoriais que atestam explicitamente não haver um manifesto, não ter uma pauta e que todos os escritores podem escrever sobre o que quiserem, conforme pode-se observar nos recortes:

A turma da *Revista Literária Pixé* não vai responder. Seguirá o conselho de Leminski quando dizia: repara bem no que não digo. Não temos compromisso doutrinário (*Pixé*, ed. 6, 2019, p. 3).

Cada edição da *Pixé* vem temperada com sal a gosto (*Pixé*, ed. 7, 2019, p. 3).

Não sirva esse editorial de manifesto. Longe disso! (*Pixé*, ed. 8, 2019, p. 3).

Aqui na *Pixé* todos falam e falam de tudo (*Pixé*, ed. 8, 2019, p. 3).

A revista *Pixé* não tem pauta! (*Pixé*, ed. 11, 2020, p. 3).

Nós, da *Revista Pixé*, fizemos uma escolha. Buscamos mais janelas do que espelhos (*Pixé*, ed. 14, 2020, p. 3).

Isto acontece como forma de afirmar aquilo que anuncia no seu editorial de apresentação.

Pixé, então, nasceu como um periódico que diz respeito ao quadro cultural e literário mato-grossense, que não tenciona

se fechar ao panorama literário e artístico produzido no e para o estado. Com as possibilidades que o ciberespaço proporciona, a proximidade que estabelece com as movimentações contemporâneas da produção artística, Mato Grosso, ainda que um estado “periférico”, como afirma Castrillon-Mendes (2020, p. 15), não se encontra nas mesmas condições do século XX. Em suas palavras:

Culturalmente falando, Mato Grosso é Estado periférico. E o é não só em relação ao panorama nacional como nos seus aspectos internos. Não conhecemos as nossas produções culturais. E se não as conhecemos não as divulgamos, não fazemos leitores, não construímos a crítica, não participamos do mercado editorial, forte aliado do sistema de produção e de implantação do cânone.

As produções contemporâneas de autores do estado são parte do cenário nacional. Periféricas ou dos grandes centros, a literatura produzida no Brasil é a literatura que representa o país, por isto, não se quer cair em regionalismos, em reducionismos sobre a literatura. O editor da *Pixé* apresenta uma ampla visão do cenário brasileiro:

A Revista *Pixé* põe em xeque algumas convenções: as fronteiras esmaecidas, os regionalismos dissolvidos, as instituições literárias que caducaram. O tempo do agora, o espaço do aqui, a identidade por filiação são os novos demônios que muitos conservadores pretendem exorcizar. Podem tirar o cavalo da chuva. Não estamos dispostos a celebrar missas negras, mas podemos celebrar os negros na missa. Os negros, as mulheres, os gays, os periféricos, os anônimos e apagados em geral, os considerados pobres-diabos sem oportunidade. Então, vamos fazer um pacto? (*Pixé*, ed. 3, 2019, p. 3).

Neste sentido, na primeira edição comemorativa, afirma:

O nome escolhido para essa revista não é um acaso. PIXÉ reivindica uma geografia. Publicamos autores e artistas nacionais e internacionais a partir de Cuiabá, encravada no sertão brasileiro. Diante deste fato, me deparei diante de duas possibilidades. A primeira delas era a mais confortável. Unir os escritores e artistas da região para conceber uma publicação com o regionalismo estampado na testa e cravado na alma. Falar ‘de’ e ‘para’ um público de amigos, compadres e confrades, é a endogenia que garante aplauso fácil, costumeiramente resignado às cercanias da ‘província’. Se optasse por esse caminho, a Revista PIXÉ integraria um certo sistema autorreferente cuja circularidade seria tão restrita quanto pouco desafiadora. Preferi o caminho mais difícil. Sustentando o nome que caracteriza um valor regional, fiz a embaixada junto a escritores e artistas de todo o Brasil e do exterior. Na minha avaliação, a tecnologia do mundo virtual abriu janelas para um diálogo inédito em termos de intensidade e de diversidade (*Pixé*, Edição Comemorativa, 2021, p. 3).

Dito isto, o editor entende que a produção contemporânea não se prende a espaços demográficos, não celebra regionalismos, como se fez no século XX em Mato Grosso. Portanto, “A Revista Literária Pixé é o retrato da geração de escritores deste começo do século XXI” (*Pixé*, Edição Comemorativa, 2021, p. 3).

Na fala inaugural da *Pixé*, destacam-se outras três propostas. Na primeira, a revista se anuncia como uma revista literária digital, como pode-se ver em: “Nossas encomendas de pixé chegam de todos os lugares, e, por isso, criamos a

versão virtual” (*Píxé*, Edição Piloto, 2019, p. 3). A *Píxé* é uma mídia digital e a literatura que faz parte de suas edições, ainda que tenha ganhado edições impressas, é eletrônica, pois é nascida e veiculada em mídias eletrônicas.

Na segunda, a revista anuncia sua periodicidade: “Nossa publicação é mensal e teremos todo o conteúdo de *pixé* disponível para consulta” (*Ibidem*, p. 3). Dados os desafios apontados anteriormente, esta proposta não deixa de ser ousada e foi mantida, ainda que, como também observado, haja curtos lapsos temporais na publicação da revista.

Na terceira, e não menos importante, é a característica que se nota na fala inaugural da Edição Piloto, a de ser uma revista que manipula em seus editoriais discussões acerca de temas relacionados aos estudos literários, como se observa no seguinte trecho:

E não é assim também com a literatura? Um grude? Um vício? Um prazer inconsútil? O prazer é o consumo, não a revelação da receita. Pouco importa ao leitor de que forma o escritor articula suas letras, se não dorme, se não come, se chora ou se transpira (*Píxé*, Edição Piloto, 2019, p. 3).

Em síntese, a *Píxé* apresenta uma inversão na perspectiva da literatura brasileira produzida em Mato Grosso e veiculada em jornais e revistas mato-grossenses, pois não se limita a publicar apenas obras de escritores residentes deste estado, como ocorreu em algumas das revistas destacadas, nem se fecha ao estado, como pôde-se ver na Edição Especial Conexão China (Fujian) e Brasil (Mato Grosso). Como verifica-se em um

dos editoriais: “É preciso haver quem dê voz ao novo e, para isso, colocamos a Revista Literária Pixé à disposição de autores nunca publicados ou de escritores experientes que estão muito longe dos lobbys editoriais” (*Pixé*, Edição Especial, 2019, p. 3).

Pode-se dizer que o projeto editorial da *Pixé* oportuniza espaço para uma ampla quantidade de escritores, pela consciência de um mercado editorial embrionário em Mato Grosso e da crise editorial que acomete o país.

PIXÉ

REVISTA LITERÁRIA



EDIÇÃO Nº 34
ANO 5
MARÇO/2023



Arte Visual de João Pedro Nunes, na capa da *Revista Literária Pixé* (2023)²⁸.

28 Capa da ed. 34, mar. 2023. Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/>. Acesso em: 13 mar. 2023.

EDITORIAIS COMO EXPRESSÃO CRÍTICA

2.1 O GÊNERO TEXTUAL EDITORIAL

No capítulo anterior foram apresentadas algumas revistas que surgiram e circularam em Mato Grosso no início do século XX até chegar-se à *Revista Literária Pixé*, já no século XXI, bem como foram abordadas algumas de suas características. Neste capítulo, trata-se mais a fundo sobre como definir o que é editorial, indicando e discutindo determinadas características, dada sua importância para esta pesquisa.

Mikhail Bakhtin (2016), ao abordar os *gêneros do discurso*, atenta para o fato de todas as atividades humanas estarem ligadas ao uso da linguagem, sendo que o emprego da língua se dá em forma de enunciados, orais ou escritos. Aponta, também, para o fato de que todas as atividades humanas se dão a partir do uso de gêneros discursivos e que, portanto, estes são infinitos e cada vez mais elaborados, conforme ocorrem mudanças sociais e nos próprios gêneros:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade (Bakhtin, 2016, p. 12).

Na mesma linha de raciocínio, Luiz Antônio Marcuschi (2002) sustenta que os gêneros são histórico-sociais, maleáveis e que estão presentes em todas as atividades comunicativas do homem, sem exceção. Estas atividades, sejam elas simples diálogos, telefonemas, *e-mails*, cartas, entre outros, dão-se através de gêneros ou, como classifica Bakhtin (2016), *gêneros do discurso*.

Marcuschi (2002, p. 19) afirma ainda que, antes da criação da escrita alfabética, o número de gêneros era limitado, mas com o surgimento desta nova tecnologia, as possibilidades aumentaram. Ele apresenta, portanto, três fases no desenvolvimento dos gêneros:

[...] uma simples observação histórica do surgimento dos gêneros revela que, numa primeira fase, povos de cultura essencialmente oral desenvolveram um conjunto limitado de gêneros. Após a invenção da escrita alfabética por volta do século VII a.C., multiplicam-se os gêneros, surgindo os típicos da escrita. Numa terceira fase, a partir do século XV, os gêneros expandem-se com o florescimento da cultura impressa para, na fase intermediária de industrialização iniciada no século XVIII, dar início a uma grande ampliação (Marcuschi, 2002, p. 19).

Esta citação mostra como os gêneros acompanham as mudanças sociais e estão presentes em todas as atividades do ser humano. Com o surgimento da escrita e com o desenvolvimento da cultura impressa e, conseqüentemente, com a industrialização e, mais atualmente, com o uso das novas tecnologias pelo homem, como a internet, os gêneros sofrem grande ampliação.

Ainda, nesse sentido, Bakhtin (2016, p. 15) explicita que os gêneros discursivos podem ser primários ou secundários, classificando os primeiros como simples e os segundos como complexos. Com base nessa classificação, pode-se dizer que o editorial se trata de um gênero discursivo secundário, pois apresenta enunciados escritos e complexos e surge a partir da implementação de gêneros primários:

Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – ficcional, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (Bakhtin, 2016, p. 15).

Os gêneros primários, para o teórico, são aqueles relacionados à oralidade e os secundários, considerados complexos, são aqueles que absorvem os primários para si. São complexos porque se trata de gêneros que nascem a partir dos orais e reelaboram-se, modificam-se a partir do seu uso e

pela complexidade que vão adquirindo histórica e socialmente. São exemplos de secundários os textos ficcionais, como o romance, e não ficcionais, como textos científicos, entre outros. De qualquer forma, os complexos são, predominantemente, os gêneros escritos, que se utilizam de outros gêneros (os simples) para si, o que marca a complexidade e a heterogeneidade dos gêneros discursivos.

O editorial, portanto, é um gênero discursivo complexo, conforme o viés bakhtiniano. O teórico defende que “[...] cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (Bakhtin, 2016, p. 12, grifo do autor). Com isto, percebe-se que os editoriais são gêneros nascidos da atividade humana e que, portanto, possuem características próprias e tipos estáveis de enunciados estabelecidos pelo próprio gênero.

Marcuschi (2008) define a seguinte concepção acerca dos gêneros textuais:

Gênero textual refere os textos materializados em situações comunicativas recorrentes. Os gêneros textuais são os textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas. Em contraposição aos tipos, os gêneros são entidades empíricas em situações comunicativas e se expressam em designações diversas, constituindo em princípio listagens abertas. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: telefonema,

sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instruções de uso, inquérito policial resenha, edital de concurso, piada, conversa espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais e assim por diante. Como tal, os gêneros são formas textuais escritas ou orais bastante estáveis, histórica e socialmente situadas (Marcuschi, 2008, p. 155).

Assim, o gênero textual é materializado em textos e, como todo gênero, apresenta características próprias e serve para comunicação diária, apresentando uma finalidade. Como todas as atividades humanas se dão por meio deles, as atividades escritas, ou seja, os textos escritos, também compõem os gêneros discursivos defendidos por Bakhtin; portanto, são gêneros discursivos textuais.

Os editoriais são gêneros textuais predominantes nos veículos de imprensa, como jornais e revistas e estão suscetíveis a mudanças sociais:

Já se tornou trivial a idéia de que os gêneros textuais são fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultural e social. Fruto de trabalho coletivo, os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa. No entanto, mesmo apresentando alto poder preditivo e interpretativo das ações humanas em qualquer contexto discursivo, os gêneros não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa (Marcuschi, 2002, p. 19).

Desse modo, os gêneros surgem conforme a movimentação da atividade humana, de acordo com as mudanças nas atividades sociais diárias, nas novas formas de comunicação que se criam a partir das novas necessidades do ser humano. Contudo, como Bakhtin (2016) afirma, os gêneros nascem a partir da reformulação, da apropriação de outros gêneros já existentes e, conforme o uso das tecnologias se intensifica, os gêneros nascem na mesma intensidade, reelaborando-se a partir de outros preexistentes.

Ainda que a tecnologia possibilite o surgimento de novos gêneros, isto só ocorre em decorrência da interação entre o ser humano e ela, em suas atividades comunicativas diárias, tal qual Marcuschi (2002, p. 20) esclarece: “Por certo, não são propriamente as tecnologias *per se* que originam os gêneros e sim a intensidade dos usos dessas tecnologias e suas interferências nas atividades comunicativas diárias”, ou seja, a tecnologia, através da atividade humana, amplia as possibilidades de surgimento de novos gêneros.

Como resultado, os editoriais, “Como um dos inúmeros gêneros da mídia impressa, [...] são representantes dos gêneros midiáticos, compreendidos como dispositivos de comunicação específicos do jornalismo” (Irineu; Souza, 2018, p. 153).

Ainda que os gêneros sejam maleáveis e possam incorporar outros veículos, dada a necessidade, possuem características próprias que se mantêm independentemente do suporte que integrem. Desta forma, conforme Souza,

“O editorial é característico do jornalismo impresso e possui uma localização fixa. No jornal, seu lugar é a seção de opinião [...]” (Souza, 2006, p. 64). Ainda que seja característico do jornalismo impresso, quando surge em revistas literárias, o editorial mantém a localização fixa, como no caso da *Pixé*, que mantém a seção do editorial sempre após sua capa, em destaque.

Ao discutir a respeito dos enunciados dos gêneros discursivos, Bakhtin (2016) apresenta três elementos constitutivos deles: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional, e os três compõem o conjunto do enunciado:

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas acima de tudo, por sua construção composicional (Bakhtin, 2016, p. 11-12).

Neste sentido, os gêneros discursivos secundários, enquanto atividades humanas complexas, configuram-se pela sua temática, definida por cada gênero, pelos recursos linguísticos que utilizam para tratar dos temas, neste caso, o estilo, e pela estrutura que cada um possui, como pode-se observar a seguir:

Se nos reportamos aos princípios caracterizadores dos gêneros discursivos, com base no pensamento bakhtiniano, chegamos: (i) à dimensão destes enunciados em se tratando de tema (conteúdo temático, ou seja, o assunto de que tratam), de estilo (ou seja, os recursos de linguagem pelos

quais se caracterizam, como léxico, utilização de dados itens gramaticais, textuais e discursivos) e de estrutura composicional (isto é, modos pelos quais os textos se organizam e se estruturam em termos retóricos) (Irineu; Souza, 2018, p. 149-150).

O editorial, em uma revista literária, trará temas relativos à literatura. Já a construção composicional possibilita perceber a organização do enunciado; é, de certa maneira, a forma estrutural do gênero, como Correio (2018, p. 290) discorre:

A construção composicional diz respeito às formas de organização do enunciado, sendo artifícios que remetem à sua estruturação e ao seu acabamento. Pode referir-se tanto ao aspecto visual como também às formas de escritura. Em outras palavras, a ‘imagem’ do texto-enunciado, muitas vezes, determina o gênero apenas com uma rápida observação do arranjo espacial e seu suporte, como quando olhamos, por exemplo, a estrutura de uma carta, de um anúncio publicitário, de um bilhete colocado na geladeira, dos versos de um poema. Nesses casos, antes mesmo de lermos, já conseguimos ter uma ideia de que se trata de uma carta, de um anúncio, de um bilhete e de um poema.

No que se refere ao estilo, Bakhtin (2016) acredita que ele esteja ligado intimamente ao gênero do discurso, mas que existem gêneros cujo estilo permite manifestar a individualidade de cada falante ou escritor, como no caso dos artístico-literários. Nos gêneros padronizados como documentos oficiais, a individualidade do estilo é mais difícil de se manifestar. Deste modo,

Na imensa maioria dos gêneros discursivos (exceto nos artístico-literários), o estilo individual não faz parte do plano do enunciado, não serve

como um objetivo seu, mas é, por assim dizer, um epifenômeno do enunciado, seu produto complementar (Bakhtin, 2016, p. 17-18).

Mesmo nos casos em que não há um estilo individual, todo gênero do discurso apresenta um estilo próprio. No caso dos editoriais, assim como nos artístico-literários, o estilo permite a manifestação da individualidade do escritor. Isto é mais perceptível no caso em análise nesta pesquisa, por exemplo, as marcas deixadas pelo editor em diversas das edições, cuja intenção é inquietar seu leitor, como pode-se ver nos recortes:

Talvez seja assim também com a literatura. Responda você! (*Pixé*, ed. 3, 2019, p. 3).

Portanto, coloquem os óculos escuros e boa leitura! (*Pixé*, ed. 1, 2019, p. 3).

Talvez seja esse o nosso manifesto. Talvez... (*Pixé*, ed. 11, 2020, p. 3).

Para além disso, este gênero sempre aponta sua posição a respeito da sua temática. Portanto, seus enunciados são marcadamente opinativos e seu texto é argumentativo, possibilitando a interação dos leitores, principalmente, por ser um gênero que se vincula aos meios de comunicação em massa. Do mesmo modo, o editorial apresenta uma introdução, o desenvolvimento e a conclusão do tema que propõe tratar. Neste sentido,

O editorial integra, assim, o quadro de gêneros jornalísticos essencialmente opinativos, que têm ganhado cada vez mais espaço nos jornais em detrimento das formas de interatividade

advindas dos meios de comunicação de massa, na medida em que os coenunciadores participam da construção da informação/opinião através de gêneros já consagrados, como as cartas de leitor, e de gêneros emergentes, como os comentários na WEB (Irineu; Souza, 2018, p. 155).

Por exemplo, em *Pindorama*, o editorial mostra uma insatisfação com a produção literária mato-grossense no século XX e busca indicar alternativas à produção hegemônica; critica fortemente a produção da elite do estado por estar atrasada esteticamente em relação ao país, mesmo após 17 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, quando diz:

De um lado a rotina, a desmoralização, a pasmaceira, a agonia. Na outra margem os espíritos sedentos de novidade, a vida, o movimento, a energia: Sempre duas gerações que se combatem, que se mutilam, que se destroem (*Pindorama*, ed. 1, 1939, p. 1).

No caso da *Pixé*, situada em um contexto de diversidade de estéticas, nas possibilidades de publicações independentes dos escritores, o editorial busca tratar de assuntos relativos à literatura de forma geral e também à literatura brasileira contemporânea, neste momento histórico da literatura produzida a partir do final do século XX e início do XXI, marcado por grandes mudanças sociais e pela influência dos avanços tecnológicos no mundo, na produção e reprodução literária.

De qualquer forma, estas são características próprias do gênero, pois

O editorial lida com idéias, argumentos, crítica, marcando a posição de um jornal, uma revista, um

programa de televisão ou de um rádio, sobre os principais fatos do momento, locais, nacionais ou internacionais de maior relevância (Campos, 2008, p. 16)

Visto que se trata de um gênero que nasceu no meio jornalístico. Tratar, portanto, de assuntos relacionados aos estudos literários é marcar a posição do periódico acerca de sua visão da literatura. Por isto, traz em vários momentos reflexões sobre literatura contemporânea, como na sua terceira edição:

O desafio do contemporâneo é a inclusão. As ciências sociais desvendaram muitas estratégias das narrativas excludentes, seja na arte, seja na política. Até o século XXI, o poder elegia, classificava, excluía e esmagava a divergência. Quem ficava de fora da estética do poder, era varrido do mapa. Isso mudou. E, se não mudou completamente, precisa mudar. É tempo de um novo pacto, portanto. No contrato contemporâneo, todos são considerados normais, há espaço para a divergência, a minoria não é esmagada (*Pixé*, ed.3, 2019, p. 3).

Em geral, o editorial, enquanto gênero originado no ambiente jornalístico, versa sobre política, economia, entre outros assuntos, e instaura “[...] uma ponte que o liga ao corpo do jornal, seja com as reportagens, com as manchetes, com as notícias ou mesmo com uma pequena nota” (Campos, 2008, p. 18), e quando é reelaborado para o campo artístico, trata sobre arte e literatura, relacionando-se, agora, não às manchetes, às reportagens etc., como no jornal, mas às obras artístico-literárias que compõem suas páginas.

Por outro lado, sabe-se que os editoriais apresentam uma maleabilidade, tendo em vista que podem ser reelaborados e utilizados por outros gêneros e, como diz Bakhtin (2016), os gêneros secundários reelaboram os primários, bem como também todos se atualizam e se modificam com o tempo, tornando-se cada vez mais complexos. Assim,

Os gêneros, por sua vez, mostram-se como formas plásticas suscetíveis à mudança. Assim como a língua, que não é estática, os gêneros também ‘movimentam-se’, modificam-se para atender às exigências da sociedade na qual se insere, ou seja, aos propósitos comunicativos (Irineu; Souza, 2018, p. 150).

Quanto mais os gêneros discursivos complexos se apropriam de outros gêneros do discurso, mais eles se renovam e mais difícil se torna conceber características específicas para cada gênero. Para Bakhtin (2016, p. 21), “A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o caráter do estilo nas condições do gênero que lhe é próprio como também destrói ou renova tal gênero”.

À medida que os gêneros se movimentam, não sendo estáticos histórica e socialmente, os enunciados movimentam-se junto, de forma a acompanharem as mudanças sociais, principalmente, quando se refere aos gêneros jornalísticos. Portanto, quanto aos temas,

[...] aos assuntos abordados, os editoriais têm como característica a vinculação aos acontecimentos sócio-históricos do momento, aqueles que estão na ordem dia, ou seja, em evidência naquele momento histórico, em uma dada comunidade, seja municipal,

regional ou nacional. Ou aqueles que representam interesses da revista naquele momento. São áreas de interesse do editorial, por exemplo, novos acontecimentos das áreas política, econômica, científica, cotidiana, entre outras, nos editoriais dos jornais e das revistas de informação; e saúde, amor, profissões, moda entre outras, nos editoriais das revistas femininas (Souza, 2006, p. 64).

Desta maneira, ao tratarem de determinada temática, os editoriais tendem a ser escritos por pessoas capacitadas, não sendo, portanto, na maioria das vezes, escritos por profissionais de áreas distintas e, sim, por um editor que possui conhecimento sobre o teor da revista:

Os editoriais compõem um **conjunto de gêneros**, são parte do repertório que um grupo específico de profissionais, os pesquisadores, podem produzir ao longo de sua vida profissional. Nesse grupo profissional específico, o editorial é escrito por um pesquisador, o editor, com atribuições diferenciadas no que concerne a conduzir um meio de compartilhamento dos resultados da pesquisa científica: o periódico (Silveira, 2021, p. 121, grifo da autora).

Ainda que seja escrito por uma pessoa em específico, como no caso da *Pixé*, o editorial apresenta a característica de ser um gênero que assume um tom coletivo, referindo-se, em grande parte das vezes, a uma coletividade, representando o grupo que compõe a revista. Contudo, ainda que assuma um tom coletivo, seja pelo projeto, seja pela concepção que o periódico assume sobre a sua temática, isto não significa que a representação se dá por parte de todos do grupo, mas que exerce a função de representá-los.

Outro ponto a se destacar sobre os editoriais é a tendência que têm de expressarem a ideia do veículo de imprensa ao qual está vinculado:

Se no jornalismo há a preocupação com a neutralidade como base de uma informação segura, no editorial esse fator é descartado. O editorial é o veículo que expressa a opinião do jornal, sendo responsável, em grande parte, pela imagem deste em relação ao leitor, e por ser um texto de cunho opinativo, os editorialistas valem-se de maior liberdade para escrever, sem ter a obrigação de se ater a nenhuma imparcialidade ou objetividade (Campos, 2008, p. 17).

Algumas considerações foram explicitadas no capítulo anterior sobre esta tendência, bem como o fato de os editoriais da *Pixé* trazerem identificado seu editor-geral (Figura 18), ainda que escrito em tom de coletividade. Além disto, estes editoriais não são escritos de forma impessoal, pois são escritos na primeira pessoa do plural e, por vezes, em primeira pessoa do singular, o que marca também o estilo próprio e individual do editorial da *Revista Pixé*, como pode-se ver nos excertos:

Nós, da Revista Pixé, fizemos uma escolha. Buscamos mais janelas do que espelhos. É uma opção deliberada – sair do próprio umbigo e olhar o mundo (*Pixé*, ed. 14, 2020, p. 3).

Mesmo enfrentando o enorme risco de julgar o vento a partir do olho do furacão, estou disposto a antecipar minhas impressões sobre o tempo em que vivo (*Pixé*, Edição Comemorativa, 2021, p. 3).

Por se tratar de um gênero em destaque, em um local privilegiado do periódico, o editorial pode apresentar também

características prefaciais, pois sua localização precede o conteúdo da obra, como um prefácio de livro. Além disso, tece pontes entre o leitor e o conteúdo, traz informações significativas para o leitor sobre determinada edição, em resumo, apresenta-lhe a obra.

Seguindo esta ideia, os editoriais da *Pixé*, por diversas vezes, indicam o artista homenageado da edição, abordam o tema da revista, como, por exemplo, nas edições especiais *Literatura e periferia*, *Mulherio das Letras*, *Lucinda Persona: 25 anos de poesia* etc., outras vezes, apresentam o escritor ou artista(s) homenageado(s) da edição, no que diz respeito às edições regulares, como pode-se ver no recorte:

A arte de Gonçalo Arruda é o nosso combinado do mês com o leitor. Essas formas infernais, saídas do obscuro território psíquico do nosso artista homenageado nesta edição, já foram vistas em Hieronymus Bosch. Do que se trata a caricatura demoníaca? O que pretende expressar? Não coloquemos as artes plásticas num divã. Queremos apenas chamar atenção para a transformação do que era, até então, conhecido como anormalidade (*Pixé*, ed. 3, 2019, p. 3).

Figura 18 – Par de páginas do editorial da *Revista Literária Pixé* n. 14 com a identificação do editor geral



Fonte: Imagem retirada do site oficial da *Revista Pixé*²⁹.

O editorial vem de uma tradição de gêneros impressos, veiculados em jornais e revistas, e à medida que estes migraram para o *ciberespaço*, os gêneros discursivos a eles relacionados, consequentemente, também migraram:

Tradicionalmente publicado na versão impressa de periódicos, com a era das tecnologias da informação, o gênero foi transplantando para a versão on-line dos jornais, fortalecendo a relação entre os editores e os leitores (Irineu; Souza, 2018, p. 155-156).

O gênero editorial, portanto, com o grande uso que a sociedade faz das mídias sociais, pelo uso do computador,

29 Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/>. Acesso em: 01 mar. 2024.

da internet, migra, junto a outros gêneros para o *ciberespaço*, mudando seu suporte – antes físico – para suporte digital, em revistas digitais. Deste modo, de acordo com Marcuschi,

Hoje, em plena fase da denominada cultura eletrônica, com o telefone, o gravador, o rádio, a TV e, particularmente o computador pessoal e sua aplicação mais notável, a internet, presenciamos uma explosão de novos gêneros e novas formas de comunicação, tanto na oralidade como na escrita. Isto é revelador do fato de que os gêneros textuais surgem, situam-se e integram-se funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem (Marcuschi, 2002, p. 19).

Enquanto os gêneros apresentam reelaborações em suas estruturas, bem como através da combinação de gêneros primários e complexos, seus enunciados são definidos de acordo com a finalidade com a qual surgiram. Quando o suporte e a finalidade do veículo de imprensa se reinventam, deixando de ter a finalidade de fornecer espaço maior a assuntos cotidianos, à política, por exemplo, e passa a ter a função de veicular literatura, o editorial se reinventa para falar também sobre literatura. São mudanças, ampliações que incidem sobre o uso dos gêneros, dadas a partir de uma necessidade social.

Portanto, ainda que tenham se ampliado os tipos de enunciados possíveis nos editoriais, eles não deixaram de ser textos críticos e de trazerem reflexões relevantes para a temática do próprio periódico.

Dito isto, a seguir discute-se o panorama da crítica literária contemporânea e a sua relação com os periódicos e,

consequentemente, com os editoriais da *Revista Literária Pixé*. Trata-se também de algumas características que o editorial da *Pixé* apresenta com o gênero ensaio.

2.2 O EDITORIAL COMO CRÍTICA

Como pôde-se ver, o gênero editorial apresenta enunciados que se relacionam à temática do veículo de imprensa ao qual pertence. Como a revista *Pixé* é um veículo de imprensa artístico-literário, os enunciados que os editoriais apresentam são concernentes à arte e à literatura. Deste modo, o editorial em questão pertence a um gênero discursivo com enunciados jornalístico-científicos, que apresenta maior liberdade temática e prescinde de rigores técnicos quando comparado a outros gêneros científicos.

Ao fomentar debates relativos aos estudos literários, o editorial da *Revista Pixé* acaba por transformar-se em um espaço que exerce também crítica literária. Contudo, não é uma crítica acadêmica, universitária, produzida dentro da academia para a academia, mas uma outra crítica, que aqui nomeia-se como *crítica editorial*, pois, ainda que se fundamente a partir dos conhecimentos produzidos na academia, busca não se prender a ela, muito menos apresentar-se por meio de uma linguagem extremamente científica, mas uma crítica mista que assimila para si outras características, sendo uma *crítica em forma editorial*.

Contudo, antes, é preciso delimitar alguns pontos sobre a crítica literária contemporânea no Brasil. Enquanto instituição, a crítica literária se consolidou no Brasil no século XIX a partir da relação que possuía com os veículos jornalísticos, como aponta Perrone-Moisés (2016, p. 60):

Historicamente, foi o advento dos jornais, no século XIX, que permitiu a institucionalização da crítica literária como gênero respeitado e temido. Desde então, os críticos têm realizado uma mediação suplementar entre o autor e o leitor comum.

Desde então, a crítica literária exerce a função de, não apenas julgar as obras, como também intermediar a recepção do leitor sobre as obras das quais tratam.

Afrânio Coutinho aponta que a crítica literária brasileira, somente a partir de meados do século XX, amadurece enquanto campo científico, pois, até então, era dividida em três grupos, a saber:

De um lado, os reacionários e saudosistas, que efetuavam o seu trabalho e construíram fama sobre um tipo de crítica opiniática, e impressionista, de comentário irresponsável e superficial de divagação subjetiva, sem cânones e rigor metodológico, sob a forma de militância dos rodapés de jornais, e que não se conformam com perder a situação; o grupo conservador que se realiza dentro dos ramos tradicionais da biografia crítica, da crítica sociológica e psicológica; por último, os que buscam um novo rumo para a atividade crítica, na base de um rigorismo conceitual e metodológico, de um conceito da autonomia do fenômeno literário e da possibilidade da sua abordagem por uma crítica estética visando mais aos seus elementos intrínsecos, estruturais, isto é, à obra

em si mesma, e não às circunstâncias externas que a condicionaram (Coutinho, 1979, n.p.).

O primeiro grupo exercia uma crítica sem rigor técnico, amadora, de cunho não científico e o segundo uma crítica ainda tradicional, enquanto o último grupo tentava mudar o rumo da crítica literária exercida no Brasil. Por sua influência, a crítica alcança uma nova fase, de grande consciência e rigor técnico.

No entanto, como pôde-se ver, houve outros grupos que também exerciam crítica no Brasil, e um em específico nos interessa: a crítica exercida nos rodapés dos jornais, nos gêneros marcadamente jornalísticos – ainda que sem rigor técnico e amadora, o que comprova a relação da crítica brasileira com os veículos de imprensa, ainda na sua fase anterior à nova crítica com a qual Afrânio Coutinho exerceu grande influência no país, após concluir seus estudos e retornar ao Brasil. Por conseguinte, para Coutinho (1968, p. 130), grande parte da crítica literária exercida no Brasil foi realizada nos veículos de imprensa:

O exercício da crítica literária no Brasil tem sido, em sua maior parte, feito nos jornais, sob forma militante, condicionado à produção literária, que acompanha e julga. É verdade que também se realizou em livros e estudos em revistas, já com caráter mais profundo. Não foi, todavia, esta uma forma corrente, e o uso estabeleceu para ela a denominação de ‘ensaio’.

Após seu regresso ao Brasil e seus esforços para mudança da crítica exercida no país, muitos consideraram que a nova visão se tratava do *New Criticism* anglo-americano; contudo, o próprio historiador em *Crítica a mim mesmo*

argumenta que, após cinco anos de estudos na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, entre 1942 e 1947, não trouxe o *New Criticism* em si, mas

[...] toda uma global doutrinação pela renovação da crítica literária, que, no Brasil, estava dominada pelo impressionismo, velho e sovado, e, pior ainda, transformado ou degenerado em simples jornalismo, ou achismo, do gostei ou não gostei, praticado à larga pelos donos de rodapés de crítica literária. Para minha satisfação íntima, com a minha campanha decidida e intemorata, consegui que aquele tipo de atividade fosse desacreditado e mesmo praticamente terminado. Infelizmente, essas coisas passam despercebidas até mesmo aos que procuram historiar a nossa cultura (Coutinho, 1979, n.p.).

A realidade da crítica brasileira até meados do século XX mostra como a atividade crítica sempre teve grande influência e participação nas mídias jornalísticas, mas que, conforme a velha crítica se depara com uma nova forma de exercer sua função, a partir de metodologias científicas fundamentadas em referenciais teóricos mais complexos, não mais à base do impressionismo, renuncia aos rodapés e migra para as universidades.

Até chegar à realidade crítica contemporânea, a exercida no século passado teve grande participação dos meios de comunicação de massa, ainda que conforme aquela se desenvolvia e se tornava mais técnica, foi se afastando destes veículos, como resultado deste processo:

A crítica acadêmica, por sua vez, herdeira de uma tradição do debate pautado em argumentos da

sociedade civil, se desenvolveu tardiamente em nosso território, tendo em vista o atraso, quando comparado a outras nações latino-americanas, na constituição de nossas primeiras universidades. Saliente-se também que a transição, de uma crítica impressionista, produzida por bacharéis e centrada nas redações dos jornais do início do século XX, levou um longo período para se consolidar nas cátedras acadêmicas, através de especialistas em literatura, que incorporavam novas abordagens (estéticas ou dialéticas) do texto literário (Cordeiro, 2019, p. 11).

Flora Sussekind (2003, p. 15-16) argumenta sobre os anos subsequentes à militância de Coutinho nas décadas de 1960 e 1970, contrapondo a metodologia deste com a metodologia que Antonio Candido defende, ou, nas palavras da pesquisadora, “[...] a crítica que se quer apenas estética do primeiro e o jogo dialético, a ‘metodologia dos contrários’ de Candido”.

A metodologia defendida por Coutinho pauta-se na crítica estética das obras, enquanto a de Candido busca uma crítica dialética, considerando os aspectos externos, sociais da obra, como integrantes de sua organização interna, para assim, se fazer uma análise crítico-literária e não uma análise sociológica. Segundo Candido (2023, p. 16, grifo do autor),

Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

A partir da predominância da nova crítica defendida por Candido e Coutinho, a crítica nos anos seguintes, nas décadas de 60 e 70, passou a ser considerada uma das mais sérias, pois era exercida por profissionais formados, os denominados “críticos-professores”, os únicos que poderiam falar sobre literatura, enquanto os “críticos-cronistas” amadores, não tinham a mesma visibilidade nem confiança que os primeiros. Contudo, neste processo, como define Sussekind (2003), ainda que tivesse tal reconhecimento, foi uma crítica que ficou enclausurada nas academias e, portanto, perdeu o espaço que tinha antes nos meios jornalísticos. Essa fase da crítica, ironicamente, como define Sussekind (2003), pode ser considerada uma forma de vingança dos rodapés:

As décadas de 1960 e 1970 são, para os estudos literários, ‘anos universitários’. E isto num duplo sentido: de um lado pela redução do espaço jornalístico para os críticos-scholars e pela dificuldade de circulação, mesmo via livro, de grande parte da produção acadêmica; de outro, por uma espécie de autoconfinamento (às vezes com bons resultados intelectuais, outras não) ao campus universitário. Pois, se um primeiro duelo entre críticos-cronistas e críticos-professores indicara a vitória parcial dos últimos nas décadas de 1940-1950, em meados dos anos 1960 assiste-se a um fenômeno que bem se poderia considerar uma vingança do rodapé (Sussekind, 2003, p. 30).

Ainda assim, a partir da década de 1960 se vê o crescimento dos cursos de graduação no Brasil, o que aumenta, por conseguinte, a quantidade de críticos literários e o número de pesquisas sobre literatura, ainda que os resultados

tivessem pouca circulação, ao contrário do que ocorria nas décadas anteriores com a crítica jornalística e impressionista.

Houve também, com o crescimento dos cursos de pós-graduação, o aumento da quantidade de mestres e doutores aptos a exercerem a função de críticos e formarem novos, quando na função de professores. Tais dados indicam

[...] não só o prestígio da formação acadêmica no período – mesmo com os expurgos de professores, perseguições ideológicas e vigilância policial constante –, como também que, no decênio de 1970, a simples graduação já não parecia suficiente como qualificação (Sussekind, 2003, p. 32).

Diante da crítica exercida unilateralmente dentro das paredes universitárias, voltada apenas a si mesma, nasceu a crítica moderna brasileira, resultado de um processo de embate entre a crítica exercida nos jornais e a da universidade. Deste movimento crítico, nasceu um novo tipo de crítica, a crítica-teórica, como afirma Sussekind (2003, p. 34), tendo como protagonistas os crítico-teóricos:

[...] neste voltar-se sobre si mesma, sobre os próprios pressupostos, abre-se o caminho para o surgimento deste terceiro personagem: o crítico-teórico, que tem em Costa Lima (e sua teoria da ficção) e Haroldo de Campos (e sua teoria da tradução e os estudos sobre poética sincrônica) dois bons exemplos [...].

Este novo personagem não se contenta com a simples reprodução de saberes (como os críticos universitários), mas

busca também o apoio de novos conhecimentos, criando novas metodologias de pesquisa e novas concepções teóricas.

Nos anos em que a crítica acadêmica perde seu espaço, há o aumento do mercado editorial e este estimula a produção de uma crítica voltada para a promoção dos livros, com o objetivo final de venda:

O que se percebe na década de 1980 é que o crescimento editorial, ao contrário do que seria de esperar, se desestimula uma reflexão crítica mais atenta (visto que o interesse primordial é vender livros, não analisá-los), estimula, por sua vez, nova ampliação do espaço para a literatura na imprensa. Isto é: espaço para a resenha, a notícia, para um tratamento sobretudo comercial do livro. É de se esperar, então, que mais uma vez cresça o poder do crítico-jornalista, do 'não-especialista', para retomar expressão adequada às discussões dos anos 1940-1950 em torno do rodapé (Sussekind, 2003, p. 35).

Contudo, há uma diferença neste período, visto que não há mais o embate entre crítico-professor e crítico-jornalista, mas entre imprensa e universidade. Neste embate, o ensaio tem grande influência, pois não é um gênero que tem, “[...] compromissos *a priori* com codificações, sejam elas a linguagem jornalística ou a metodologia e o jargão universitário ou científico” (Pires, 2013, p. 188).

Estas querelas do século passado nos comprovam crises pela qual a crítica passou. Neste sentido, “Na verdade a crítica, como foi observado por vários teóricos de nosso século, sempre esteve em crise” (Perrone-Moisés, 2000, p.

338), e dessa crise nasceu a crítica moderna. Como nos propõe Resende (2016, p. 62), “Toda crise, porém, assim esperamos, é crise, mas não desmoronamento, guerra, golpe, massacre, é crise porque pode ser superada”.

Porém, Perrone-Moisés (2000), ao continuar suas considerações sobre a crítica literária brasileira, aponta que não houve, na verdade, uma crise da crítica em si, e sim dos métodos adotados por ela:

Nos anos 50 discutiu-se o *new criticism* e, nos 60, a *nouvelle critique*. Mas esses debates concerniam aos métodos críticos, e não punham em dúvida a validade da crítica em geral (Perrone-Moisés, 2000, p. 338, grifo da autora).

Como nunca houve na realidade uma crise da crítica e sim, de seus métodos, o distanciamento que ela teve em relação aos veículos da imprensa nos anos 70 não pode ser visto como fruto dessa suposta crise. Na verdade, “Isso se dá basicamente por uma inadequação da linguagem rebuscada do acadêmico associada às limitações do formato comercial já estabelecido nas redações dos jornais brasileiros” (Cordeiro, 2019, p. 12). Enquanto os veículos jornalísticos necessitam de uma linguagem mais acessível ao público, a crítica literária exercida na universidade possui uma linguagem mais culta e técnica, o que vai na contramão dos gêneros jornalísticos.

Além disto, o espaço antes ocupado por estes intelectuais, sobretudo com a produção de ensaios, é substituído por resenhas, pois a literatura passa a sofrer com a disputa com

outros tipos de arte, enquanto a imprensa cresce e passa a publicar mais livros.

Posteriormente, já na contemporaneidade, a crítica literária sofreu algumas mudanças. Com os avanços tecnológicos ocorridos desde o final do século passado e início do XXI, as novas formas de comunicação em massa, a criação do ambiente virtual, a democratização do acesso ao computador e à *internet*, a crítica se viu diante de mudanças significativas no seio cultural e na produção e reprodução literária.

Neste processo de transição, a literatura e a crítica literária tiveram a ampliação de seus suportes. Neste ponto, a crítica literária se depara com um terreno novo, cujas possibilidades se alargam para ela. “Pelo fato de seu espaço atual ser a mídia impressa ou eletrônica, o alcance e a velocidade de suas intervenções potencializam a comunicação do livro, que é lenta e privada” (Perrone-Moisés, 2016, p. 60).

Assim, na contemporaneidade, a crítica literária é dividida em três grandes grupos, a saber:

[...] a crítica universitária, que se manifesta na forma de artigos longos, destinada a leitores especializados; a crítica jornalística praticada nos meios de comunicação imediata, impressa ou eletrônica, que se manifesta em textos curtos e informativos; a crítica exclusivamente eletrônica dos blogs, que exprime opiniões sobre as obras publicadas (Perrone-Moisés, 2016, p. 61).

A crítica exercida no editorial da *Revista Literária Pixé*, contudo, não se encaixa em nenhum destes grupos elencados pela pesquisadora, mas nasce, invariavelmente, em uma outra forma de expressão crítica que não se classifica enquanto crítica universitária, nem jornalística e, ainda, se distancia do último grupo mencionado por Perrone-Moisés (2016).

Os argumentos apresentados são, em grande parte, firmados em conhecimentos oriundos dos estudos literários e sem a utilização excessiva dos termos técnicos e específicos desta área do conhecimento. Isto faz com que haja um forte embasamento nas abordagens dos editoriais, o que os distancia da crítica dos *blogs*. Por isto, pode-se propor que a crítica veiculada nos editoriais da *Pixé* é uma forma híbrida de crítica literária, uma vez que apresenta parte das características da crítica contemporânea, como o afastamento do impressionismo, mas que ao mesmo tempo não se confunde com ela, pois recusa o dogmatismo acadêmico.

Apresenta também características da crítica jornalística porque é veiculada na mídia jornalística, expõe uma linguagem mais acessível ao leitor não especializado e constitui-se de um texto curto. Perrone-Moisés (2016, p. 69) assume que

Entre esses dois tipos de crítica, há apenas uma diferença de destinação, e por isso de linguagem. Enquanto os universitários escrevem para os colegas, os jornalistas escrevem para o público letrado em geral.

Os editoriais, no caso analisado, são escritos para o público em geral, tanto o especializado quanto para o leitor comum.

2.2.1 Caminhando para o ensaio

Pelo fato de a crítica literária acadêmica, desde meados do século passado, ter perdido seu espaço nos veículos midiáticos e ter se enclausurado, cada vez mais, dentro das universidades, ter se voltado a um público bastante restrito e utilizado, cada vez mais, uma linguagem técnica, tornou-se mais difícil para o leitor comum ter acesso ao conhecimento produzido dentro da universidade.

Ainda que na contemporaneidade essa crítica tenha migrado para o *ciberespaço*, com a publicação de trabalhos como ensaios, resenhas e artigos em periódicos eletrônicos de cunho acadêmico, tornando sua produção mais acessível, resultou em uma produção feita entre pares.

Neste sentido, a crítica à qual se refere, presente nos editoriais da *Revista Pixé*, mesmo que se valha do *ciberespaço* para sua divulgação e produção, se caracteriza por uma forma de expressão crítica que, embora exerça uma forma de crítica literária, não se confunde com a crítica universitária, com a presente em *blogs* e outras plataformas digitais.

Quando se fala da crítica nos editoriais da *Pixé*, percebe-se que ela se assemelha com o gênero ensaio, sem, contudo, deixar de classificar-se enquanto um editorial. Pode-se explicar tal fato dada a heterogeneidade dos próprios gêneros e a possibilidade de assimilarem outros gêneros para si, o que faz com que se renovem ou surjam outros, já que esta é uma das características dos gêneros discursivos (Bakhtin, 2016).

Há um problema, no entanto, na definição das características gerais do ensaio, por ser um gênero que não se submete a regras. Ainda que os gêneros, como um todo, sejam maleáveis e sofram modificações ao longo do tempo, “[...] é possível definir o ensaio, uma vez admitido o princípio de que o ensaio não se submete a regra alguma?” (Starobinski, 2011, p. 13).

Levando em consideração este fato, a pesquisadora Nelvana Leuz Correio, em seu artigo *Ensaio: da história às características do gênero na esfera literária* (2018), com a intenção de encontrar alguns dos traços distintivos do ensaio, fez um levantamento de características estáveis presentes em alguns selecionados por ela. Os escolhidos pela pesquisadora têm em comum o fato de terem sido produzidos no campo literário, e por campo literário, conforme elucida ao explicar a metodologia aplicada na escolha das obras, considera aqueles ensaios produzidos por escritores avaliados ensaístas e que foram “com circulação no domínio literário” (Correio, 2018, p. 290). Dessa forma, em suas palavras,

[...] filtrávamos apenas as obras que pudessem ter relação com nosso objeto de estudo, ignorando, por exemplo, títulos/subtítulos ou qualquer referência ao vocábulo ensaio(s) relacionado a outros campos, já que encontramos ensaios sobre temáticas filosóficas, históricas, psicológicas, do direito, da medicina, entre outros. Mesmo assim, ainda investigamos a possível relação com o contexto literário (*Ibidem*, p. 296).

Assim, a pesquisadora chega à seleção de cinco autores³⁰ e toma como ponto de partida a concepção bakhtiniana sobre os gêneros discursivos para traçar características nos ensaios selecionados, considerando quatro componentes da teoria de Bakhtin:

[...] contexto de produção; conteúdo temático; construção composicional e marcas linguístico-enunciativas. Com o levantamento das características a partir dos critérios bakhtinianos, procuramos responder ‘O que é um ensaio e como se constitui como gênero discursivo’? Pergunta de nossa pesquisa e, assim, atender ao nosso objetivo de categorizar o gênero ensaio literário (Correio, 2018, p. 296).

Como resultado, após o levantamento do material para análise através de livrarias, sebos físicos e virtuais, como pontua, chega à conclusão de que, dada a liberdade do gênero, percebeu haver dois tipos de ensaios, sendo eles o *ensaio literário da expressão subjetiva* e o *ensaio literário da expressão crítica*.

O *ensaio literário de expressão subjetiva*, na concepção apresentada pela autora, está em consonância com o que Eulálio (1989, p. 12) afirma serem “idéias gerais, concebido num teor de prosa artística”, ou nas palavras de Correio (2018, p. 297), “volta-se para a produção montaigniana, através da

30 A autora aponta para a relevância dos seguintes autores e obras na pesquisa: Paulo Leminski, *Ensaio e anseios crípticos*; Augusto Meyer, *A forma secreta, No tempo da flor* e *Augusto Meyer: ensaios escolhidos*; Luis Augusto Fischer, *Filosofia mínima, Para fazer diferença: ensaios e crivo de papel*; Benedito Nunes, *O dorso do tigre*, e José Geraldo, *Ensaio literários*.

qual o ensaísta analisa um determinado assunto, produzindo sua tese”. Em resumo, são ensaios em que há uma reflexão acerca de um determinado tema, semelhantes àqueles nos quais Montaigne, considerado o pai do ensaio moderno, produziu no século XVI.

O *ensaio literário de expressão crítica*, para a pesquisadora, é aquele em que o papel do autor se assemelha ao do crítico literário, principalmente, porque são textos que abordam sobre assuntos pertinentes aos estudos literários:

Neste caso, o ensaio literário também se manifesta como crítica literária, em que o autor formula sua apreciação a respeito de uma obra (livro(s); poema(s); autor(es); conjunto de obras; movimento artístico e literário; obras artísticas, como pintura, músicas, esculturas; enfim, sobre a arte em geral) (Correio, 2018, p. 297-298).

Contudo, ainda que ela faça a divisão dos ensaios de “esfera literária” em dois tipos, o *subjetivo* e o *crítico literário*, esclarece que a criticidade é inerente ao gênero. Isto se percebe enquanto traço próprio do gênero, dado que Theodor Adorno (2003) o concebe enquanto uma *forma crítica par excellence*³¹.

Como pôde-se construir até o momento, a linguagem empregada diverge da linguagem técnica apresentada pela crítica acadêmica, pois o ensaísta “escreve para um tipo de interlocutor que não requer tecnicismo, nem uma linguagem

31 No próximo capítulo será apresentada a concepção adorniana sobre o ensaio, a partir do texto *O ensaio como forma*, em que Adorno concebe o ensaio como uma *forma* de expressão e não enquanto gênero.

científica particularizada, por esse motivo, impõe certas restrições quanto ao assunto em virtude de seu enunciatário” (Correio, 2018, p. 300). Nesta linha de raciocínio, por ser necessariamente reflexivo e pela crítica literária do *ensaio de expressão crítica* estar

[...] emoldurada pelos contornos do gênero ensaio, em especial, concentra-se na reflexão pessoal, no julgamento do ensaísta a respeito de vida/obra/estilo de um escritor. Todavia, a mesma crítica literária ainda avança quando busca, por vezes, analisar como um tema específico é abordado por diversos autores, por escritores de um período literário, correlacionando o tema, em alguns casos, a conceitos históricos e filosóficos (Correio, 2018, p. 298).

Desse modo, percebe-se a proximidade com a qual o editorial da *Pixé* se assemelha às características do *ensaio de expressão crítica*, pois são textos que também tratam de assuntos como Literatura, Crítica Literária, Literatura Contemporânea, Literatura Brasileira, Cânone Literário, Tradição e Ruptura e Arte em geral, assim como tratam sobre autores em específico e suas obras, como faz nas edições especiais, com João Antônio Neto, Lucinda Persona, Pedro Casaldáliga e Luciene Carvalho, por exemplo.

Dessa maneira, a crítica exercida na revista está em consonância com a crítica exercida na contemporaneidade, todavia não se resume à crítica universitária, já que não se fecha à cátedra e se abre para o debate, para o diálogo e a troca com seus leitores. Não só isso, mas assume outra forma

de crítica, principalmente, por partilhar de aspectos da forma ensaística. Assim,

Além das considerações expostas, o ensaio insere-se no domínio da discussão, e por isso se apoia na argumentação para refletir um pensamento crítico. De tal modo, o ensaísta expõe juízos de valor sobre um objeto de estudo, especificando seu posicionamento através de exemplos, evidências e contrastes. Demonstra explicativamente, as causas ou as razões de seu discernimento. O gênero, portanto, requer sustentação, refutação e/ou negociação (Correio, 2018, p. 303).

Esse tipo de crítica, que o periódico em discussão apresenta, portanto, é um desdobramento do amadurecimento da crítica de meados do século XX e da crítica contemporânea, pela forma com a qual é veiculada: um suporte, a princípio digital, e uma crítica que não se produz para seus pares acadêmicos, somada, sobretudo, à forma ensaística que Montaigne inaugura a partir de seus escritos.

Neste sentido, o editorial da *Pixé* está em consonância, não apenas com as temáticas, mas com a forma de um gênero que a crítica contemporânea prefere utilizar, ao tentar chegar a novos públicos:

O ensaio tem sido a forma privilegiada no cenário da crítica literária brasileira na atualidade, e até mesmo nos textos que cobrem a área de ciências humanas em geral. Através dele, busca-se a proximidade com o leitor, numa prosa que se coloca entre a teoria e a linguagem artística, da qual extrai inúmeros procedimentos que visam tornar a leitura um ato prazeroso de absorção de conhecimento, deixando de dirigir-se ao leitor

especializado, para encontrar-se com o leitor comum (Lima, 1995, p. 38).

Contudo, deve-se ter em mente que tais textos se dirigem a novos leitores, mas não excluem os especializados. São textos que buscam integrar um número maior de leitores e não apenas mudar a perspectiva, expandir seu público.

Por fim, para além da heterogeneidade e da maleabilidade dos gêneros discursivos, como discutidos ao longo da pesquisa, o editorial da *Revista Literária Pixé* caminha em consonância com a crítica contemporânea e com a tendência que esta tem pela busca de recuperar sua proximidade com os leitores “comuns” e o prestígio e espaço perdidos desde meados do século passado, através de recursos como o *ciberespaço*, as mídias digitais e a preferência pelo uso do ensaio.

Assim, a revista *Pixé* utiliza-se do editorial, pois este, como todos os demais gêneros, possibilita a assimilação e sua própria renovação, ampliando as suas possibilidades, sem, com isso, descaracterizar-se. Nesse sentido, identifica-se semelhanças do ensaio, gênero também muito maleável, nos editoriais da *Pixé* e, a partir disso, pode-se considerar seus editoriais como expressão crítica, partilhando de algumas semelhanças com a forma ensaística.

Isso posto, no próximo capítulo, discute-se o ensaio como forma, mediados principalmente pela concepção adorniana e, na sequência, descreve-se algumas semelhanças dos editoriais da *Pixé* com a forma ensaística.

PIXÉ

REVISTA LITERÁRIA



EDIÇÃO Nº 35
ANO 5
MAIO/2023



Arte visual de Emerson Persona, na capa da *Revista Literária Pixé* (2023)³²

32 Capa da ed. 35, maio 2023. Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/>. Acesso em: 01 mar. 2024.

EDITORIAIS DA *PIXÉ*: UM GÊNERO HÍBRIDO

3.1 CRÍTICO *PAR EXCELLENCE*: O ENSAIO PARA THEODOR ADORNO

Como apontado no capítulo anterior, os editoriais da *Revista Literária Pixé* são de expressão crítica e, dada a maneira como a crítica se constitui, assemelham-se à forma ensaística. Por encontrar semelhanças entre ambos, neste capítulo são abordados alguns pontos relativos ao ensaio, com base na discussão que Theodor Adorno³³ faz sobre essa forma de expressão.

Ressalta-se *a priori* que, como afirma Andréia Guerin (2000, p. 11), há uma ausência na teorização do ensaio enquanto gênero. Em suas palavras,

[...] é de se estranhar a ausência de uma teoria sobre um dos temas centrais da literatura e da

33 Adorno discute sobre a forma do ensaio no capítulo *O ensaio como forma*, de seu livro *Notas de literatura I*, publicando sua primeira edição em 1958.

história da idéias, isto é, o ensaio, gênero que pode ser colocado entre os mais antigos, pois as suas origens se encontram nos *Diálogos* de Platão, nas *Epístolas* de Sêneca, nas *Meditações* de Marco Aurélio, nas *Confissões* de Santo Agostinho, nos discursos fúnebres etc. Bacon afirmava *que la palabra (ensaio) es nueva, pero el contenido es antiguo*. Contudo, o termo em sua acepção moderna provém do escritor francês Montaigne (1533-1592).

A autora discorre que provavelmente este fato se dá pela dificuldade de se traçar características sobre este gênero, pois ele é bastante flexível, trata de diversos temas e recusa o caráter totalizante de seu objeto e regras pré-estabelecidas. Para demonstrar a ausência de teorização sobre o ensaio, Guerini (2000) traz à luz obras de teóricos que tratam sobre gêneros literários, como Vitor Manuel Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura* (1990), em que o autor faz “[...] um panorama de como o gênero foi tratado ao longo dos séculos, de Platão aos teóricos do século XX, mas em nenhum momento trata do ensaio enquanto gênero” (Guerini, 2000, p. 12).

A autora afirma também que Austin Warren e René Wellek, em *Teoria literária* (1971), não tratam do ensaio especificamente, pois o “consideram como um ‘caso fronteiro’” (*Ibidem*, p. 12). Nem Jonathan Culler, em *Literary Theory – a very short introduction*³⁴, e Terry Eagleton, em *a Teoria da literatura: uma introdução* (1986), abordam a questão do ensaio enquanto gênero literário.

34 Tradução: Teoria literária: uma introdução.

Para Guerini (2000), Wolfgang Kayser, em *Análise e interpretação da obra literária* (1976), assim como Käte Hamburger, em *A lógica da criação literária* (1986), também não se debruçam sobre esse gênero em suas obras. Além desses autores mencionados, Guerini (2000) apresenta outros teóricos, mas, para a autora, a ausência de uma reflexão sobre o ensaio como gênero literário permanece.

Nesse sentido, busca-se com a relação acima demonstrar que se percebe a elucidação de obras que tratam sobre gêneros literários e que, a partir disto, há a observação da teorização do ensaio nesse campo teórico, ainda que escassa. No mais, isto deixa evidente, ainda, a concepção de Guerini do ensaio enquanto um gênero literário. Todavia, sua concepção não a impediu de mencionar, em sua pesquisa, a abordagem do texto *O ensaio como forma*, de Adorno (2003), que nega a concepção do ensaio enquanto um gênero literário, idealizada por Georg Lukács³⁵.

Guerini (2000, p. 18-19) afirma ainda que

Com exceção de Frye [...], percebe-se que a Teoria Literária não chegou a dar uma definição precisa e rigorosa do ensaio enquanto gênero, pois as teorizações sobre o assunto são, como visto, praticamente inexistentes.

35 Georg Lukács, em sua carta enviada a Leo Popper, chamada *Sobre a forma e a essência do ensaio*, e publicada no livro *A alma e as formas*, concebe o ensaio enquanto uma forma artística.

E citando Adorno, a pesquisadora argumenta que ele talvez esteja correto em afirmar que o ensaio nega que lhe sejam atribuídas definições e que

[...] são várias as possibilidades de análise: o ensaio como forma, como opinião; como gênero, antigênero ou arquigênero; como forma discursiva; como escritura; como produção simbólica; como prosa crítica; como interpretação etc. (*Ibidem*, p. 21).

A concepção que se tem do ensaio moderno, ou melhor, os textos que tratam o ensaio enquanto uma forma de expressão, de exposição de um pensamento, remete, todos, invariavelmente, aos ensaios de Michel de Montaigne, publicados em 1580. Este consenso, no entanto, não significa que o *ensaio* tenha surgido a partir de Montaigne e, sim, que o ensaio *moderno* nasce a partir deste escritor. Tendo isto em mente,

Desde a Antiguidade algumas nuances do ensaio estão presentes nas obras dos pensadores, a exemplo da *Poética*, de Aristóteles, os *Diálogos*, de Platão, as *Meditações*, de Marco Aurélio e os escritos de Sêneca (Maciel, 2016, p. 141)

Ou como expõe Paviane (2009, p. 2):

O ensaio como gênero textual surgiu no século XVI, com M. Montaigne e F. Bacon. Mas, isso não significa que ninguém tenha elaborado, antes deles, texto com características de ensaio. Assim, para mostrar um exemplo notável podemos mencionar os escritos de Aristóteles, alguns deles, com evidente estrutura de ensaio. Um outro exemplo são os escritos de Plutarco, embora as características dos dois sejam diferentes e, às vezes, opostas. Por isso, a história do gênero depende do conceito de ensaio que pode ser definido de diversos modos.

Michel de Montaigne nomeia seus escritos como *Ensaaios* – no original, *Essais* – e ensaio tem como significado “[...] tentativa; origina-se do verbo *essaier*, tentar empreitar” (Ludwig, 2013, p. 10). Ou, como discorre Berardinelli (2011, p. 26), “O ensaio, como todos sabemos, é tentativa, prova, experimento. E isto nos revela de imediato o espírito de pesquisa arriscada e caracteristicamente pessoal do gênero”. O ensaio está relacionado à experimentação, à tentativa de se aprofundar em seu objeto, observá-lo. Ele é expressão, uma forma de exposição do pensamento que está atrelada à subjetividade e à experiência do escritor.

Estas observações sobre o gênero remetem ao texto com maior peso sobre a reflexão acerca da forma ensaística, *O ensaio como forma*, de Adorno, no qual o filósofo da escola de Frankfurt se debruça para apontar como o ensaio, se configura enquanto *forma* e que particularidades lhe são próprias, como o método, a expressão, os conceitos e objetos, negando o dogma e definições prévias.

É a partir dos escritos de Montaigne que surge esse novo gênero, como pode-se ver, pois é este escritor que acaba introduzindo novos elementos, a partir de uma escrita que é feita das suas reflexões voltadas para si mesmo. Construindo uma escrita reflexiva sobre si, “Montaigne se apresenta em seus escritos como alguém que pesa e examina o próprio pensar. Ele executa a lei que criou: a lei do ensaio é a lei da experimentação, da experiência” (Viana, 2015, p. 27). Nesta experimentação, subjetiva, as reflexões que faz são um “[...]”

lançar luzes sobre si no intento de revelar um espírito que respeita suas forças e limites na elaboração de pensamentos próprios” (Viana, 2015, p. 27).

Além disto, nos *Ensaio*s, Montaigne dá forma a um texto que possibilita a escrita do efêmero, da possibilidade de investigação do transitório, da subjetividade, indo na contramão do que o método científico exige:

O ensaísta francês ateu-se na investigação dos costumes, hábitos, moral e da investigação de si mesmo e da subjetividade. Em seu prefácio aos ensaios, intitulado ‘Do Autor ao Leitor’, Montaigne (1987, p. 95) assinala ‘sou eu mesmo a matéria deste livro’ o que caracteriza, de início, sua proposta autoinvestigativa. Montaigne introduziu elementos inovadores em seus Ensaio)s, na forma, no estilo e conteúdo. Investiga seu próprio interior, descrevendo e analisando sensações, sentimentos, angústias, medos, desejos, pensamentos e ideias (Ludwig, 2013, p. 9-10).

A impossibilidade que este gênero tem de se deixar prescrever por traços distintivos mais rígidos, como nos demais gêneros, faz com que, desde o início da era moderna, seja posto em questão sua autonomia enquanto gênero.

Quando comparado às outras formas de exercício intelectual, o ensaio não se presta a apresentar traços distintivos gerais, ou seja, particularidades em relação a outros gêneros, o que se chama de características. Alexandre Botton (2011, p. 90) ainda afirma que:

[...] se procurarmos por trabalhos que abordem metodologicamente o ensaio, sobretudo na

tentativa de pensar qual é afinal sua particularidade em relação às demais produções acadêmicas, facilmente nos depararemos com posições distintas: por um lado, a ausência de abordagens que tratem do gênero ensaio; por outro lado, a impressão de que não há mais nada o que dizer sobre o ensaio, seu lugar ‘evidente’ seria o intermezzo entre o literário e o estritamente teórico.

Juntamente a isto, verifica-se que grande parte das pesquisas acadêmicas acerca da ensaística baseia-se na concepção adorniana, que a compreende como forma e, enquanto forma, o ensaio possibilita modos de expressão que outros gêneros não possibilitam. O fato de possuir “margens porosas” (Gatti, 2014, p. 62) dificulta a possibilidade de classificá-lo, uma vez que poderia reduzi-lo e/ou descaracterizá-lo, o que leva Adorno (2003) a ter todo o cuidado de pensá-lo enquanto forma³⁶.

Adorno inicia o debate criticando o preconceito com o qual o ensaio é tratado na Alemanha em meados do século passado e afirma que:

[...] a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do ‘originário’; só se preocupa com alguma obra particular do espírito na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas (Adorno, 2003, p. 16).

36 No início deste capítulo, o ensaio foi abordado como “gênero”, conforme discussões de outros críticos/teóricos, no entanto, nesse estudo adota-se a concepção de ensaio como *forma de expressão* com base em Adorno (2003).

A crítica do autor se orienta a partir da consideração de que só é objeto da filosofia aquilo que é passível de se verificar sistematicamente, ou seja, que possa ser observado como um sistema coeso de pensamento, tendente à universalidade de conceitos e ideias. Como afirma, só tem dignidade aquilo que aparenta ser originário, que se apresenta enquanto novidade e que possa ser compreendido em sua totalidade.

O ensaio, ao contrário, nas palavras do filósofo, trata de “objetos específicos já culturalmente pré-formados” (Adorno, 2003, p. 16), e isto significa que não cabe ao ensaio abordar algo novo, mas temas e objetos já existentes. Neste momento, o filósofo faz referência a uma das definições de Lukács sobre o ensaio, a saber,

[...] o ensaio sempre fala de algo já condensado em forma ou, no melhor dos casos, de algo que já existiu; faz parte de sua essência não extrair coisas novas do nada, mas simplesmente reordenar coisas que em algum momento foram vivas (Lukács, 2017, p. 43).

O ensaio não objetiva criar algo novo, ele não busca a invenção, a inovação, ele sempre trata de objetos já consolidados culturalmente, mas, dando-lhes um novo olhar, essencialmente crítico.

Por isto, Adorno considera que

Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços [os do ensaio] ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram (Adorno, 2003, p. 16).

Em outras palavras,

o ensaio não é inovador por causa de um simples afã pela novidade, por uma inventividade que ao mesmo tempo fomenta a obsolescência. Ao contrário, a novidade prometida pelo ensaio tem a ver com sua capacidade de repensar o que já foi feito (Botton, 2014, p. 105).

Outro ponto importante a respeito da ensaística que o filósofo se debruça é que ela possibilita outras formas de expressão que não se prendem a características prévias que os gêneros requerem, e isto o torna um texto que possibilita liberdade ao ensaísta. Como evoca a liberdade e não se submete a nenhuma regra postulada, não há restrições ao fazer ensaístico. Sabendo disto, Adorno (2003, p. 16) assevera que “O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito”. Tal fato justifica a decisão do filósofo frankfurtiano de conceber o ensaio enquanto *forma*.

Adorno (2003), ainda no início de seu texto, descreve a forma com a qual a ensaística é tratada pela intelectualidade, que não o reconhecia como legítimo. A ele era relegada uma posição desprivilegiada. Para exemplificar isto,

[...] inicia o seu texto expondo a ausência de reconhecimento da forma ensaísta na Alemanha. O ensaio considerado como forma de exposição ilegítima é excluído das formas consagradas que compõem o âmbito acadêmico (Santos, 2014, p. 88).

Conforme Santos (2014, p. 89), o grupo intelectual ao qual Adorno (2003) se opõe “[...] admite como filosofia a investigação de objetos particulares somente se estes

puderem ser utilizados para exemplificar categorias universais”. E completa: “O ensaio não aceita essa redução, recusando a pretensão de universalidade bem como a pretensão de originalidade” (Santos, 2014, p. 89). Por isto, o ensaio pode ser visto como uma forma de resistência à ideia de que apenas o universal e a investigação através de métodos científicos claros e pré-definidos podem ser objetos de análise da filosofia e da ciência, o que configura que ele “[...] se revolta contra a ideia de que o efêmero e o transitório não são objetos da filosofia” (Souza, 2017 p. 59).

Sendo uma alternativa a esta concepção, o ensaio é “[...] um protesto contra as regras do método cartesiano e ao procedimento racional que ali subjaz” (Viana, 2015, p. 32); não apenas por ser um protesto à concepção de Descartes, como também “[...] à tendência desenfreada de se transformar a razão e a forma em método – método que postula regras do como fazer e rebaixa o conteúdo e a experiência dos objetos” (Viana, 2015, p. 32).

Ao afirmar que o ensaio

[...] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre despropósitos” (Adorno, 2003, p. 17).

O filósofo admite prescindir no ensaio a necessidade de se desvendar seu objeto, bem como, ao contrário do que a ciência estabelece, a necessidade de se iniciar uma reflexão

a partir de temas introdutórios e avançando a complexidade, conforme se avança a análise. O ensaísmo não se submete a esta regra e inicia como bem entende. Da mesma forma, com relação ao fim, isso se for possível dizer haver um “fim” no ensaio, ele se ocupa em terminar da mesma forma com a qual inicia, de repente, não objetivando chegar a conclusões, nem concluindo seu objeto, por isto possui “um lugar entre despropósitos”.

O ensaio age como uma forma de questionamento à ideia que os intelectuais tinham sobre o transitório, sobre o efêmero, de que este não faz jus à investigação crítica, nem reconhecido enquanto produção de conhecimento válido. Assim,

Ele se revolta sobretudo contra a doutrina arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito (Adorno, 2003, p. 25).

Dito isto, os conceitos no ensaio assumem outro trato: “Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último” (Adorno, 2003, p. 17). Assim, o ensaio começa como bem entende, não explica os conceitos que utiliza, como nos gêneros científicos, por exemplo, em que a metodologia pressupõe que os conceitos sejam explicados, o ensaio ignora conscientemente este pressuposto. Nesse sentido, o conceito é tratado de forma alheia ao método científico.

O ensaio pressupõe que não há como se pensar o conceito sem se referir ao seu objeto, por isto, Adorno assevera que todo conceito é mediado, ainda que não aparente ser. Ciente disto, Barrozo (2014, p. 101), mencionando Adorno, diz: “[...] o ensaísta sabe que a ordem conceitual não é equivalente à das coisas”.

O filósofo de Frankfurt entende que os conceitos, na forma ensaística, são utilizados tal como seu sentido se apresenta. Não há a tentativa de se captar um sentido único para o conceito, pois, neste caso, seria excludente. Para ele, o ensaio “incorpora o impulso antisistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e ‘imediatamente’ os conceitos, tal como eles se apresentam” (Adorno, 2003, p. 28). Ao contrário de como postula o método científico, não há explicações prévias sobre os conceitos utilizados, pois

O ensaio parte dessas significações e, por ser ele próprio essencialmente linguagem, leva-as adiante, ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo-os na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados na linguagem (*Ibidem*, p. 29).

Assim, ele não busca definições aos conceitos, pois isto significaria fechá-lo em si mesmo. A suposta objetividade que se tem ao apontar uma direção para se pensar o conceito, em si, exclui as suas diversas significações na linguagem.

O ensaio considera que os conceitos possuem sentidos produzidos historicamente pela linguagem e serve-se disso.

Considera que a adoção de um sentido em específico é restritiva e que é impossível saber qual a percepção do leitor em relação à concepção adotada. Nas palavras de Adorno (2003, p. 23),

[...] o ensaio percebe claramente que a exigência de definições estritas serve há muito tempo para eliminar, mediante manipulações que fixam significados conceituais, aquele aspecto irritante e perigoso das coisas, que vive nos conceitos.

Enquanto a ciência quer se livrar dessa pluralidade de sentidos, que atrapalha a suposta objetividade do conceito, o ensaio serve-se dessa pluralidade.

Contudo, o ensaio não pode prosseguir de qualquer maneira acerca dos conceitos.

Mas o ensaio não pode, contudo, nem dispensar os conceitos universais - mesmo a linguagem que não fetichiza os conceitos, é incapaz de dispensá-los -, nem proceder com eles de maneira arbitrária (*Ibidem*, 2003, p. 29).

Ao não estabelecer uma concepção totalizante ao conceito, o ensaio deve se ater à forma com a qual expõe seu objeto. E isto leva à importância que a exposição toma no ensaio. Sobre a exposição, o filósofo admite que é

[...] mais importante para o ensaio do que para os procedimentos que, separando o método do objeto, são indiferentes à exposição de seus conteúdos objetivados. O 'como' da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia, abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva (Adorno, 2003, p. 29).

Por ser uma forma de expressão que não busca construções fechadas, o modo como a exposição procede assume grande importância. Consequentemente, “como” a exposição se dará sem recorrer a uma precisão conceitual acerca do objeto é aquilo a que o ensaísta deve se ater. Como o objeto será exposto? Como ele tomará forma? A exposição torna-se essencial ao ensaio por ser o *como* que vai dar *forma* ao objeto.

Para Adorno (2003, p. 30), o ensaio

elege essa experiência como modelo, sem, entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método.

O método no ensaísmo se dá através da forma de exposição do objeto, que será única à medida que se nutre da experiência individual e conforme é exposto.

Adorno (2003, p. 24) afirma que: “Em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio, de acordo com sua idéia, tira todas as conseqüências da crítica ao sistema”. A crítica ao sistema significa que a forma do ensaio nega a metodologia, no sentido de não se submeter ao método científico, que é em si, dogmático e totalizante.

Assim, Sanseverino (2004, p. 99), ao escrever sobre o método ensaístico, diz que “O método de abordagem é a negação sistemática de todo método, colocando os conceitos

sem os definir”, o que se coaduna com o exposto por Adorno (2003), para quem a metodologia ensaística é a negação de todo o método.

Ainda que sem método, o ensaio também confere legitimidade ao conhecimento que produz, bem como aprofunda-se sobre seus objetos, mas a sua maneira, é por isso, que ele

desenvolve-se sob uma interação mais ampla entre sujeito e objeto, entre a percepção, a sistematização e a reflexão sobre este processo como um todo. Bons ensaios precisam ser rigorosamente críticos (Botton, 2014, p. 105).

Retomando o que já foi argumentado anteriormente, o ensaio volta-se contra a ideia de que apenas o universal é digno da análise crítica e, ao revoltar-se contra esta concepção, escolhe não seguir as regras da ciência, possibilitando que o efêmero, o mutável, sejam também objeto de análise:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das idéias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segunda a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual é novamente condenado no conceito (Adorno, 2003, p. 25).

Considerando isto, Adorno (2003, p. 30) propõe que:

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir de regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso.

O ensaio, como exemplifica esta citação, não busca uma definição tal como está no dicionário, visto esta ser sempre insuficiente, ainda que aparente ser a representação final e conclusiva de determinado objeto. Assim, tendo em mente esta metáfora adorniana, compreende-se que o ensaio busca captar os conceitos à medida que expõe seu objeto à análise, construindo, reconstruindo e/ou negando-os, considerando-os sempre a partir da multiplicidade de contextos.

Ou seja, o conceito existe de modo dinâmico e na sua relação múltipla com os contextos. Em lugar da falsa definição apenas aparentemente ‘total’ do artigo de dicionário, o pensamento que se deixa embalar pelo ritmo do ensaio permanece aberto, tenso (Seligmann-Silva, 2009, p. 85).

O modo com o qual lida com os conceitos e sua exposição, permite ao ensaísta observar que esta forma:

[...] não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e

não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados (Adorno, 2003, p. 30).

Não há como pensar qualquer conceito sem se referir ao factual, à realidade empírica. “Pensar sobre qualquer conceito pressupõe passar pela facticidade, pressupõe a necessária mediação da realidade empírica” (*Ibidem*, p. 101), e essa mediação com a realidade empírica está diretamente ligada à experiência do ensaísta com o conceito, não havendo como isolá-lo do seu objeto correspondente, sendo que um pressupõe o outro. Neste processo, o ensaio volta-se à realidade empírica, demonstrando como há uma relação entre a verdade e a história. Conforme Barrozo,

Este movimento de voltar-se à realidade empírica abre caminho também para que Adorno aponte para uma necessária revisão da relação entre verdade e história. Considerando o conceito como lugar tradicional da verdade, a verdade é necessariamente mediada pela realidade empírica, pelo que tem existência na história (Barrozo, 2014, p. 102).

Sendo assim, verdade e história, no ensaio, assumem relação com a experiência do ensaísta, dada a impossibilidade de se pensar o conceito sem a sua relação com a realidade empírica. Como todo conceito é pensado a partir do conhecimento do objeto existente no mundo empírico ao qual o ensaísta teve acesso, a verdade tem um núcleo temporal, como afirma o filósofo frankfurtiano:

Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua

plenitude, um momento integral dessa verdade [...] A relação com a experiência - e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às categorias - é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; é um mero auto-engano da sociedade da ideologia individualista conceber a experiência da humanidade como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, seria a experiência própria de cada um (Adorno, 2003, p. 26).

A experiência individual, portanto, possui relação com a história e por se tratar de experiência, o ensaio a traduz em substância para ciência, conferindo-lhe tanta relevância quanto aos temas que o método científico vê como universais, assim, afirma: “O ensaio desafia, por isso, a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria” (*Ibidem*, p. 26).

A experiência individual do sujeito é mediada pelo todo, de forma que ela é um acúmulo daquilo que a humanidade produziu historicamente, assim:

A percepção de cada um é sempre mediada pelo todo. O homem seria o acúmulo de eventos acontecidos na história da humanidade, que se apresentariam imediatamente a cada indivíduo antes de qualquer coisa percebida. Esses indivíduos partirão sempre desse contexto de eventos para construir (para ter construída) sua experiência individual, assim como tudo o que ela vier a produzir (Barrozo, 2014, p. 103).

Outra injustiça que acometeu o ensaio e que Adorno (2003) denuncia em seu texto é a acusação de que ele não garante a objetividade do método de análise ao seu objeto. A objetividade do ensaio se manifesta de forma diferente em relação ao método científico, conforme Santos:

O ensaio rejeita os ideais de objetividade e interpretação tal como estes são entendidos pelo modelo científico, lançando-se na tarefa de penetrar a suposta objetividade e simplicidade dos conteúdos e dedica-se, sem receios, ao esforço interpretativo que é considerado infrutífero pela ciência (Santos, 2014, p. 89).

Adorno (2003) acredita que a objetividade, que a ciência tanto preza, é ilusória, pois ela pressupõe o distanciamento entre o sujeito e o objeto para que haja a imparcialidade no método de análise e para a chegada de resultados imparciais e precisos, portanto, verdadeiros e universais, argumentando que “Por receio de qualquer negatividade, rotula-se como perda de tempo o esforço do sujeito para penetrar a suposta objetividade que se esconde atrás da fachada” (Adorno, 2003, p. 17).

O ensaio não assume a objetividade como a ciência propõe, principalmente porque ela é alcançada no ensaísmo à medida que abre espaço para conhecimentos adquiridos pela experiência individual do ensaísta, conhecimentos que a metodologia científica não acolhe ou valida. Deste modo, o ensaio recusa a ideia de que subjetividade e objetividade são antagônicas.

O objeto do ensaio permanece sempre em aberto e como bem lembra Botton (2014, p. 94), “pensar a *forma* ensaio é, essencialmente, pensar em método, porque para o ensaio o método é mais do que o mero modo de proceder ou o arsenal necessário para se extrair o produto líquido, a que o positivismo outorga a alcunha de verdade científica”, conferindo unidade no ensaio entre *forma* e *método*, sem os quais, ele sucumbiria às regras da cientificidade. Por isto,

O ensaio recua assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido (Adorno, 2003, p. 25).

O ensaio ainda se apresenta, na concepção adorniana, enquanto crítico à ideologia. Ao interpretar objetos já consolidados culturalmente, e abordá-los de uma nova forma, busca retirar o véu ideológico com o qual se apresenta. Por isto, Sanseverino (2004, p. 100) argumenta que:

A luta de Adorno está em desfazer o caráter natural e necessário com que a ideologia se apresenta (imediato-mediatizado); ou de outro modo, indicar como as pessoas pensam, sendo pensadas pela ideologia, e ainda assim consideram estar pensando.

Além disso, crítica à ideologia também significa crítica aos métodos pré-definidos e exaustivos que a ciência postula como únicos legítimos.

Ao se rebelar contra a metodologia científica, o ensaio busca superar esta concepção.

No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas (Adorno, 2003, p. 34).

A superação significa a falsa impressão da compreensão do objeto em sua totalidade.

Por isto, contrário a quaisquer métodos pré-concebidos,

[...] não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido (Adorno, 2003, p. 34-35).

Ele não objetiva desvendar por completo seu objeto, e sim refleti-lo sem, contudo, deixar a impressão de conclusão ou de que sua reflexão chegou ao fim e não há mais nada a ser dito sobre ele, o que faz com que a realidade apresentada nele seja fragmentada, pois o ensaísta se expressa a partir de fragmentos:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. [...] A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito suspenso (Adorno, 2003, p. 35).

Adorno, no entanto, logo em seguida, afirma que essa descontinuidade, por mais que seja a ele inerente, não permite afirmar que o ensaio se estruture de forma a possibilitar a continuidade infinita do conflito que apresenta. Em suas

palavras, “a sensação de que ele poderia prosseguir a bel-prazer indefinidamente, tem sua verdade e sua inverdade” (*Ibidem*, p. 36). A verdade está no sentido de que ele realmente se apresenta desta maneira, não chegando a uma conclusão. Já a inverdade diz respeito, principalmente, ao fato de que

O que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo (*Ibidem*, p. 36).

Desta forma, o caráter fechado significa que o conteúdo do ensaio é delimitado por seu objeto, sendo impossível prosseguir infinitamente, ainda que seja esta a impressão que passe.

Nessa linha de raciocínio, o ensaio é “ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional” (*Ibidem*, p. 37). Mais aberto, à medida que ele não se submete a nenhuma regra pré-determinada, a nenhuma sistemática, e nas palavras de Adorno (2003), satisfaz a si mesmo quanto mais sustenta essa negação.

É mais fechado também, porque age por meio da exposição. Assim, ele tem a consciência de que o objeto pode ser sempre outro, marcando a não-identidade entre ele e a sua exposição. “A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites” (Adorno, 2003, p. 37).

O autor ainda se distancia da concepção de Georg Lukács, visto que este considera o ensaio como uma forma artística. Nas palavras de Lukács:

[...] quando falo do ensaio como obra de arte, faço-o em nome da ordem (portanto, quase um modo puramente simbólico e impróprio) e apenas a partir do sentimento de que o ensaio possui uma forma que se distingue de todas as outras formas de arte com definitiva força de lei. E se tento isolar o ensaio com o máximo de radicalismo, é justamente porque o considero uma forma artística (Lukács, 2017, p. 32).

Enquanto para Lukács o ensaio é pensado como uma forma artística, pois lida com a *forma* e não com o seu conteúdo, para Adorno, o ensaio é um modo de expressão de um pensamento, sem, no entanto, ser considerado uma forma artística. Na concepção de Adorno,

[...] o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética (Adorno, 2003, p. 18).

Há ainda pesquisadores que o tratam como um primo do romance, como faz Gatti (2014), pois, assim como este, o ensaio é uma expressão que se alimenta da subjetividade, bem como trata-se também de uma narrativa em prosa: “Nesse caminho, o ensaio não se encontra sozinho, mas acompanha o gênero com o qual guarda a mais íntima afinidade, o romance”

(Gatti, 2014, p. 64). Contudo, ao contrário do romance, não é um gênero ficcional.

Quando Adorno (2003, p. 71) se refere à autonomia estética, ele faz alusão ao fato de que o romance “se consolidou a partir da almejada autonomia no universo ficcional”, enquanto o ensaio “não dispõe de aparência estética e aproxima-se de seus objetos por meio de conceitos” (*Ibidem*, p. 72).

O ensaio não é uma prosa ficcional, tendo em vista que o ensaísta considera a realidade na sua exposição; por mais que se tenha contato com a subjetividade do escritor, o ensaio não se circunscreve enquanto ficção, dado que não é criação, mas reflexão. Assim,

[...] no ensaísmo não nos defrontaremos jamais com uma *ficcionalização* fundamental (como no romance ou no teatro), nem com a simples, pura e absoluta *subjetividade* (como na poesia). O ensaísta se atém à realidade. Pode investigá-la através da imaginação, mas não a substitui com pela [sic] imaginação (Berardinelli, 2011, p. 31, grifo do autor).

Por isto, o leitor do ensaio não acha que está adentrando em outro mundo, em outra realidade, sabe que o mundo ao qual o ensaio se refere é o mundo real, o empírico.

Adorno avança o debate afirmando ainda que “o ensaio é mais dialético que a própria dialética” (Adorno, 2003, 39). Como o ensaio não busca tratar a totalidade de seus objetos e não anseia buscar verdades únicas sobre eles, não chega ao

terceiro passo que a dialética requer, a negação da negação. A dialética, como explica Souza, G. (2017, p. 64),

se perpetua em três passos, a afirmação, a negação e a negação da negação. A dialética negativa, que movimenta o ensaio, vai apenas até o segundo passo e constitui seu movimento no próprio conflito.

A *não-identidade* é o resultado do processo de interpretação deste objeto, deste não ser tratado a partir de um conceito prévio e estanque, seu objeto é sempre um outro.

A *consciência da não identidade* é antes o resultado do intento interpretativo do ensaio: o reconhecimento de que o objeto é sempre um outro e, na medida em que a ele se o contrapõe, a constelação conceitual é o elemento formal que dá movimento ao ensaio (Botton, 2011, p. 93, grifo do autor).

O ensaio

[...] necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos. Mas certamente o ensaio é cauteloso ao se relacionar com a teoria, tanto quanto com o conceito (Adorno, 2003, p. 37).

O ensaio, ainda que negue o método científico totalizante, aproxima-se da teoria. Como o filósofo aponta, traz os referenciais teóricos para si, sem, contudo, ceder ordenação do método científico. Assim como é cauteloso com o conceito, o é com a teoria.

Contudo, Adorno (2003) alerta que a relação estabelecida com a teoria não é a de ponto de vista, ao contrário, ter um ponto de vista seria ceder à metodologia ou a qualquer forma pré-concebida. Por tudo isto,

O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*, mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia (Adorno, 2003, p. 38)

que possibilita formas de expressões que outros gêneros não possibilitam.

3.2 A PROSA EDITORIALÍSTICA NA REVISTA LITERÁRIA PIXÉ

Com base nas reflexões levantadas anteriormente sobre o ensaio, apresenta-se considerações sobre os editoriais da *Revista Literária Pixé* apontando suas semelhanças com a forma ensaística, configurando o editorial como um gênero crítico, não apenas por abordar a respeito de temas relativos aos estudos literários, mas como espaço para o exercício intelectual do editorialista.

Na entrevista concedida à Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat)³⁷, ao argumentar sobre a publicação do

37 Entrevista concedida em 20 de junho de 2020, via plataforma do Youtube, à Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), Câmpus Alto Araguaia. Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=KbGPVHQzvaA>.

periódico, Eduardo Mahon afirma ter percebido a possibilidade de se expressar por meio dos editoriais: “E aí nós começamos a lançar a número um e eu percebi que poderia me expressar através dos editoriais, sobretudo” (Mahon, 2023). Assim, a partir da edição de abril de 2019, o crítico utiliza o editorial como exercício intelectual livre, explorando este espaço para dialogar com seu leitor através de uma linguagem independente dos moldes científicos.

Quando se pensa que a forma ensaística possibilita novas maneiras de se expressar que são estranhas ao método científico, começa-se a delinear a semelhança com os editoriais, visto estes não possuírem uma metodologia, como pressupõe a ciência, ao abordar os temas propostos, muito menos buscando compreendê-los em sua totalidade. Antes de tudo, os editoriais possibilitam o exercício da experiência intelectual e interpretativa a cada edição.

Como apontado anteriormente, há diversos temas presentes ao longo das mais de cinquenta edições da *Revista Literária Pixé*, e quase todos já foram debatidos, verificados, reinterpretados pela crítica e teoria literária. O que se vê, portanto, é que tais temas não são debatidos vislumbrando novas teorizações, mas interpretações abertas, sem a pretensão, pelo menos é o que parece, de serem conclusivas. Por isto, é necessário retomar a fala de Adorno sobre o ensaio, quando diz:

Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda

espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram (Adorno, 2003, p. 16).

Outro ponto semelhante é a utilização dos conceitos. O método no editorial também se assemelha ao da ensaística, ou seja, como ela lida com os conceitos de uma forma estranha também à ciência: utiliza-os tal qual eles se apresentam culturalmente, sem partir de explicações prévias. Contudo, não se compreende como uma *forma* tal qual o ensaio, pois há algumas características que ele mantém e que a forma ensaística nega, como seu caráter introdutório e prefacial, apresentando em algumas edições o(s) artista(s) homenageado(s) e a sua extensão, sendo uma prosa curta, por exemplo.

Nesse recorte, por exemplo, “Deus livre os escritores da canonização! A consagração do autor é como metê-lo no gesso e deixá-lo curar, mais ou menos o que Roland Barthes melhor definiu como ‘a morte do autor’” (*Pixé*, ed. 1, 2019, p. 3), na primeira edição, o editor explicita a ideia de que os escritores devem ser libertos da canonização e faz uma comparação do que é a consagração de um autor. Nela, não há a explicação do sentido adotado destes termos referentes aos estudos literários, e seus sentidos vão se tornando mais nítidos à medida que o leitor acompanha o raciocínio.

Para Berardinelli (2011, p. 30), os críticos ensaístas “Não *aplicam* ideias, teorias ou métodos, antes as retiram de uma profunda convivência e familiaridade com certos autores”. Portanto, quando se está diante das reflexões do

editor, percebe-se que elas são, antes de tudo, resultado da experiência e experimentação deste crítico, e isto faz com que não haja uma oposição entre a subjetividade e a objetividade, tal qual no método científico.

A exposição do objeto nos editoriais não busca um tom totalizante; ao contrário, ele argumenta, organiza ideias, concepções, sem referir-se a teorias e teóricos/autores como ocorre em pesquisas acadêmicas que requerem uma metodologia clara. Assim, os editoriais alcançam uma forma de exposição semelhante à do ensaio.

Sobre os aspectos que distanciam os editoriais do rigor técnico exigido nos gêneros científicos, a exemplo do artigo, da resenha, da dissertação e da tese, pode-se pensar na já citada não pretensão de acabamento, na não investigação totalizante de seu objeto, como esses gêneros requerem. O editorial é uma forma flexível e aberta para a subjetividade do escritor, possibilita que o editorialista exponha sua reflexão sem recorrer ao dogmatismo científico e a uma abordagem totalizante de seu objeto, conferindo-lhe, assim, um tom fragmentário.

Na décima quinta edição, dedicada a tratar sobre o amor, não havendo, contudo, uma crítica literária, mas um exercício reflexivo livre, o editor traz à luz o fato da necessidade de o ser humano ter o contato com conhecimentos que transcendam o método cartesiano:

A Revista Literária Pixé oferece as mais diversas possibilidades de encontrarmos o amor ou, talvez, de exercitarmos o amar. Por quê? Porque

precisamos. A nossa sobrevivência ficará menos penosa se praticarmos uma racionalidade afetiva, um modo de ver o mundo que não seja destituído de ciência, mas que transcenda o modelo cartesiano. No fundo, as ciências sociais já apontam para múltiplas eleições afetivas na própria pesquisa, sobretudo na seleção autoral e temática. A atração para o “objeto de estudo” é, antes de tudo, um querer bem (*Pixé*, ed. 6, 2019, p. 3).

Isto possibilita refletir sobre a possibilidade de formas outras de expressão que não apelem ao método científico e que permitam expressões sobre conhecimentos que dificilmente são alcançados e validados pelo método cartesiano. Pode-se dizer que estes editoriais são uma espécie de textos que validam e proporcionam espaço para conhecimentos e experiências que a ciência não valida e/ou não suporta.

O mais importante, nestes textos é a prevalência do teor reflexivo sobre seu objeto e a ausência da tentativa em se exaurir a discussão de seu objeto, como pode-se ver no recorte abaixo, que é o último parágrafo da décima edição:

A literatura anda chata. A explicitação de referências é uma tendência insuportavelmente pedante. Quanto mais explícita fica a intenção do escritor, pior é o texto. Reduz-se o que é artístico ao puramente racional, sujeitando o artista a denunciar o seu lugar no jogo de esconde-esconde. Que porre! A revelação da mágica torna o espetáculo tedioso, pronto para uma análise técnica. A menos que, da revelação, surja outra mágica, outra estranheza parcialmente inexplicável. Estamos nesse caminho? É difícil afirmar. Por enquanto, a preocupação contemporânea com questões distantes do prazer é a tônica da literatura. Pode ser que, algum dia, haja prazer no desprazer. Até

alcançarmos a estética e a técnica para ocultar o que está revelado, esse tipo de arte não passa de um púlpito. Um chato e arrogante púlpito (*Pixé*, ed. 10, 2020, p. 3).

A afirmação sobre a Literatura estar “chata” e a reflexão seguinte não são pautadas em uma análise científica metodológica e rígida, mas na concepção do editor sobre este objeto, naquilo que consegue observar a partir da sua experiência individual e seu contato com o objeto, neste caso, com a produção literária.

Observa-se, ainda, através deste recorte, que os editoriais apresentam um caráter crítico-literário que requer proximidade a concepções teóricas, das quais baseia sua argumentação, mas não se submete a elas passivamente e, sim, de forma crítica. Neste sentido, observa-se na escrita dos editoriais que, de certa forma, eles refletem a individualidade do autor e, ao mesmo tempo, a sua formação acadêmica de crítico literário, tendo em vista que estes conhecimentos podem ser vistos nos vários conteúdos abordados nos editoriais.

O resultado do processo de formação acadêmica e de experiência que adquire enquanto crítico, de certa forma, se reproduzem neste gênero, visto que suas temáticas são relacionadas aos estudos literários. Além disto, os editoriais foram escritos quase em concomitância ao ingresso do autor no curso de pós-graduação.

Os editoriais seriam, portanto, uma forma de aplicação dos conhecimentos construídos no processo de formação

acadêmica do autor e da sua inquietação enquanto crítico literário, configurando a tentativa, um ir além sobre seu objeto; em resumo, o experimentalismo de escrita e forma de expressão que os métodos científicos não abrangem. Contudo, ao contrário do ensaísmo, que hoje é reconhecido pelos intelectuais, o editorial talvez tenha um caminho a percorrer até alcançar o *status* de possibilidade de expressão, sobretudo, crítico-literária.

Há autores que defendem, hoje, a preferência pela crítica literária pela forma ensaística e isso se justifica à medida que o ensaísmo possibilita avançar sobre o objeto, mas, principalmente, possibilita uma forma de expressão que aproxima o leitor comum do ensaísta. Esta prosa, então, ao se colocar entre a escrita científica e a ensaística, encontra uma nova maneira de alcançar seu leitor. Algo semelhante ao que Lima (1995, p. 38) descreve sobre a preferência da crítica à escrita ensaística:

O ensaio tem sido a forma privilegiada no cenário da crítica literária brasileira na atualidade, e até mesmo nos textos que cobrem a área de ciências humanas em geral. Através dele, busca-se a proximidade com o leitor, numa prosa que se coloca entre a teoria e a linguagem artística, da qual extrai inúmeros procedimentos que visam tornar a leitura um ato prazeroso de absorção de conhecimento, deixando de dirigir-se ao leitor especializado, para encontrar-se com o leitor comum. Proliferam nos suplementos literários ensaios que não mantêm, necessariamente, uma relação entre si, mas que, justapostos, objetivam a ampliação do interesse do leitor, que trava contatos com uma grande diversidade de assuntos, extrapolando,

assim, o seu interesse específico, colocando-se em relação interdisciplinar com outros campos antes desconhecidos. O que, em princípio, se constitui como fragmentário, acaba apontando para uma visão mais global, em que o confronto de idéias funciona como agente propiciador de um alargamento da percepção individual.

Com isto em mente, percebe-se que o tom fragmentário que os editoriais assumem, direcionam-se ao exposto por Lima (1995). Conforme o leitor avança na leitura destes textos, acaba tendo uma visão mais completa dos temas abordados, mas, na contramão do que o autor propõe, eles se complementam à medida que o leitor tem acesso às demais edições.

Sobre o caráter fragmentário do editorial, é possível reconhecer esta característica nos editoriais da *Píxe*, dado que não abordam seus objetos de forma exaustiva, há sempre mais o que dizer sobre eles, parecem antes, provocar seu leitor acerca daquilo que está posto.

O objeto na prosa editorial é contornado por sucessivas formulações que vão traçando o rumo da argumentação a novas possibilidades. Ela põe o seu objeto à prova, sem saber qual rumo tomará, como consequência, é tentativa e possibilidade de erro, sem, contudo, como Bense (2014) esclarece, transformar seu objeto em algo transparente. Como pode-se ver no trecho abaixo, Mahon propõe ao leitor a reflexão de uma questão já debatida por críticos e teóricos:

Para que serve a literatura? Parece uma pergunta gasta de tão repetida. Contudo, passados dois milênios, se está posta ainda hoje, a questão tem

força. É importante não ignorá-la, não menosprezá-la e de todo recomendável que não nos cansemos de respondê-la. Até aqui, foram levantadas as seguintes objeções à poesia e à ficção: a literatura não diz a verdade, não conduz à moral, não é útil e não ajuda a sociedade. São críticas severas, feitas por gente do mais alto gabarito, de Platão a Sartre. Claro que desequilibrados de todos os gêneros embarcaram nessas teorias. É o caso de Savonarola que reuniu em praça pública obras de arte e livros para a sua fogueira das vaidades (*Pixé*, ed. 23, 2021, p. 3).

Este recorte torna mais nítido o fato de os editoriais também permitirem a reflexão acerca de temas que já foram objeto de reflexão por parte de intelectuais, fazendo lembrar da metáfora da criança, utilizada por Adorno (2003), ao tratar sobre o ensaísmo.

Por absorver alguns aspectos da forma ensaística para si, o editorial assume uma postura crítica, uma prosa ensaística ou, como se propõe aqui, de chamá-la de editorialística. Uma forma de prosa que não se curva a dogma e que possibilita a expressão intelectual de maneira semelhante ao que ocorre no ensaio.

Quando se lê os editoriais da *Pixé*, portanto, depara-se com textos que não apresentam uma conclusão totalizante e exaustiva de seu objeto, mas que se abrem às possibilidades e, como afirma Adorno (2003), terminam como se pudessem continuar o debate infinitamente, pondo em movimento os objetos:

Portanto, é muito válida a pergunta – para que

serve a literatura? Se não soubermos responder e contrapor a antiliteratura, prevalecerão todos os discursos que, de uma forma ou de outra, atacam a arte. De certa forma, a despeito do olímpico desprezo que os clássicos rendem a todas essas babosas teorias, está se consolidando a impressão de que somos incapazes de responder a uma pergunta tão simples (Pixé, ed. 23, 2021, p. 3).

A prosa editorialística, à medida que aborda seu objeto, que o investiga, reflete, argumenta, expõe suas fissuras, o experimenta, o constrói, tal como Berardinelli (2011, p. 26) pontua, é uma forma de aplicação dos conhecimentos adquiridos pelo escritor, de exercício da práxis:

Portanto, em crítica literária, a forma ensaística não é pura e simplesmente ‘a bela escrita’, longe disto. É a forma que deve fielmente corresponder a práxis real, é peripécia cognitiva através da qual um tipo específico de escritor, o crítico, conhece e constrói seu objeto.

Considerando o que foi exposto até o momento, percebe-se que há um diálogo entre os editoriais e as obras que ilustram as edições. O teor provocativo presente nestes textos comunga com estas obras que são, também, instigantes. A postura que o editor-geral toma ao produzi-los parece estabelecer uma relação com a escolha dos artistas e, conseqüentemente, da reprodução das obras de arte plástica que compõem o periódico. Enquanto na seleção das obras literárias, a política do periódico é estender ao máximo o espaço para diversas tendências e estéticas da produção contemporânea, a escolha das ilustrações – portanto, da linguagem não verbal – foi, coincidentemente ou não, realizada pelo editor, a partir de

um critério que mantém o tom dos editoriais, como se ambos estivessem afinados pelo mesmo diapasão. Deduz-se que um de tais critérios foi buscar na arte contemporânea temas e formas que desafiam, provocam, estimulam e, de certo modo, desestabilizam o convencional, a partir do fragmento, do aparentemente inconclusivo ou intempestivo etc.

As escolhas, obviamente, poderiam se dar de diversas formas, mas foi dada prioridade a obras e artistas plásticos contemporâneos, cujas produções parecem definir visualmente o periódico, em grande consonância com a postura que o editor assume nos textos dos editoriais. Há, nesse sentido, um estreito vínculo entre ambos, ao apontar para a produção do artista escolhido para ilustrar o periódico, como acontece na edição um, em que, abordando certas características do contemporâneo, no último parágrafo da edição afirma:

Além do mais, a Revista Pixé não está aqui para matar a fome de ninguém. O nosso maior desejo é ouvir o ronco da barriga do leitor. No máximo, oferecemos pílulas de reposição poética, tratamento de longo prazo para não deixar a vida amargar. Aí está a nossa homeopatia literária: de letra em letra. No cardápio desta edição, a arte de Regina Pena está servida: fragmentada, pigmentada, encapsulada, pronta para explodir e virar borboleta. A artista alcança as cores de Gauguin, sem precisar ir tão longe para encontrar inspiração. Capta toda a luz de que precisa dessa nossa polinésia cuiabana. Portanto, coloquem os óculos escuros e boa leitura! (*Pixé*, ed. 1, 2019, p. 3).

Como a obra desta artista, fragmentada, encapsulada, os editoriais também podem ser vistos desta forma. Neles, a linguagem se potencializa no fragmento, na concisão e no que parece pedir um complemento, que poderá vir em uma edição futura ou ser deixado ao arbítrio do leitor. O desenvolvimento de vários temas, como pode-se ver no próximo capítulo, parece admitir a ideia de algo em transição, pronto para, a qualquer momento, “explodir e virar borboleta”. Assim como a arte de Regina Pena, os editoriais têm a capacidade de uma transformação de sentidos. Contudo, neste estudo pode-se apenas indicar esta relação entre os editoriais e artes plásticas, talvez como ideia para uma pesquisa futura, uma vez ser outro o propósito desta pesquisa.

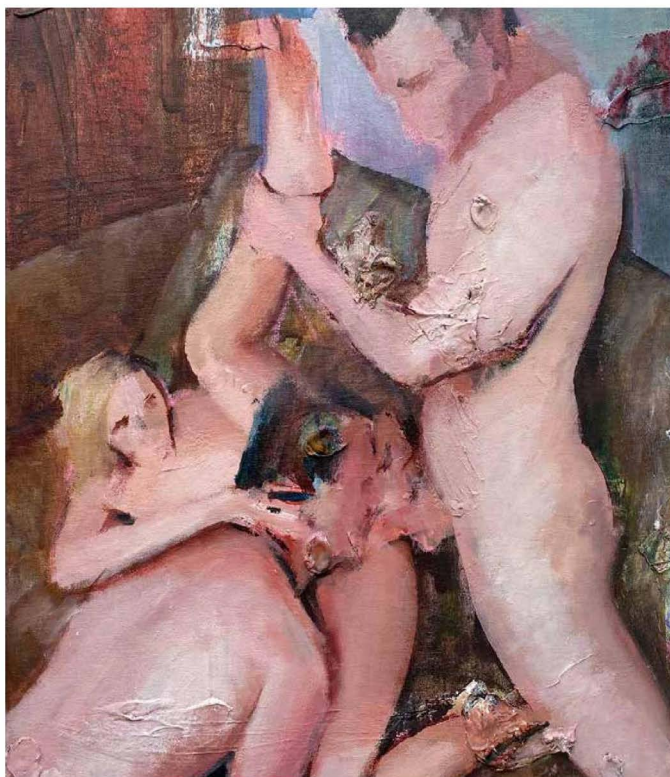
Por fim, após os apontamentos de algumas semelhanças entre o gênero editorial e a forma ensaística que foi feita neste capítulo, no sentido de uma hibridização, no próximo, será relacionado os eixos temáticos que foram abordados nos editoriais da *Pixé* e analisados como alguns debates são colocados em discussão ao longo das edições.

PIXÉ

REVISTA LITERÁRIA



EDIÇÃO ESPECIAL
ANO 3
NOVEMBRO/2021
PROIBIDA PARA MENORES



Arte visual de Yun Jang, na capa da *Revista Literária Pixé* (2021)³⁸.

38 Capa da edição especial Proibida para Menores, nov. 2021. Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/>. Acesso em: 12 fev. 2024.

OS EIXOS TEMÁTICOS NOS EDITORIAIS

A última edição de *Pixé* apresenta um editorial de encerramento e é através dele que se inicia este capítulo. Na trigésima quinta edição, o editor esclarece um ponto, bastante significativo, que é o que baseia esta pesquisa: o fato de os editoriais serem *expressões críticas*.

Logo após anunciar o encerramento das atividades do periódico, no recorte abaixo, o editor informa aos seus leitores aquilo que considera mais importante dentre tudo o que fora discutido nos editoriais:

Se fosse possível resumir o nosso percurso, diria que a Revista se prestou a diversas finalidades, mais imprevistas do que previstas. Todo o aspecto documental – que é o mais aborrecido – estará disponível, no futuro, aos escrutinadores do passado. **Neste último editorial, no entanto, importa pontuar o que acredito ter sido o mais relevante: a literatura sobreviverá às ameaças internas e externas** (*Pixé*, ed. 35, 2023, p. 3, grifo nosso).

Como pode-se ver, esse trecho é importante, pois elucida os editoriais como um espaço de expressão, como foi possível

mostrar nesse estudo. Logo na sequência, é apresentada outra questão que mais adiante será esclarecida:

O que falta é, antes de tudo, reconhecer na literatura uma alternativa à mentalidade modular. Talvez tenha sido esta a provocação central dos editoriais. Afora este modorrento texto de abertura, tudo aqui é criatividade. Ou seja, nunca prendi a louca da casa. Minha função é ser Chacrinha, distribuindo mandioca e abacaxi à plateia. O Velho Guerreiro tinha toda razão – eu vim para confundir e não para explicar (*Pixé*, ed. 35, 2023, p. 3, grifo nosso).

Neste trecho, é possível visualizar, explicitamente, o teor provocativo que os editoriais assumem e a sua relação com os estudos literários, o que demonstra que a provocação central, mas não única, foi reconhecer na literatura uma alternativa a uma mentalidade modular, como expressa o editor.

Sobre a alternativa a que se refere, na última seção deste capítulo, será elucidado como o editor constrói esta ideia no decorrer das edições. Importante, neste momento, é destacar o tom instigador que os editoriais assumem, o que dialoga, principalmente, com a ideia abordada no capítulo anterior a respeito do editorial ter o intuito de aproximar o seu leitor do objeto analisado, não apresentando concepções finais sobre os temas que desenvolve, mas se posicionando de forma crítica a algumas tendências da crítica e da produção literária contemporânea, que se relacionam aos eixos temáticos.

Neste sentido, a fim de demonstrar não somente quais temas estão dispostos nas edições, como também a forma

com que se vinculam entre uma edição e outra, apresenta-se a Tabela 1, que contém as temáticas que se referem aos estudos literários e às edições nas quais foram observadas.

Ressalta-se que a tabela não é exaustiva e que há vários temas abordados em uma mesma edição. Isto ocorre, principalmente, porque o editorialista, ao se expressar, não se limita a discorrer sobre os temas de forma específica; ao contrário, ao abordar a respeito de um determinado objeto, refere-se a outras temáticas para embasar-se.

Tabela 1 – Temáticas das edições da *Revista Literária Pixé*

TEMAS	EDIÇÕES
Literatura	Edição 1; Edição 7; Edição 8; Edição 9; Edição 10; Edição 19; Edição 20; Edição 21; Edição 23; Edição 24; Edição 25; Edição 26; Edição 32; Edição 35; Edição Literatura e Periferia; Edição Lucinda Persona: 25 anos de poesia; Edição Pedro Casaldáliga; Edição Assinaturas Negras; Edição Raízes do Brasil, Edição Natalino Ferreira.
Crítica Literária	Edição 1; Edição 5; Edição 9; Edição 10; Edição 12; Edição 16; Edição 17; Edição 22; Edição 25; Edição 27; Edição 28; Edição 30; Edição 31; Edição 32; Edição 34; Edição Especial Luciene Carvalho: 25 anos de poesia.
Engajamento político	Edição 9; Edição 12; Edição 21; Edição 30; Edição Comemorativa.
Cânone Literário	Edição 1; Edição 5; Edição 28; Edição Literatura e Periferia.
Escritores/Autor	Edição 7; Edição 8; Edição 9; Edição 10; Edição 14; Edição 16; Edição 21; Edição 22; Edição 24; Edição 25; Edição 31; Edição 33; Edição Comemorativa; Edição Natalino Ferreira.
Literatura contemporânea	Edição 1; Edição 2; Edição 3; Edição 11; Edição 13; Edição 16; Edição 28; Edição Conexão Barra – Wanderley Wasconcelos; Edição Proibida para menores, Edição Comemorativa.
Pacto ficcional	Edição 3, Edição 24.
Literatura Brasileira	Edição 4; Edição 25; Edição 26; Edição 33.

Tradição e Ruptura	Edição 2; Edição 11; Edição 16; Edição 20; Edição 33; Edição Comemorativa; Edição Lucinda Persona: 25 anos de poesia.
Regionalismo	Edição 19; Edição Natalino Ferreira.
Arte	Edição árvore da vida; Edição Assinaturas Negras; Edição Lucinda Persona: 25 anos de poesia; Edição Mulherio das Letras.
Identidade Nacional	Edição árvore da vida; Edição Raízes do Brasil;
Local de fala	Edição 5; Edição 17; Edição Assinaturas Negras.
Gerações literárias	Edição Comemorativa; Edição 13.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Outra questão que se torna perceptível é a predominância de dois eixos temáticos nos editoriais da *Pixé*: a *Crítica Literária contemporânea* e a *Literatura*. Contudo, há outros eixos temáticos, como o engajamento político, que são relativos tanto à crítica literária quanto à discussão sobre escritores/autores específicos. Deste modo, verifica-se como são entrelaçados.

Deve-se salientar ainda que a Tabela 1 diz respeito a temas do âmbito crítico/literário observado nas edições que, em grande parte das vezes, não se centram neles. A título de exemplo, no recorte a seguir, a décima sexta edição tem como objetivo abordar alguns pontos relativos à crítica literária contemporânea, no sentido de que ela se deu conta da não existência de uma estética totalmente pura, de modo que seja possível classificar um gênero literário como se fazia no passado. Nesse sentido, desenvolve a ideia de que os estilos nunca foram e nunca serão puros:

A grande sacada da crítica contemporânea é perceber que não há uma estética tão pura que seja capaz de classificar um gênero literário como se fez no passado. Não haveria problema algum na imolação de livros em altares da crítica para canonizar ou excomungar já que a função do leitor profissional é, afinal de contas, dizer se o texto é consistente. Muito já se criticou a crítica. Nenhuma novidade haveria em culpar o crítico pelo insucesso de um autor, o que nos parece um ponto de vista tão cômodo quanto medíocre (Pixé, ed. 16, 2020, p. 3).

Isto, no entanto, não exclui a possibilidade de se tratar outros temas em um mesmo editorial, como é o caso desta edição, no recorte abaixo, que aborda algumas características da produção literária brasileira contemporânea:

É possível perceber alguns movimentos na literatura brasileira contemporânea: o desmonte da formulação da identidade nacional convergente, unívoca e grandiloquente; a perda de território das imagens coletivas para o estímulo à memória, à visão subjetiva de um tempo e de um lugar; o nítido engajamento político com segmentos sociais que foram preteridos como personagens e ambientes que foram ignorados como cenários; a estrutura narrativa plurívoca onde as vozes não se organizam hierarquicamente com base num narrador demiúrgico. Finalmente, tudo indica que a maior característica contemporânea é o convívio relativamente pacífico entre estéticas diferentes (Pixé, ed. 16, 2020, p. 3).

Este recorte selecionado, contudo, diz respeito a uma edição que se debruça, principalmente, sobre a crítica contemporânea, mas há editoriais nos quais o objeto de discussão é distinto das temáticas relacionadas. Vários são os

casos em que isto acontece, mas destacam-se, principalmente, as edições especiais, que homenageiam algum artista, por exemplo, e em que os editoriais se dedicam a abordar pontos relacionados ao homenageado.

Antes de avançarmos para as discussões a respeito do que é desenvolvido nos editoriais em relação aos quatro eixos temáticos definidos neste estudo, foi elaborada a Tabela 2, que apresenta de maneira cronológica o objeto de cada edição, indicando o mês e ano e o número correspondente do periódico.

Tabela 2 – Resumo dos editoriais da *Revista Literária Pixé*

Mês/Ano de publicação	Edição	Abordagem
Março – 2019	Edição Piloto	Editorial de apresentação da <i>Revista Literária Pixé</i> .
Abril – 2019	Nº 1	Trata da literatura contemporânea e algumas de suas características, como o convívio entre diversas estéticas, a multiplicidade de tendências.
Maio – 2019	Nº 2	Questões sobre o contemporâneo são levantadas nesta edição, como o otimismo com o qual os intelectuais imaginavam um futuro que não se concretizou, sobretudo, na literatura.
Junho – 2019	Nº 3	Aborda o pacto ficcional na obra literária e o contrato ficcional contemporâneo.
Julho – 2019	Nº 4	Questões sobre a literatura brasileira são centrais nesta edição, como o desafio da preservação da natureza e do agronegócio que se refletiram na produção artística do país, principalmente por ser o centro da biodiversidade do mundo.

Agosto – 2019	Nº 5	Aborda sobre a crítica literária e seu poder em julgar as obras literárias, prática que, na contemporaneidade, ganhou <i>status</i> de “crime”.
Setembro - 2019	Nº 6	Fala sobre a cultura brasileira, a respeito das pessoas serem brasileiras ou brasilienses e questiona: “Nós ainda somos índios tangendo um alaúde? O caldo cultural no qual estamos imersos ainda não engrossou o suficiente?”
Setembro – 2019	Especial 100 anos de João Antonio Neto	Edição dedicada ao centenário do poeta mato-grossense João Antônio Neto e traz alguns pontos relevantes acerca da sua produção artística.
Outubro - 2019	Nº 7	Analisa a chamada literatura de salão, que ainda existe na contemporaneidade, de escritores de qualidade duvidosa que, amparados pelas suas redes relações e pelo prestígio adquirido, promovem suas próprias obras. Essa reflexão parte de uma referência ao manifesto antropofágico, de Oswald de Andrade.
Outubro - 2019	Especial Literatura e Periferia	Esta edição discute a relação entre literatura e periferia, refletindo sobre a ideia de periferia na produção artística.
Novembro - 2019	Nº 8	Na mesma linha de raciocínio do editorial anterior, essa edição continua refletindo a respeito dos escritores que considera ruins, que ele denomina de “anfíbio letrado”, fazendo referência a Manuel Bandeira e ao seu poema <i>Os sapos</i> .
Dezembro - 2019	Nº 9	Debate sobre o “fantasma” do engajamento político que, na opinião dele, persegue a literatura. Afirma que esta é uma forma redutora do debate e da produção artística.
Dezembro - 2019	Especial Mulherio das Letras	Versa sobre a existência de uma literatura que expresse a identidade feminina. Questiona se realmente existe uma “literatura feminina”.

Janeiro - 2020	Nº 10	Trata da concepção de que a literatura não tem compromisso com o real e sobre a necessidade da crítica em racionalizar a arte, na busca por métodos que revelem a obra e não que priorizem a fruição.
Janeiro - 2020	Especial Lucinda Persona: 25 anos de Poesia	Aborda algumas características da produção da poeta Lucinda Persona, além da tese de doutoramento de Marta Cocco sobre a obra da poeta.
Fevereiro - 2020	Nº 11	Aponta questões como o fato de o periódico não possuir manifesto e ser contemporâneo, relacionando com o fato de as vanguardas modernas, que proclamavam o novo na literatura, terem sido também autoritárias.
Fevereiro - 2020	Especial Brasileiros pelo Mundo	Repetição da edição regular nº 11.
Março - 2020	Nº 12	Discute a questão de a crítica literária contemporânea demandar o engajamento na obra de arte, levando a discussão na direção de um questionamento sobre o modo de se avaliar o que importa mais em uma obra, seu tema ou a estética.
Março - 2020	Especial Ruído Manifesto	Comenta as ilustrações de Paulo Della Nina, que compõem a edição, e faz considerações sobre os escritores que compõem o coletivo <i>Ruído Manifesto</i> .
Abril - 2020	Nº 13	Texto sobre a geração de escritores contemporâneos mato-grossenses.
Maio - 2020	Nº 14	Fala sobre o poder, argumentando que todos querem exercer um tipo de poder; no caso da literatura, o escritor quer ter o poder de narrar. A arte seria uma luta pelo poder de influenciar.
Junho - 2020	Nº 15	Tematiza o amor como necessidade humana.
Julho - 2020	Nº 16	Argumenta que a crítica literária contemporânea percebeu não existir estética tão pura que seja capaz de classificar uma obra como se fez no passado; nesse sentido, desenvolve a ideia de que os estilos nunca foram e nunca serão puros.

Agosto - 2020	Nº 17	Discute que qualquer autor e/ou crítico podem ser objeto da crítica, partindo do questionamento de uma citação de Djamila Ribeiro, a que se refere no editorial.
Setembro – 2020	Nº 18	Edição em homenagem a Marília Beatriz de Figueiredo Leite.
Setembro – 2020	Especial Pedro Casaldáliga	Tem como foco a discussão da produção do poeta mato-grossense Pedro Casaldáliga e sobre ela ser ou não engajada politicamente.
Outubro - 2020	Nº 19	Fala sobre regionalismo na literatura, concluindo que o cenário na literatura não diminui a qualidade de uma obra literária.
Outubro - 2020	Especial Luciene Carvalho – 25 anos de poesia	Aborda a respeito da produção da poeta mato-grossense Luciene Carvalho.
Novembro – 2020	Nº 20	Utiliza a metáfora do navio Argo, desenvolvida por Roland Barthes no livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i> , para tratar das tendências da literatura a partir do questionamento: “o que escrever que já não tenha sido escrito?”
Dezembro – 2020	Nº 21	Considera não ser necessário que o escritor seja engajado politicamente em suas obras. Inicia o debate a partir das querelas entre o escritor Machado de Assis e o crítico Silvio Romero.
Dezembro – 2020	Especial Raízes do Brasil	A identidade nacional brasileira e sua relação com a produção artística é o tema central desta edição.
Janeiro – 2021	Nº 22	Trata do comprometimento identitário dos intelectuais brasileiros na busca da criação do imaginário de uma identidade nacional que, como aponta o editor, é uma criação.
Fevereiro – 2021	Nº 23	O questionamento central é refletir sobre “Para que serve a literatura?”
Março – 2021	Nº 24	Aborda acerca do engajamento por parte dos escritores contemporâneos na produção artística.

Abril – 2021	Edição Comemorativa	O tema principal deste editorial é refletir sobre a própria <i>Pixé</i> , o papel do periódico e alguns pontos que observa sobre a produção contemporânea.
Junho – 2021	Nº 25	Discute sobre a crítica literária engajada que influenciou os escritores brasileiros na produção das suas obras e que ambos têm a responsabilidade pela literatura produzida no Brasil, desde o século XIX, ditando o que ela deve(ria) ser.
Junho – 2021	Especial Mundo Lusófono	Articula uma discussão sobre a expressão literária brasileira, citando Silvio Romero, Afrânio Coutinho e Antonio Candido.
Agosto – 2021	Nº 26	Retoma a discussão do editorial anterior – nº 25 –, mas com enfoque na Literatura, afirmando que, na contramão da ideia da crítica engajada, que requer um “dever-ser”, deve ser discutido o “poder-ser” da literatura.
Novembro – 2021	Nº 27	Esta edição trata da ideia de a crítica literária abrir mão do seu campo de atuação e aprofunda sobre o debate em relação a esta atividade crítica.
Novembro – 2021	Especial Proibida para Menores	Esta edição aborda as produções literárias sobre o sexo, a literatura erótica.
Janeiro – 2022	Nº 28	Aborda a respeito da necessidade da inclusão social na contemporaneidade, considerando que essa urgência não pode significar a exclusão da tradição literária, pois cairia no mesmo movimento de exclusão.
Fevereiro – 2022	Especial Conexão Barra – Wanderley Wasconcelos	Argumenta acerca da produção artística do poeta mato-grossense Wanderley Wasconcelos.
Março – 2022	Nº 29	Repetição do editorial Nº 28
Março – 2022	Especial Assinaturas Negras	Discute a respeito do conceito de “local de fala” aplicado à produção artística.

Abril – 2022	Especial Árvore da Vida – Ana Maria Ribeiro	Discute sobre o ato de criação artística não ser uma atividade original, mas um eterno recriar, não existindo, portanto, originalidade num texto.
Maio – 2022	Nº 30	Traz no editorial uma abordagem sobre o engajamento da crítica. Inicia a reflexão a partir da referência a uma nota do ator americano Peter Dinklage.
Maio – 2022	Especial Natalino Ferreira Gomes	Argumenta sobre a ideia de todos os escritores estarem imersos no regional e afirma que vale perceber na obra literária se isso é intencional ou não. Ao final, aponta para o fato de os escritores brasileiros buscarem a construção da identidade nacional.
Julho – 2022	Nº 31	Reflete sobre o posicionamento do crítico literário brasileiro Julián Fuks com base nos dois textos por ele produzidos.
Setembro – 2022	Nº 32	Esta edição aborda os ataques que a literatura sofre e sua capacidade de persistir a cada uma delas.
Dezembro – 2022	Especial Conexão China (Fujian) e Brasil (Mato Grosso)	Nesta edição são abordadas as relações entre a China e o Brasil, mais especificamente, Mato Grosso. Argumenta que por meio da cultura que se decidiu estreitar os laços entre os dois países.
Janeiro – 2023	Nº 33	Neste editorial, há uma reflexão sobre a produção literária contemporânea, iniciada a partir do conto do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen, <i>A roupa nova do rei</i> , refletindo sobre a herança do modernismo brasileiro.
Março – 2023	Nº 34	Aborda a fixação da crítica contemporânea em considerar a figura do autor ao tratar da obra literária e esquecer-se da importância do leitor e da fruição literária.
Maio – 2023	Nº 35	O último editorial aponta uma das principais finalidades do periódico: o debate sobre a resistência da literatura às suas ameaças internas e externas, destacando a autonomia literária.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Desta relação, destacam-se algumas edições que não trazem uma crítica literária em si e isto não significa não serem formas de expressões do crítico Mahon, como é o caso da sexta, da décima quinta e da décima oitava edição.

Feita esta explicação inicial, a seguir serão relacionadas as reflexões sobre os eixos que denominamos de: *Crítica literária*, *Escritores*, *Literatura Contemporânea* e *Literatura*, com o intuito de organizar uma leitura daquilo que está posto em discussão sobre estes temas nos editoriais, objetivando, na seção final deste quarto capítulo, compreender o que é enunciado na última edição: a literatura enquanto alternativa à mentalidade modular.

4.1 O EIXO **CRÍTICA LITERÁRIA**

Dentre os temas abordados nos editoriais da *Revista Literária Pixé*, a crítica literária é um dos mais recorrentes. Em alguns dos editoriais dedicados ao tema, afirma-se que parte da crítica contemporânea, enquanto atividade intelectual, não se detém em analisar as qualidades estéticas da obra literária, mas age por vieses políticos sendo, portanto, uma crítica engajada e que tende a projetar uma concepção utilitária da literatura.

Convenientemente, para demonstrar como isso está posto, opta-se por iniciar a análise a partir da discussão da utilidade que a obra literária assume para essa crítica,

denunciada na quinta edição, como pode-se ver no recorte: “O que importa agora não é a qualidade da obra e sim sua utilidade para os estudos literários. Se contempla um segmento temático, serve. Do contrário, está descartada a leitura. Será válido o extremismo?” (*Pixé*, ed. 5, 2019, p. 3). Parte da crítica contemporânea, de acordo com o editor, não está interessada em julgar uma obra literária a partir de critérios estéticos, da consistência ou a sua falta, mas a partir dos eixos temáticos que possibilita abordar.

Este viés utilitarista, em parte, relaciona-se a um dos temas elencados anteriormente, o engajamento político. A nona, a vigésima primeira e a trigésima edições, por exemplo, discutem a respeito do engajamento político e nelas é questionada a validade do exercício da crítica pautada em temas, principalmente, políticos. Este fenômeno é apresentado como um fantasma que empobrece a abordagem da obra artística, como pode-se observar no recorte:

Um fantasma ronda a literatura. Como qualquer outro, o fantasma é passado e não existe. Ainda assim, ocupa um espaço enorme no imaginário literário, assombrando principalmente os críticos. O fantasma do engajamento político é, entre tantos outros rótulos, uma redução empobrecedora na compreensão da arte em geral e da literatura, em particular. Julga-se a obra pela biografia do autor, subordinando o livro à temática política do momento (*Pixé*, ed. 9, 2019, p. 3).

Nesta passagem, a crítica engajada é retratada como uma atividade intelectual que se interessa também, na exposição do autor, levando em consideração a sua biografia

enquanto critério de validação da obra literária, como observa-se também na primeira edição, em que se discute o que é a crítica literária: “A crítica literária é assim: uma necropsia impiedosa, com direito à exposição pública dos bofes autorais” (Pixé, ed. 1, 2019, p. 3).

Na nona edição, como pode-se ver no recorte, o editor acredita que, mesmo que a literatura tenha se livrado da pauta funcionalista religiosa, isto não a isenta de ser subordinada a pautas políticas, tal qual a crítica engajada requer: “Há séculos, a arte libertou-se da funcionalidade religiosa, mas é constantemente assediada para subordiná-la à política e a um rol de temas prosaicos e socialmente comprometidos” (Pixé, ed. 9, 2019, p. 3).

Por causa deste olhar que essa crítica descrita pelo editorialista lança sobre a obra de arte, afirma que a autonomia literária está ameaçada:

Por isso, a liberdade da arte está ameaçada. Infelizmente, há estudiosos que insistem em encontrar uma ‘serventia’ para a literatura. Surgem os guetos críticos contemporâneos: negros, gays, mulheres, pobres – pedágios temáticos que se impõe para o reconhecimento (Pixé, ed. 9, 2019, p. 3).

Para estes intelectuais, a literatura deveria, antes de tudo, estar comprometida com os eixos que eles preveem como relevantes.

O interesse, aqui, é evidenciar que grande parte da crítica contemporânea é colocada enquanto atividade que

não se propõe a refletir sobre a qualidade estética da obra literária e, sim, sobre sua suposta funcionalidade para os estudos literários, o que acaba tendo reflexo, inclusive, na consideração do autor, se é engajado ou não: “O autor não é engajado? Não luta contra a desigualdade social? Não se manifesta politicamente? Então, não é um bom escritor” (*Ibidem*, p. 3). O editor reconhece ainda que essa relação entre engajamento político e crítica literária não é algo exclusivo da contemporaneidade.

No recorte que segue, o editor diz que no início do século XX, Silvio Romero já tecia críticas aos textos de Machado de Assis, requerendo que eles fossem uma forma de posicionamento político, movimento que o escritor negou desde o princípio:

Não é de hoje a exigência pelo engajamento político na arte. Na virada do século XX, o maior escritor brasileiro teve muita paciência com o histrionismo de Silvio Romero que era um azougue na mídia. O jornalista e crítico literário encheu a paciência de Machado de Assis, acusando-o abertamente de abstenção quanto à política republicana que era retratada nos contos e romances com desconfiança, mordacidade e ceticismo. O Bruxo do Cosme Velho ignorou. Foi o melhor que podia fazer. Sabia que não é o escritor que precisa se posicionar politicamente através da literatura (*Pixé*, ed. 21, 2020, p. 3).

Ao questionar a atividade de parte dessa crítica contemporânea percebe-se, portanto, a insatisfação do editor acerca dessa intelectualidade, pois reflete, antes de tudo, a metodologia que parte desses intelectuais utiliza atualmente.

Esta questão do método se evidencia na trigésima edição, no recorte que segue:

Se qualquer olhar é um olhar engajado, a militância é um olhar deliberadamente distorcido. Não estamos sequer tratando do mérito, se a causa é justa, injusta, relevante ou irrelevante. Antes, porém, estamos lidando com o método. Como se vê a realidade e dela o que se extrai para o trabalho artístico (*Pixé*, ed. 30, 2022, p. 3).

Somente nesta edição o crítico apresenta a compreensão de que todo olhar é engajado, partindo da ideia de que todo crítico analisa seu objeto a partir de um ponto de vista, ainda que não seja propriamente político. A crítica engajada liga-se à necessidade que se tem, atualmente, em manifestar uma leitura da obra literária a partir de temáticas que se espera dela. Conclui-se que a abordagem da qualidade estética, da consistência interna da obra literária, da estrutura narrativa, por exemplo, é deixada em segundo plano, como pode-se observar no trecho:

Os estudiosos abrem mão do julgamento estético para dar lugar à leniência crítica em razão da temática. O texto não é bom ou mau. A obra não é consistente ou fraca. Desparecem escalas e comparações. A literatura resumiu-se apenas em ser útil ou inútil a uma determinada abordagem. Se o autor trata dos dramas relacionados ao determinado nicho de interesse, será ele festejado como socialmente compromissado, ao largo de qualquer apreciação estética. O contrário também se dá: se o escritor não abordar problemas afetos aos guetos temáticos, será expurgado como politicamente alienado. Portanto, a arte resumiu-se a ser valorada do ponto de vista político, como um reflexo da sociedade, com a finalidade de expor e

discutir questões sociais para transformá-las (*Pixé*, ed. 9, 2019, p. 3).

Essa crítica é, portanto, no seu ponto de vista, autoritária, pois determina o que se espera do autor e sua produção. Ao requerer que a obra de arte seja uma forma de expressão que se manifeste explicitamente sobre determinado tema, está dispondo regras à atividade artística de criação que, em tese, deveria ser livre. O escritor que não produzir em consonância com as necessidades desta crítica, não possui relevância ao grupo intelectual:

Os militantes que patrulham obras de arte com o termômetro do engajamento são os que mais rotulam. Pretendem impingir uma sanção àqueles que não se comprometem. Os divergentes são omissos e, portanto, estão excluídos do reconhecimento crítico. Acusam de omissão todo escritor que se negar a fazer da pauta esperada sua matéria-prima. Tal hiato temático é tomado não só como covardia. Trata-se de colaboração por omissão. O artista passa a ser responsável pela perpetuação da miséria, do preconceito, do autoritarismo. Mas há posição mais autoritária do que impor um ponto de vista? De forma alguma (*Pixé*, ed. 12, 2020, p. 3).

Esta patrulha engajada, como Mahon a nomeia, critica, não apenas as obras contemporâneas, mas também as que fazem parte da tradição literária, o próprio cânone, por exemplo, questionando a isenção dos escritores canonizados. O editor reconhece a importância da diversidade de temas que a literatura pode ensinar para o debate, mas, com um olhar questionador, percebe um déficit que a militância causa à sua

própria área de conhecimento e, conseqüentemente, ao seu objeto, a literatura.

Na décima segunda edição, o crítico sinaliza que essa busca por temas socialmente relevantes, por si só não se sustenta, principalmente por entender que a literatura e, por conseguinte, a arte, definem-se pelo predomínio da forma sobre o conteúdo. “Basta uma visão mais ampla da história da arte para que essas patrulhas contemporâneas caiam no ridículo. Sabe-se que é pela estética que a arte se define” (*Pixé*, ed. 12, 2020, p. 3).

Neste momento, elenca alguns autores e obras para demonstrar como a temática não é essencial para a obra artística. Seguindo esta mesma ideia, considera, na trigésima edição, que “O texto engajado tem um lugar. Esse lugar é uma espécie de gaveta. Quando é preciso, o pesquisador se lembra dele, abre a gaveta e o retira para usar. Sim, a literatura adquire uma funcionalidade” (*Pixé*, ed. 30, 2022, p. 3).

Outro ponto colocado em discussão é o fato de o crítico contemporâneo, na sua visão, ter medo de julgar uma obra de forma justa, por não querer ofender o escritor e/ou seus próprios pares, como pode-se observar no recorte:

O crítico de arte contemporâneo está assombrado pela culpa. O exercício da crítica passou a ser uma forma de sacrilégio. O profissional lê e avalia quase pedindo desculpas, pedindo licenças, ajeitando-se para sentar e falar. São muitos os melindres, tantos e tais que se tornou mais fácil abdicar do julgamento. Diante do texto literário (e da obra de arte em geral) o melhor não é raciocinar, relacionar, entender e

opinar. Essa seria uma atividade colonizadora, ultrapassada, arrogante. O crítico contemporâneo deve manter-se siderado, contemplativo, absorto. Se possível, ajoelhar-se e fazer uma oração para que encontre no transcendental as palavras certas para não ofender ninguém (Pixé, ed. 27, 2021, p. 3).

Fica claro como o editorialista se incomoda com o trabalho de parte da crítica literária, que não exerceria aquilo que considera próprio de sua atividade, por receio da recepção de terceiros. Essa crítica estaria, de certa forma, em descompasso com a sua prática. Nesse mesmo sentido, há outra edição em que o crítico enuncia este desencontro, como é o caso da quinta edição.

Nela, ao colocar a crítica literária enquanto um campo de atuação científico, portanto, como uma ciência, propõe que ela tem o poder de classificar as obras literárias e questionar se esta prática ainda faz sentido, dado que classificar, considerar uma obra a partir de seu valor estético, sua consistência ou a falta dela, atualmente é posto em xeque, principalmente quando se reconhece a não isenção do crítico (a inexistência da objetividade no exercício da sua atividade) – para após isto, apresentar a ideia de que essa crítica não exerce plenamente sua função:

Pixé de novo! Pixé pro povo! Publicamos novamente uma edição riquíssima. Convém perguntar: quem avalia essa emulativa afirmação? Será o público? Serão os críticos? Quem terá a mercê de dizer o que é bom e o que é mau? Como toda ciência, os estudiosos da literatura reivindicaram o poder de classificar. No mais das vezes, fantasiam-se de

cardeais para canonizar este ou aquele escritor. Terá lógica essa antiga prática? Será possível fugir da sombra dos clássicos? No contemporâneo, ainda resiste os conceitos de ‘alta literatura’ e de ‘literatura universal’? Esses jogos de poder estão manjados, ninguém se engane. É claro que há escritores melhores que outros e livros de um mesmo escritor mais e menos consistentes. No entanto, afirmar desníveis ganhou status de crime. Quem se arriscará a ser condenado por categorizar, por classificar, por escolher, numa palavra, por criticar? (*Pixé*, ed. 5, 2019, p. 3).

Deste modo, questionar essa prática é questionar o método de parte da crítica contemporânea, atividade que, para o editor, passa por uma espécie de crise metodológica, pelo motivo de outras áreas do saber terem influenciado o exercício deste grupo. Como verifica-se em vários recortes selecionados, o engajamento político, de certa forma, produz uma metodologia peculiar, que alguns críticos escolhem para a abordagem de seu objeto.

Uma marca da prosa do editor geral é a provocação, pela qual ele parece querer suscitar em seu leitor uma posição ou resposta mais ativa. Ao colocar esses questionamentos sobre essa porção da crítica, está provocando-o para que junte as peças que dispõe nas edições, como o movimento que se faz neste capítulo.

Contudo, há outro ponto que este tipo de prosa enseja: a possibilidade do equívoco a respeito de sua argumentação, como no caso da citação anterior, em que o autor define a crítica literária enquanto uma ciência, tendo os críticos o poder

de classificar as obras literárias e não apenas julgá-las, algo que também aponta nas demais edições que foram apresentadas.

O recorte abaixo traz à luz a relativização em que a crítica contemporânea se detém, aponta também o surgimento do termo “local de fala”, que aparece em algumas outras edições, argumentando sobre o cânone literário e sua significação atual:

Hoje em dia, os estudos culturais invadiram a praia da crítica literária e querem desnudá-la a todo custo. A palavra de ordem é relativizar. Relativiza-se tudo: o estilo, o tema, a geografia, a história, os personagens. Surgiu o conceito contextual de “local de fala”, expressão surrada de tão usada. O cânone passou a ser sinônimo de manifestação de poder, um instrumento incestuoso entre universidades, editoras, mídia e público. Assim como se paga por um lugar ao sol nas prateleiras, pode-se negociar uma boa crítica com recíprocos afagos. Qualquer esboço de qualificar passou a revelar o reverso da medalha: eleição arbitrária, caprichos eletivos, preferências afetivas. Numa palavra: criticar é exercer algum tipo de poder e, se é assim, significa também excluir (*Pixé*, ed. 5, 2019, p. 3).

A relativização à qual se refere teria, assim, uma íntima relação com parte da crítica que não exerceria a sua função tal como seria de se esperar, tendo como foco o aspecto estético da obra. Ao se engajar politicamente, esta crítica relativiza pontos importantes em uma produção literária. Nas palavras do editorialista, os críticos relativizam o estilo, o tema, a geografia, a história, os personagens.

Pelo fato de os editoriais colocarem seu leitor em movimento, requerendo uma reação, e por criar quebra-cabeças que se montam conforme o leitor movimenta-se diante das edições, depara-se com enunciados que abrangem diversos temas que se relacionam e se complementam. É o que acontece no recorte, em que o crítico aborda a relativização da crítica – argumento que se comunica com outras edições – e lança provocações também sobre o termo “local de fala”, que é também abordado na décima sétima edição e na edição *Assinaturas Negras*.

Na décima sétima edição, por exemplo, ao partir de uma fala da escritora brasileira Djamila Ribeiro para discorrer que tanto autor quanto crítico podem ser objetos da crítica, sinaliza para o fato de que este termo, ao contrário do que pode se supor, não diz respeito ao falante, mas sim às relações e aos processos significativos que compõem seus argumentos. Por isto, no recorte que segue, é possível ver o editor defender que:

O ‘local de fala’ é uma das muitas variações do pensamento classista. Como qualquer outra ponderação acadêmica, deve ser levada em conta com seriedade e escrutinada para saber se resiste. Aliás, a crítica da crítica não é um movimento novo. Descortina o recorte temático, a intenção estética, a seleção ideológica. Contudo, esse exercício tem como objeto a crítica, não o crítico (*Pixé*, ed. 17, 2020, p. 3).

Já na edição especial *Assinaturas Negras*, aponta para outra questão em relação a este termo, mas que se

complementa às demais edições em que aparece. Nesta edição, em especial, o editor questiona a ideia de um escritor não poder ficcionalizar personagens com outras identidades diversas da sua. Para isto, insere-se no texto enquanto exemplo para indagar a utilização deste termo. Nas suas palavras:

Como posso, sendo branco, escrever um editorial de uma revista inteiramente dedicada a autores negros? A questão não é verdadeiramente difícil, mas se tornou uma espécie de tabu contemporâneo após equivocadas construções do conceito de ‘local de fala’ aplicado diretamente à produção artística. Convém, portanto, não misturar alhos com bugalhos. Uma coisa é subtrair a identidade alheia, tomando o espaço do outro. Este editor é branco. Portanto, nunca enfrentou pessoalmente nenhuma das agruras que o preconceito racial impõe diariamente contra a majoritária população negra (*Pixé*, edição especial, 2022, p. 3).

Ao apontar para a ideia de que o local de fala não deve ser um termo que exclui sujeitos no discurso, parece também defender a ideia de que, quando se pensa na criação artística, não se deve primeiramente levar em consideração a identidade do escritor ou a cor da sua pele, pois ele tem a liberdade de escolher, no ato de criação, seus personagens, seu narrador, não significando a usurpação do espaço de outros indivíduos. Por isto,

Por outro lado, da mesma forma que entendemos que seria mais uma limitação se negros estivessem jungidos a tratar apenas da própria negritude, também não podemos buscar exclusivismos literários de base congênere. Por quê? Porque lugar de fala não é argumento de autoridade (*Ibidem*, p. 3).

O editor junta as peças no que diz respeito a este termo, justaposto a outras questões abordadas ao longo das cinquenta e três edições. Através desta prosa labiríntica, em que vários conceitos e ideias se inter-relacionam a cada edição, o leitor passa a ter uma noção mais profunda do que o editor da revista, também como crítico, compreende como arte literária e crítica. Sua argumentação vai sendo complementada, conforme há o avanço das leituras.

Compreende-se de forma mais íntima o que significa o “poder” inerente à atividade da crítica literária, que não é isenta e que não pode sê-lo, como poderia se acreditar. O editor sinaliza na quinta edição: “Numa palavra: criticar é exercer algum tipo de poder e, se é assim, significa também excluir” (*Pixé*, ed. 5, 2019, p. 3). E como é característico desta prosa editorialística, o leitor aprofunda-se com relação ao que seria esse poder, dessa exclusão da crítica, a qual o editor refere-se.

Na edição dezessete, traz à luz outra tendência de parte da crítica contemporânea e, para isto, faz uma comparação, a partir da denúncia da existência de escritores que se utilizam de seu *curriculum*, sua formação, sua existência enquanto profissional para validar sua pesquisa. Alguns críticos contemporâneos estariam aplicando uma espécie de “carteirada intelectual” que garante uma boa recepção do seu trabalho. Não aleatoriamente, esta passagem se encontra na mesma edição em que aponta sobre o equívoco no uso do termo local de fala, sobre sua utilização como argumento de autoridade, como pode-se ver no recorte:

‘Como homem’, ‘como branco’, ‘como escritor’, ‘como pai’, ‘como estudante’, ‘como editor’, digo que... Trata-se de uma apresentação autobiográfica, não? Uma espécie de papel timbrado daqueles que pretendem uma audiência cativa e sacam do bolso o cartão com o nome, a profissão, telefone e o endereço comercial. A crítica anda fazendo a mesma coisa. Antes de apresentar a pesquisa, entrega-se o cartãozinho – pesquisador negro, branco, gay, hétero, rico, pobre, jovem, velho, especialista, mestre, doutor e, mais modernamente, pós-ultra-mega-plus doutor. É a velha frase ‘você sabe com quem está falando’ às avessas. Importa considerar o pesquisador e sua condição existencial tão importante quanto o resultado da pesquisa. Aplicando essa ‘carteirada intelectual’, deveremos validar as conclusões teóricas de um autor sob o ponto de vista da representação social ou, pior, invalidá-las. Comigo não, violão! (*Pixé*, ed. 17, 2020, p. 3).

Diante disto, percebe-se como as temáticas, além de complementarem-se, misturarem-se, estão intrinsecamente relacionadas, fazendo com que o leitor reaja ao que lê, relacionando uma edição a outra.

Para além disso, no entanto, como já abordado anteriormente, o editor assume nitidamente um perfil de polemista, e sua linguagem insere certa informalidade em debates profundamente críticos. Debates que, normalmente, estão reclusos à crítica acadêmica e que, muito dificilmente, chegam ao “leitor comum”. Assim, pode-se dizer que a prosa editorialística, em análise, que recusa a formalidade acadêmica e se aproxima do ensaio, é uma forma, não apenas de expressão do editor, mas também uma maneira de práxis crítica.

Esta forma de escrita aponta para a perda da influência e o fechamento da crítica literária à academia. Por vezes, o editorialista aborda a ideia de uma culpa dos próprios críticos por estarem distanciados do público, além de perderem o espaço que tinham nos veículos de comunicação, tendo se afastado do público leitor por enfatizarem excessivamente a abordagem teórica para a leitura da obra literária e não por priorizarem o prazer do texto, como pode-se verificar no recorte:

Nesta altura, portanto, ao padecer de um crônico problema de comunicação, o poder da academia universitária foi contornado pelas novas formas de interação. De quem é a culpa pelo isolamento que não da própria tribo que se isolou? (*Pixé*, ed. 34, 2023, p. 3).

O editor produz uma forma de expressão que lhe permite exercer, de maneira mais livre, suas reflexões e interação com seu leitor; escreve, portanto, na contramão de grande parte da crítica literária. Por este motivo, no recorte que segue, ele expressa que:

O entendimento da arte é a frustração do sentimento. Racionalizar a expressão artística impõe léguas de distanciamento com o público, reservando uma espécie de sala vip para os críticos. Se abdicássemos do velho cartesianismo que impôs uma camisa de força na universidade, talvez sobrasse mais tempo para encontrar outra linguagem capaz de tratar da fruição literária (*Pixé*, ed. 10, 2020, p. 3).

Ao produzir os editoriais e argumentar sobre a crítica, mas não apenas sobre ela, produz uma forma de prosa que

se distancia da metodologia científica e, ao mesmo tempo, exerce o oposto de boa parte dos gêneros que a crítica contemporânea utiliza, buscando aproximar-se de seu leitor para estes debates.

Dentre tudo o que foi colocado em destaque neste capítulo, fica clara a abordagem crítica sobre esta atividade intelectual e a sua relação, quase que indivisível, a respeito de outros pontos temáticos como os que se destaca ao longo da discussão. Neste processo, são evidenciados que há uma parcela da crítica literária, considerada pelo editor, que tende à análise engajada politicamente, validando a obra literária a partir de temas por ela considerados relevantes.

Como também pode-se ver, o editor tece uma crítica a esta tendência, tendo em vista este ser um grande problema, dado que a crítica literária influenciaria diretamente a produção artística. De qualquer modo, é importante reconhecer que, por mais que se tenha discutido alguns pontos importantes que o editor levanta, ainda na quinta edição, finaliza com um trecho em que apresenta uma espécie de solução para essa crítica engajada:

Alguns críticos assenhoram-se tanto de autores, de temas ou de segmentos literários que, para destacarem-se, sucumbem à vitimização e às lamúrias. Nessa encruzilhada de caminhos diversos com esquinas iguais, tudo indica que mais vale ser honesto na crítica e afirmar, de antemão, os critérios que serão utilizados. Basta isso: honestidade intelectual. O resto é chororô (Pixé, ed. 5, 2019, p. 3).

Por mais que teça críticas sobre o cenário de grande parte da crítica contemporânea, o autor propõe que, mesmo havendo todas essas questões envolvidas nesta profissão, o crítico deve, antes de tudo, ser honesto e apontar quais critérios utiliza ao julgar determinada obra ou autor. Apresentando sua metodologia, o intelectual seria mais transparente no exercício de sua função.

4.2 O EIXO *ESCRITORES*

Aproveitando certas considerações feitas anteriormente, apresenta-se o que os editoriais da *Pixé* trazem em relação ao papel do escritor. Primeiramente, destaca-se a exposição da ideia de que boa parte dos escritores da literatura brasileira são influenciados pela crítica, uma vez que parte dela vê utilidade em uma determinada obra, caso contemple, explicitamente, determinados eixos temáticos.

Mahon indica a existência de escritores engajados em temas socialmente relevantes, de acordo com o interesse da crítica e, por isto, valorizados por ela justamente por este interesse primordial. No recorte que segue, o editor afirma algo que vai neste sentido:

Se o autor trata dos dramas relacionados ao determinado nicho de interesse, será ele festejado como socialmente compromissado, ao largo de qualquer apreciação estética. O contrário também se dá: se o escritor não abordar problemas afetos aos guetos temáticos, será expurgado como politicamente alienado (*Pixé*, ed. 9, 2019, p. 3).

Boa parte dos escritores ditos engajados, de certa forma, obteriam o reconhecimento de uma crítica que requer justamente o engajamento da produção literária. Assim, observa-se a relação da crítica com os escritores, tendo em vista que estes só serão contemplados, pelo escrutínio da cátedra, caso contemplem temas políticos de maneira explícita.

Obviamente, o editor reconhece a existência daqueles que se opunham a esta posição da crítica e tendência contemporâneas. Um exemplo, ainda que não contemporâneo, e que é citado no editorial, foi o caso de Machado de Assis, quando se pensa na crítica do século XX e em seus desencontros com Silvio Romero. De qualquer maneira, no trecho abaixo, Mahon afirma:

O autor não é engajado? Não luta contra a desigualdade social? Não se manifesta politicamente? Então, não é um bom escritor. Esse tipo pueril de crítica já fustigou Paul Klee e o grupo Kobra, fez vítimas nas diversas gerações de escritores, incluindo o olhar desconfiado sobre a obra de Tarsila do Amaral. Muitos escritores sofrem com esse tipo de patrulha: de Monteiro Lobato a Manoel de Barros, são criticados pelo que ‘deveriam ter escrito’ e [não] pela forma de escrever ou pelo que efetivamente escreveram (*Pixé*, ed. 9, 2019, p. 3).

Na sétima edição, o crítico elucida um debate em relação à tendência de escritores considerados “ruins”. Em um primeiro momento, afirma que o manifesto antropofágico de Oswald de Andrade não acabou com o parnasianismo das letras nacionais brasileiras e que escritores menores se inspiravam naqueles

já consagrados pela academia para que pudessem produzir suas obras, sempre seguindo uma tradição. É por meio deste trecho que se destaca outro ponto que o crítico coloca em discussão nos editoriais: o fato de os escritores “menores”, longe dos centros culturais hegemônicos, seguirem tendências e estéticas ultrapassadas em sua produção artística:

Parece que o brado antropofágico de Oswald de Andrade não foi forte o suficiente para acabar com a literatura de salão, essa viscosa sensaboria que emula o passado. Os escritores menores, incapazes de inovar e parir uma obra de fôlego, sobrevivem da memória alheia e de macaquear o que os outros fizeram. O prestígio da tradição é manipulado sem cerimônia a fim de cancelar a obra presente (*Pixé*, ed. 7, 2019, p. 3).

Logo na sequência, o editor atribui a falta de talento de alguns escritores ao fato de concederem à literatura uma função, uma utilidade; não só isso, como também discute que, para compensarem sua falta de talento, utilizam-se das suas posições sociais para projetarem suas obras:

Antes de abrir um livro ruim, é possível sabê-lo com dois dedos de prosa com o escritor. No papo, é possível ouvir as máximas da mediocridade: a literatura tem a função de... aí está a chave, ou melhor, o chavão. A frase será sempre completada com algum clichê. Em geral, a arte é usada como justificativa para alguma coisa – da mais pueril noção de beleza à tormentosa revolução social. Não importa qual seja a pauta que queiram empurrar goela abaixo da literatura, interessa apenas que um escritor ruim terá sempre uma boa justificativa para escrever mal. Queremos dar o caminho das pedras. Um curso rápido para descobrir esses fanfarrões. Basta seguir as pistas deixadas aqui e

ali. Acontece em todas as profissões: o enorme anel de rubi na mão direita do jurista, o estetoscópio enrolado no pescoço do médico, o capacete que abafa a cabeça do engenheiro, a constelação de estrelas nos ombros dos militares, enfim, o arsenal simbólico da autoridade. Pois são justamente os piores a exigir silêncio e reverência – ‘me chame de doutor’ – pedem aos cerimoniais. É que, à míngua de talento, o argumento de autoridade é invocado como compensação. Por isso, os símbolos são tão caros ao escritor medíocre (*Pixé*, ed. 7, 2019, p. 3).

Esta abordagem é reconhecida como uma forma de diálogo com o leitor da *Pixé*, não lhe entregando resultados acabados, mas convidando-o a fazer sua própria análise. Neste recorte pode-se ver – literalmente – a proposta de um “curso”, de como o leitor pode reconhecer algo da mediocridade do escritor ruim.

Outro exemplo que se observa está no editorial da edição comemorativa do periódico. Ao tratar da produção contemporânea nesta edição, enuncia não perceber uma tendência na busca por rupturas, como acontecia no século XX e, acrescenta ainda, que por meio da produção dos jovens escritores contemporâneos, essa tendência ao engajamento político não é, de forma geral, ruim:

Outro elemento que me chama atenção é a tendência pelo engajamento temático a fim de sustentar determinada bandeira política. Na revista, tive oportunidade de afirmar que essa inclinação não é necessariamente ruim. Veremos o que a crítica, no futuro, falará em termos de consistência estética dessa produção (*Pixé*, edição comemorativa, 2021, p. 3).

Tal afirmação remete seu leitor, invariavelmente, aos editoriais que a antecedem, para verificá-la. Contudo, como pode-se ver, o autor posiciona-se de maneira sólida, afirmando que o engajamento político é uma tendência da crítica e não necessariamente sobre isto ser bom ou ruim na produção artística.

Na edição especial *Pedro Casaldáliga*, ao afirmar que as obras do poeta que dá nome a edição tenham um cunho religioso, considera não ser proselitismo o que Casaldáliga realiza com elas. Neste sentido, a poesia não cede espaço à abordagem política:

Mas e Casaldáliga? Qual o [sic] viés era prevalente, o humano ou o divino? A arte ou a missa? O nosso homenageado submeteu a poesia ao missal romano? Definitivamente a resposta é negativa”(Pixé, edição especial, 2020, p. 2).

O contrário acontece com a poesia de Dom Aquino, que o editor aponta ser uma produção que, além de ceder à temática, levanta bandeiras políticas, enquanto Casaldáliga não o faz. Este é um dos momentos nos quais o editorialista aponta que o engajamento temático nem sempre cede a pautas políticas:

Se os escritores malditos dos séculos XIX e XX mandam pudores morais às favas, Aquino subjugava a autonomia da arte em nome da religião. O bispo-escriptor vale-se da literatura enquanto instrumento, uma ferramenta para propagar valores cristãos e o imaginário regionalista que prometia prosperidade. Era talentoso, sem dúvida alguma. Mas não deixava de fazer proselitismo poético, se é que podemos classificar assim. [...] A questão é saber se, ao organizar uma cartilha politicamente correta para

os dias atuais, Casaldáliga não faz o lirismo ceder à retórica política. Porque, na oposição frontal de dois modelos, é muito comum que as antíteses aproximem-se involuntariamente (*Ibidem*, p. 2).

Portanto, a referência à produção de Dom Aquino não corresponde à afirmação feita na edição comemorativa, em que o editor abre a possibilidade de permanência de uma obra politicamente engajada, desde que não haja a submissão da poesia, da produção artística à política. Dom Aquino, se encontraria nos antípodas de Casaldáliga, neste sentido. Assim, obras que possuem um engajamento temático podem, sim, ser esteticamente boas.

A metáfora também está presente nos editoriais, enquanto recurso para que o crítico aborde as temáticas a que se propõe. Na vigésima edição, no trecho que segue, retoma uma metáfora usada por Barthes para abordar o que compreende ser o dever dos escritores contemporâneos:

Há uma reflexão de Barthes que rende ótimas polêmicas. O intelectual lembra que a nau dos Argonautas sofreu vários reparos. Ao colocar tábuas novas no lugar das antigas durante a jornada, os aventureiros desembarcaram de um navio completamente diferente daquele que haviam embarcado. Contudo, era a mesma nau de Jasão. Por quê? Barthes aponta que a natureza do barco se manteve a mesma porque os tripulantes o denominavam assim. Essa provocação, a um só tempo, fustiga linguistas, filósofos, críticos de arte etc. Queremos usar a metáfora do navio para tratar das novas tendências da literatura e perguntar: o que escrever que já não tenha sido escrito? (*Pixé*, ed. 20, 2020, p. 3).

O editor retoma a metáfora do navio Argo, utilizando-a como método de comparação com o papel do escritor. Para responder ao questionamento que lança, adentra na discussão sobre o compromisso da vanguarda, no movimento europeu do século XX, que buscava a ruptura com a tradição e a ânsia pela novidade na literatura. Neste movimento, aponta que durante essa busca,

No caso das vanguardas, o que se colocou no lugar das tábuas velhas não foram tábuas novas e sim papelão barato ou o que mais fosse escandalizar. Esse novo barco ainda mantinha o nome de literatura porque não souberam inventar nada que boiasse tão bem (*Pixé*, ed. 20, 2020, p. 3).

Respondendo à indagação feita, acrescenta que a missão dos autores contemporâneos é dar espaço e voz para novos personagens produzirem literatura a partir de novas perspectivas:

O que de mais inovador podemos fazer é uma literatura que narre o que ainda não se narrou, o que é recusado, sonogado, escondido ou silenciado. Essa é a verdadeira missão dos Argonautas de hoje: dar voz a novos narradores em paisagens diferentes. O marinheiro contemporâneo não vive de fazer furos no casco para sabotar a própria missão. Entendemos que não há problema algum em navegar num barco literário que se transforme com o tempo, desde que não afunde (*Pixé*, ed. 20, 2020, p. 3).

Este trecho, que encerra a edição, ainda traz a ideia de que existem, como sempre existiram, escritores que se arriscam no laboratório da produção ficcional. Antes, o que

lhe interessa, é que haja espaço para estes escritores, como a *Pixé*, mas também que não se percam neste processo. Em uma outra edição, defende algo neste sentido: “Percebemos que os experimentalismos estéticos continuam (e devem continuar), mas não são recebidos com o mesmo alarde e não fazem o mesmo sucesso” (*Pixé*, ed. 16, 2020, p. 3).

Ao refletir sobre as gerações literárias, Mahon discute algumas características dos periódicos literários, uma vez que são neles que muitos escritores se juntam com objetivos em comum, sejam aqueles já consolidados ou iniciantes. Como já discutido, ressalta-se aqui apenas a defesa do editor acerca da *Revista Literária Pixé* ser o retrato dos escritores contemporâneos:

É no periódico que se encontram diferentes gerações literárias: umas tentando mostrar o vigor com o qual se consolidaram, outras lutando por um lugar ao sol. Alguns movimentos artísticos do passado começaram com um manifesto publicado em jornal ou revista, simpatizantes do ideário inovador, ou lançados pelo próprio coletivo como um grito de nascituro. Em geral, esse padrão deu-se em grandes centros urbanos porque nas pequenas localidades as publicações de circulação rarefeita albergavam escritores de todas as tendências. Muito embora o fortalecimento de pequenas editoras e o surgimento das redes virtuais de relacionamento tenham facilitado as publicações de escritores iniciantes, o periódico ainda funciona como ponto de encontro, um café contemporâneo repaginado onde se sentam e conversam alegremente velhos e moços. **A *Revista Literária Pixé* é o retrato da geração de escritores deste começo do século XXI** (*Pixé*, edição comemorativa, 2021, p. 3, grifo nosso).

É o retrato desta geração, não apenas por serem escritores que seguem produzindo neste século, mas também pelo fato da *Revista Pixé* ser o espaço no qual eles puderam dialogar entre si e exercitarem sua escrita artística. Mesmo que existam escritores engajados, também existiriam os que não o são, principalmente pela multiplicidade de tendências na contemporaneidade. Estes escritores, de acordo com o editor, teriam o devido espaço de que necessitam na *Revista Literária Pixé*.

4.3 O EIXO *LITERATURA CONTEMPORÂNEA*

A literatura contemporânea é um dos eixos temáticos presentes nos editoriais da *Pixé*. Como dito anteriormente, os editoriais são construídos complementando-se uns aos outros, em uma espécie de quebra-cabeças em que cabe ao leitor fazer o encaixe das peças. Contudo, há algumas peças deste quebra-cabeça que estão colocadas para provocar, até mesmo para desconcertar, seu leitor. Parte destas peças, às quais são referidas, versam sobre o tema: *Literatura Contemporânea*.

Logo na primeira edição, são apontadas algumas características desta produção, como o fato de o suporte não ser mais majoritariamente o livro impresso, reconhecendo-se, assim, que a literatura contemporânea teve uma expansão de seu suporte, se comparada à produção do passado, não estando mais reduzida apenas ao livro ou à livraria:

Hoje em dia, poesia vende! E vende muito! A nossa poesia não está oferecida a granel nas prateleiras das livrarias, mas no varejo das redes sociais. Vende-se poesia nos postes de rua, nos muros em branco e nas canecas de café. Vende-se poesia nos imãs de geladeira, nas bocas de profeta de rua e até nas cuecas samba-canção. Enfim, o poema desencarnou dos livros. Tchau e benção. Saravá! (*Pixé*, ed. 1, 2019, p. 3).

Utilizando-se de uma escrita ambígua, marcadamente irônica, que leva seu leitor a refletir sobre o que escreve, o editor insinua que, por ter “desencarnado” do livro, as formas de circulação e veiculação da literatura sofreram mudanças consideráveis na contemporaneidade. A literatura circula livre, em espaços inusitados. Pode estar em qualquer lugar, nos mais variados objetos, das mais variadas formas, algo que o mundo veio a conhecer com o advento da cultura pop. Mais adiante, traz também a ideia de não existirem mais movimentos ou manifestos literários, como acontecia no século passado, e que há autores que não se flagelam mais à vontade da crítica, porque não é mais necessária a mediação dela para que suas obras sejam publicadas:

Por tudo isso, a literatura contemporânea não reza no catecismo de nenhuma igreja, os movimentos viraram movimentações, os manifestos converteram-se em manifestações. Não queiram que os escritores prossigam com rituais do beija-mão ou gastem os joelhos nos antigos altares a flagelar o próprio estilo para alcançar a canonização depois da morte. O que não falta é santo com pé de barro. O grande lance é dar trabalho ao leitor e aos estudiosos (*Pixé*, ed. 1, 2019, p. 3).

É ao enunciar estas características que o editor parece revelar uma contradição interna das ideias que expressa nas edições. Quando apresenta que uma das características dessa produção é o fato de não ceder a catecismos, que os movimentos literários se transformaram em movimentações, o crítico comunga com a ideia de que há uma liberdade no ato de criação e que não haveria a influência da crítica, principalmente pelo motivo de os escritores não mais flagelarem-se para serem validados pelos intelectuais. Com uma sutil ironia, o editor se utiliza da liberdade que os editoriais dispõem para criar uma desconfiança em seus leitores sobre aquilo que está posto ao longo das edições.

A ironia (ou a contradição) se manifesta ao colocar esta afirmação em contraste com outras, principalmente, as que desaprovam a existência de um engajamento político por parte de alguns escritores que se submetem, totalmente, às prescrições da crítica literária também engajada. Influenciada pela vontade da crítica engajada, a produção contemporânea não estaria livre da influência desta crítica, portanto, há uma insinuação de que reza, sim, no catecismo de igrejinhas, ao contrário do que parece enunciar.

Além disto, ao discorrer que “os movimentos viraram movimentações, os manifestos converteram-se em manifestações” demonstra claramente a influência da sua pesquisa de mestrado. Ao citar Michel Maffesoli³⁹, em sua

39 Eduardo Mahon refere-se à obra *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, de Maffesoli, publicada em 2001.

dissertação, para tratar do conceito de contaminação entre gerações literárias, Mahon (2020, p. 34) chega à seguinte conclusão:

Ao aprofundar e radicalizar o conceito de Maffesoli, talvez surja o novíssimo conceito de 'movimentação literária' e não de 'movimento literário', como era a tendência do século XX. Assim sendo, é possível adaptar os anseios comuns dos autores mato-grossenses reunidos na geração contemporânea não num movimento literário convencional, mas numa intensa movimentação cultural. De fato, a Geração Coxipó, indissociavelmente ligada à Universidade Federal de Mato Grosso e geograficamente sediada no bairro Boa Esperança em Cuiabá, nunca teve como intencionalidade a fundação de um 'movimento', em termos convencionais.

Esta nova conceituação que constrói em sua pesquisa, aparece como uma característica, que atribui à produção contemporânea. A experiência intelectual que vivencia neste processo transparece na crítica editorial.

Contudo, ainda que haja uma literatura engajada sendo produzida, o editorialista reconhece a existência da diversidade nessa produção, da fertilidade e multiplicidade do que se convencionou chamar de literatura contemporânea. Na terceira edição, afirma que um dos desafios é a inclusão de escritores que foram silenciados por uma crítica elitista e, conseqüentemente, excludente:

O desafio do contemporâneo é a inclusão. As ciências sociais desvendaram muitas estratégias das narrativas excludentes, seja na arte, seja na política. Até o século XXI, o poder elegia,

classificava, excluía e esmagava a divergência. Quem ficava de fora da estética do poder, era varrido do mapa. **Isso mudou. E, se não mudou completamente, precisa mudar.** É tempo de um novo pacto, portanto. No contrato contemporâneo, todos são considerados normais, há espaço para a divergência, a minoria não é esmagada (*Pixé*, ed. 3, 2019, p. 3, grifo nosso).

O autor discute algo semelhante na segunda edição:

Não nos parece que tenhamos superado os questionamentos do século XX. Até mesmo o conceito de ‘superação’ envelheceu. Portanto, as antigas noções de rompimento, de revolução e de vanguarda passaram a ser tão cíclicas e tão quotidianas que perderam o sentido. **Pensando bem, trocamos a paranoia da superação pela convivência com a diversidade, a despeito dos rótulos que não passam de reducionismos** (*Pixé*, ed. 2, 2019, p. 3, grifo nosso).

Na terceira edição, ao apontar para a inclusão como característica e discorrer que os escritores que estavam fora da estética reconhecida pela crítica até o século passado, eram excluídos do seu aval, afirma que isto aparentemente mudou e que “se não mudou completamente, precisa mudar” (*Pixé*, ed. 3, 2019, p. 3), mais uma vez, deixa traços para seu leitor sobre a existência de uma crítica autoritária.

Na frase seguinte, volta a argumentar sobre a produção contemporânea, sinal da ironia com a qual o escritor compõe sua prosa. Por partilhar de aspectos ensaísticos, que estão intimamente ligados à experiência intelectual do escritor e da liberdade de expressão que aceita experimentações e valida seus conhecimentos, o editorialista utiliza-se destas sutis

contradições para inquietar seu leitor. Quando ele – o leitor – busca encaixar as peças, depara-se com peças destoantes das demais e que o fazem duvidar, inclusive, das que já estão montadas de forma “correta”.

O editor afirma ainda que: “A *Revista Pixé* não tem pauta! O ecletismo é a força do contemporâneo e seremos significativos na medida em que nos solidarizamos com a diversidade” (*Pixé*, ed. 4, 2019, p. 3), apontando que, enquanto periódico que é suporte para essa produção, deve oferecer um campo para que os escritores veiculem suas obras, ressaltando a importância e a contribuição do periódico enquanto espaço para essa produção.

Mesmo que faça considerações sobre aspectos relevantes da produção contemporânea, atenta-se ao fato de que há a necessidade de um distanciamento temporal para tornar possível observá-la com maior precisão:

No contemporâneo, o futurismo de Marinetti tornou-se passadismo? A vanguarda cedeu à retaguarda? O quão moderno continua o modernismo? Que modernidade não se tornou conservadora? Não temos o distanciamento suficiente para responder a todas as perguntas no turbilhão do tempo-instante (*Pixé*, ed. 2, 2019, p. 3).

Este recorte mostra sua desconfiança a respeito da precipitação de parte da crítica que busca responder a questionamentos sem o devido distanciamento. Ainda que reconheça esta necessidade, arrisca-se a apresentar sua

opinião acerca da literatura contemporânea, como enuncia na edição comemorativa:

Mesmo enfrentando o enorme risco de julgar o vento a partir do olho do furacão, estou disposto a antecipar minhas impressões sobre o tempo em que vivo. Inicialmente, não percebo um tensionamento estético tão intenso como nos movimentos vanguardistas de 100 anos atrás. Arrefeceu o ímpeto violento pela ruptura que o futurismo iniciou e que redundou no deboche dadaísta. Com o tempo, os críticos perceberam que o resultado prático dessas inquietações rendeu mais performances conceituais do que obras nas prateleiras. Sucessivos rompimentos redundaram em autofagia. Os jovens da ‘vanguarda’ purificaram-se tanto que atearam fogo em si mesmos. Outro elemento que me chama atenção é a tendência pelo engajamento temático a fim de sustentar determinada bandeira política (Pixé, edição comemorativa, 2021, p. 3).

Ainda que publicada apenas no terceiro ano do periódico, em abril de 2021, as duas impressões que evidencia já vinham sendo apresentadas em outras edições. A primeira, diz respeito a outro eixo temático presente nos editoriais: *Tradição e ruptura*. O tensionamento ao qual se refere diz respeito à ausência que percebe haver dos autores contemporâneos na busca por uma ruptura em relação à tradição. Na décima sexta edição, Mahon expõe que esta necessidade dos escritores em romper com a tradição nasce a partir da obsessão da crítica em classificar as obras literárias:

A obsessão por demarcar estilos e, portanto, cunhar escolas literárias gerou outra paranoia ainda maior: a ansiedade pelo novo. O primado da inovação como objetivo último a ser alcançado fez

dos críticos verdadeiros maníacos por catalogação. A partir dos múltiplos modernismos do final do século XIX, o juízo de valor estético passou a se basear na ruptura. De crise em crise, de negação em negação, de esculacho em esculacho, surgiu a tradição da ruptura (*Pixé*, ed. 16, 2020, p. 3).

Como ele propõe na *edição comemorativa*, não percebe a existência dessa vontade em romper radicalmente com a tradição, essa necessidade despertada nos artistas de fins do século XIX e início do XX, e que depois a crítica transformou em axioma para os escritores seguintes.

Enquanto a edição comemorativa diz respeito à literatura contemporânea de forma ampla, na décima edição o editorialista destaca alguns pontos acerca da produção contemporânea brasileira:

É possível perceber alguns movimentos na literatura brasileira contemporânea: o desmonte da formulação da identidade nacional convergente, unívoca e grandiloquente; a perda de território das imagens coletivas para o estímulo à memória, à visão subjetiva de um tempo e de um lugar; o nítido engajamento político com segmentos sociais que foram preteridos como personagens e ambientes que foram ignorados como cenários; a estrutura narrativa plurívoca onde as vozes não se organizam hierarquicamente com base num narrador demiúrgico. Finalmente, tudo indica que a maior característica contemporânea é o convívio relativamente pacífico entre estéticas diferentes (*Pixé*, ed. 16, 2020, p. 3).

Enquanto a edição comemorativa foi publicada em abril de 2021, a décima sexta edição foi publicada em julho de 2020,

já apresentando as impressões do crítico sobre a produção literária brasileira contemporânea.

Ao enunciar a necessidade de distanciamento temporal para julgamento de uma obra e, ainda assim, fazê-lo em edições seguintes, o autor encoraja a reação do seu leitor, na busca de confirmação ou negação do que apresenta nos editoriais. A desconfiança que instaura no seu leitor, leva-o a não acreditar passivamente nas suas afirmações, pois o editor – enquanto crítico – faz justamente o que afirma que a crítica não deveria fazer.

Como é uma prosa que valida suas experiências intelectuais, as supostas incoerências não podem ser vistas como um resultado da falta de maturidade enquanto crítico, mas de uma estratégia textual que se apropria também das incoerências e contradições para causar desconforto em seu leitor.

Os argumentos que utiliza parecem ser resultado da experiência intelectual que vive, mas também se refere a debates que são colocados por outros estudiosos da literatura. Toma-se como exemplo um recorte da Edição Especial Conexão Barra – Wanderley Wasconcelos, o qual assevera que, assim como no modernismo, o cotidiano é matéria das obras artísticas contemporâneas e, adiante, que o que se define como contemporâneo é uma convenção entre os estudiosos para denominar este momento histórico:

O cotidiano foi a matéria-prima do modernismo e continua sendo no que se convencionou chamar

de contemporaneidade. O contemporâneo não é propriamente uma classificação, mas um estatuto do tempo. Como categoria, a denominada pós-modernidade ainda não convenceu muita gente (Pixé, edição especial, 2022, p. 3).

Perrone-Moisés, por exemplo, é uma crítica que discute este termo, considerando-o inconveniente. A autora afirma que

Vários teóricos apontaram a inexactidão histórica do qualificativo ‘moderno’, oposto a ‘antigo’, que cada época aplica a si mesma, e a imprecisão da palavra ‘modernidade’, para designar a literatura do século XX. [...] Se a expressão ‘modernidade’ é ambígua, o que se pode dizer da expressão ‘pós-modernidade’? ‘Pós-modernidade’ tem sido, desde as últimas décadas do século XX, a designação imprecisa adotada para nomear um período histórico, um complexo ideológico, uma situação da sociedade e um estilo artístico. A designação ela mesma é ambígua, conotando uma situação da modernidade quanto ao seu fim e a sua superação (Perrone-Moisés, 2016, p. 38-39).

Dadas as ambiguidades relacionadas a este termo, os estudiosos, por convenção, utilizam do adjetivo “contemporânea” para referirem-se a esta produção e, enquanto crítico, Mahon também usa esta designação nos editoriais.

Mas uma questão considerada importante para toda produção artística e que também é levantada nos editoriais, é a primazia da estética. Como o editor frequentemente afirma, mais importante que a contemplação de determinado tema ou objetivos políticos na obra literária, é a estética. Isto o leva a

propor, na Edição Especial - Proibida para Menores, a reflexão sobre ética e estética:

Esse é um tema muito caro na discussão contemporânea, sempre abordado nos nossos editoriais. Temos pontificado que essa relação é das mais delicadas. O texto submisso às teleologias moralizadoras é, em geral, medíocre. O contrário também se dá. A arte alheia às pautas do mundo contemporâneo é manual de etiqueta para o chá das cinco (*Pixé*, edição especial, 2021, p. 3).

O mais importante na obra literária, antes de tudo, seria a estética, sua consistência, o que de humano ela consegue captar, as leituras que dela se pode extrair, em um mesmo tempo e espaço ou em espaços e tempos divergentes.

4.4 O EIXO *LITERATURA*

No editorial da última edição da *Revista Literária Pixé*, o editor declara o encerramento do periódico e discute sobre o que considera ter sido o objetivo principal dos editoriais: a resistência da literatura frente a fatores que a ameaçam, sejam eles internos ou externos.

A última edição assume um caráter de resgate das discussões que se deram nas edições antecedentes, é o momento no qual o editor fecha o círculo que criara. Enquanto nas demais edições os eixos temáticos se interlaçam e, de certa forma, repetem-se, progredindo a abordagem, esta última, em uma espécie de confissão, destaca o que, aparentemente, foi

parte do seu método de exposição, a saber: discussões chave que dizem respeito à produção artística. Nas palavras do editor: “O debate essencial que se travou toca os fundamentos da produção literária” (*Pixé*, ed. 35, 2023, p. 3). Esta afirmação, portanto, retoma as discussões que se levantam ao longo deste capítulo.

Ainda na sequência, o editor apresenta sua convicção de que o texto literário se legitima por critérios internos, apontando para sua referencialidade, seu fim em si mesmo, como se observa no recorte:

Não se conformando às convenções da ciência, o texto cria uma nova forma de perceber o entorno e se valida por critérios internos e não externos. Desenvolve-se num tempo sem tempo, num lugar sem lugar, uma relação difícil de se encaixar nas pequenas gavetas do armário científico (*Pixé*, ed. 35, 2023, p. 3).

Refere-se, assim, à autonomia da literatura no universo ficcional, à sua independência frente ao mundo empírico. No parágrafo seguinte desta mesma edição, continua sua ideia:

A autonomia da literatura é profundamente incômoda ao olhar científico da modernidade. O poema, o conto, o romance não são formas de reconstituição da realidade. Os mecanismos de avaliação do real perdem legitimidade diante da produção literária. Esse buraco negro que se abre à frente da mentalidade moderna consome a cabeça de muita gente. Curiosamente, porém, foi Aristóteles quem cantou a pedra: a ficção não revela o que foi, mas o que poderia ter sido. A metodologia científica dificilmente consegue se manter equilibrada nessa corda bamba porque o

tal objeto de investigação, ao mesmo tempo, é e não é o real. Dizendo de outra forma: não se trata de invenção, mas de uma outra convenção da realidade (*Pixé*, ed. 35, 2023, p. 3).

Neste ponto, traz uma reflexão acerca da autonomia da literatura, chegando a citar Aristóteles, abordando alguns dos fundamentos básicos dos estudos literários e da literatura. A concisão com a qual consegue tratar sobre estes assuntos é característica de sua prosa e, portanto, repete-se nas demais edições.

Como pode-se delinear ao longo deste capítulo, os eixos temáticos não são exclusivos a uma única edição e não seria diferente com o eixo *Literatura*. Na vigésima terceira edição, aborda também uma questão já muito discutida sobre a literatura por diversos críticos e teóricos: “Para que serve a literatura?” (*Pixé*, ed. 23, 2021, p. 3) e, logo na sequência, argumenta:

Parece uma pergunta gasta de tão repetida. Contudo, passados dois milênios, se está posta ainda hoje, a questão tem força. É importante não a ignorar, não menosprezá-la e de todo recomendável que não nos cansemos de respondê-la (*Ibidem*, p. 3).

Isto evidencia o caráter aberto da literatura, que não se fecha e nem se reduz a compreensões totalizantes, pois sempre há o que dizer sobre ela, com novas abordagens, e, por que não, por meio de outros gêneros.

Não apenas isto, como a provocação que suscita em seu leitor sobre pontos que os intelectuais já se debruçaram, mas que ainda rendem discussões profícuas. Este é um aspecto

dessa prosa que não se restringe a tratar temas “novos”, mas temas que já estão de certa forma consolidados socialmente.

Uma das ameaças ao texto literário, à qual se refere na última edição, já tinha sido abordada na vigésima quarta edição, por exemplo. Nela, discute-se o tratamento do texto literário enquanto pretexto para algo, distanciando-se do prazer, da fruição. O texto artístico é mediado/lido com uma função:

Quando o texto é um mero pretexto, morre a literatura para prevalecer o panfleto, a doutrina, o catecismo. Nos dias atuais, ao ler um romance, parece que estamos diante de um seminário de ciências sociais. Literatura aplicada? Isso existe? (Pixé, ed. 24, 2021, p. 3).

Contudo, especificamente nesta edição, o editor não enuncia explicitamente que ao ser tratado enquanto pretexto, o texto literário estaria ameaçado. Mas, curiosamente, no parágrafo final desta edição, indiretamente, considera esta abordagem uma ameaça, pois finaliza afirmando que o texto literário suporta tudo e todos, como pode-se observar no trecho: “Mas a literatura é paciente, fiquem tranquilos. Suporta tudo e todos: tiranos que queimam livros, tiranos que escrevem livros e tiranos que analisam livros” (Pixé, ed. 12, 2020, p. 3).

Um ponto importante que o crítico aborda sobre o eixo *Literatura*, refere-se à sua autonomia, não no sentido abordado, parágrafos acima, mas no sentido de sua suposta autonomia em relação a fatores internos e externos, o que a liga à resistência, abordada no início deste subcapítulo.

Esta autonomia aparece em diversas edições. Um exemplo está na edição especial *Literatura e periferia*, em que o editor discute a relação entre ambas as instâncias que dão nome à edição – literatura e periferia – e aborda o “dever-ser” ao qual a literatura está subjugada:

A literatura é um eterno bolero entre o ser e o dever-ser. No salão, uns escritores dançam mais pra lá e outros, mais pra cá. Alguns acreditam que a literatura deva refletir a realidade e outros que a literatura deva transformá-la. Alguém está certo? Claro, todos estão. Os críticos acertam na mesma medida em que erram. A literatura não deve nada a ninguém. Não há pauta para a arte, nem muito menos cartilha a ser obedecida. O que há são escolhas que não são necessariamente boas ou más (*Pixé*, edição especial, 2019, p. 3).

Ao evidenciar a existência daqueles que acreditam na ideia de que a literatura deva refletir a realidade e daqueles para quem a literatura deva transformá-la, o editor afirma, logo na sequência, que ambos estão corretos, o que causa um estranhamento em seu leitor, pela ironia que contém o trecho. Além disso, em seguida, ele assevera que a literatura não tem dever nenhum. Se ela não tem dever, por que ambas as concepções apontadas pelo crítico, na opinião dele, são consideradas corretas? Aliás, como pode este editor afirmar que a literatura não deve nada a ninguém se, como também já se viu, parte da literatura contemporânea é influenciada pela crítica? Considera-se que este jogo com as palavras, com os argumentos, o “caos” ao qual o editor arroja seu leitor são propositais. Ao “contradizer-se”, ainda que sutilmente, coloca seu leitor para refletir sobre tudo o que está sendo discutido e

não surpreenderia se houvesse leitores que relessem diferentes edições comparando as ideias nelas expostas.

Esta concepção de “dever-ser” do texto literário aparece em outras edições, como na vigésima sexta, em que o editorialista cita a edição que a antecede para discutir a tendência de parte da crítica em ditar o que a literatura deve ser: “No editorial passado, rechaçamos completamente o dever-ser que a crítica impõe à literatura, retroalimentando um circuito fechado das igrejinhas ideológicas” (*Pixé*, ed. 26, 2021, p. 3). E é na vigésima sexta edição que o editor aposta na ideia do “poder-ser” do texto literário, em contrapartida ao “dever-ser”.

Nesta mesma edição, argumenta que “A literatura não deve ser nada, mas pode ser tudo” (*Ibidem*, p. 3), argumento que está na mesma linha de raciocínio da edição vinte e seis – *Literatura e periferia* –, em que afirma: “A literatura não deve nada a ninguém. Não há pauta para a arte, nem muito menos cartilha a ser obedecida” (*Pixé*, edição especial, 2019, p. 3). Na sua concepção, ela não deve ser uma forma de expressão vinculada ao compromisso doutrinário, nem tem o dever de refletir a realidade. A autonomia, à qual o editor se refere aqui é, portanto, uma independência da literatura a fatores que comprometam sua liberdade e, mesmo que ele reconheça o fato de a obra literária estar sujeita a influências, isto, teoricamente, não deveria ocorrer. A literatura *pode ser* tudo, fantasiosa, absurda, realista ou socialmente engajada, mas ela, em tese, desconhece o “dever-ser”.

Essa ideia do “dever-ser” traz consigo uma concepção utilitarista do texto literário. Na vigésima terceira edição, o editor aborda algumas concepções que já foram atribuídas à obra literária, na tentativa de responder ao questionamento sobre sua serventia:

Até aqui, foram levantadas as seguintes objeções à poesia e à ficção: a literatura não diz a verdade, não conduz à moral, não é útil e não ajuda a sociedade. São críticas severas, feitas por gente do mais alto gabarito, de Platão a Sartre. O discurso científico reencarna o fantasma de Platão (Pixé, ed. 23, 2021, p. 3).

Próximo à conclusão do editorial, afirma: “Trata-se agora de utilidade. Além de falsa, a literatura seria inútil” (*Ibidem*, p. 3). Na busca de contrariar esta concepção utilitarista, propõe que a suposta inutilidade literária corresponde à negação por parte da arte de pautas pré-determinadas, por uma função inerente e dirigida, tanto no ato de criação, na recepção do leitor e no trabalho da crítica.

A compreensão do editor sobre a obra literária diz respeito justamente a esta ideia de uma não subordinação a “funções”, conservando as diversas alternativas que a literatura possibilita. Por isto, quando aponta que ela não deve ser nada, mas pode ser tudo, representa os múltiplos sentidos e funções que a obra literária pode ter:

Depois que é publicado, o livro pode circular sem pedágios. O que os leitores entenderão (ou não) será um problema exclusivamente deles. Parece essencial distinguir a criação literária tão livre quanto possível dos múltiplos usos que a literatura pode

ensinar. Talvez seja justamente nesse ponto que se confunda muita coisa (*Pixé*, ed. 26, 2021, p. 3).

Na mesma edição, complementa:

Para alcançar uma qualidade estética digna, a literatura não pode se submeter de forma indigna. Nem na fase da produção, nem muito menos nas leituras que serão feitas, a despeito dos desejos dos autores e dos críticos (*Ibidem*, p. 3).

É por estas ideias dispersas e discutidas nas edições, que o editor afirma, na trigésima quinta edição, que os debates sobre a resistência da literatura tocam os fundamentos da produção literária, por isto aborda a influência da crítica e a submissão de parte dos escritores, por exemplo.

Neste momento, chega-se a outro ponto importante. O autor argumenta que o fator estético se faz essencial na produção literária, é por meio dele que a obra de arte se define. Por isto, na vigésima primeira edição, ao abordar as querelas entre Silvio Romero e Machado de Assis e dissertar sobre a consciência do segundo sobre a produção artística, conclui:

A ambiguidade humana, trabalhada por ele com fina ironia, nos ensina três lições: literatura pode contemplar todos os temas, mas será tanto mais longa quanto enfrente os sentimentos humanos descolados de rótulos ocasionais; o escritor só sobreviverá ao tempo se tiver generosidade de deixar a interpretação aos leitores; críticos são importantes, mas a literatura de qualidade sobrevive a todos eles (*Pixé*, ed. 21, 2020, p. 3).

Nesta passagem, o editor deixa claro que a literatura pode vir a ser algo que a crítica requer, mas que não é a

contemplação de determinados temas que fará com que ela se mantenha produzindo novos sentidos, a longo prazo. Assim como os valores de um tempo mudam, a concepção de literatura também, mas somente o texto literário consistente sobreviverá a todas estas mudanças.

Se a literatura, parafraseando Mahon, pode ser tudo, deveria ela ter algum compromisso ético? O editor argumenta, na edição especial *Pedro Casaldáliga*, sobre isto:

A literatura tem algum dever ético? A pergunta pode ser generalizada para a arte em geral. O artista é jungido a se posicionar eticamente no interior da obra que produz? Ou essa pauta prévia constrange a tão festejada autonomia da arte? (*Pixé*, edição especial, 2020, p. 3).

O editor é enfático ao afirmar, ao longo das edições que a literatura, em tese, não deveria submeter-se a princípios como este. Tendo em mente, ainda, a circularidade e a não linearidade das abordagens nas edições, na edição dez, também, aborda esta questão, como pode-se observar no recorte:

A literatura não fala de nada com sinceridade. Nem tem o compromisso de retratar com fidelidade nenhum fato por mais prosaico que seja. Já foi o tempo em que se buscava a fidedignidade na pintura, na escultura, na fotografia. Que se digam realistas. Mesmo eles não tratam da realidade sem simulação (*Pixé*, ed. 10, 2020, p. 3).

Como o crítico alega na última edição, a literatura resiste a todos os contratempos que lhe surgem. O tempo está a seu favor, como propõe:

Mas a literatura é paciente, fiquem tranquilos. Suporta tudo e todos: tiranos que queimam livros, tiranos que escrevem livros e tiranos que analisam livros. Mas não pensem sairão incólumes. O troco vem com o esquecimento de quem tentou fazer da arte um banquinho para discursar na praça. As palmas às paráfrases que se colhem hoje não se comparam ao silêncio de amanhã. É bom lembrar que essa paranoia anticanônica é a mesma que cria ídolos de pés de barro que serão, mais tarde, destruídos por esporte ou por obrigação (*Pixé*, ed. 24, 2021, p. 3).

A literatura sobrevive a todas as ameaças que teve ao longo dos séculos e que ainda tem, como o editor apresenta em algumas edições. Esta citação evidencia que a produção artística inconsistente, ou que fora criada buscando cumprir uma função política, não sobreviverá a longo prazo.

Na trigésima segunda edição, o crítico também trata destes ataques à literatura, apontando que tudo já foi questionado:

Ou a literatura é muito frágil ou se trata de uma fixação coletiva arranjar razões que a justifiquem. Os ataques dos quais foi vítima não foram tão persuasivos ao ponto de ameaçá-la verdadeiramente, mesmo que brandissem de Platão e seus fiéis mosqueteiros. Aliás, tudo indica que a autoafirmação é tanto maior quanto mais contundente for a crítica. Já se atacou tudo: gênero e estilo, tema e estética. Fôssemos colecionar, haveria volumes encadernados de obituários para a lírica e para o romance. O fato é que a literatura persiste, com esse jeito de vítima, mas se rindo por dentro dos seus muitos assassinos de araque. Ainda não houve tiro, bomba ou facada que a vitimasse. A única ameaça à literatura são os próprios escritores. De repente, podem não querer

produzi-la. Ponto final, acabou-se o que era doce. Ou ainda, podem querer transformá-la. Ainda assim, será literatura, a despeito de todo arrivismo contra um determinado gênero, estilo ou autor (Pixé, ed. 32, 2022, p. 3).

Nesta passagem, indica aquilo que considera uma das verdadeiras ameaças: os próprios escritores, parecendo insinuar, assim, que as ameaças aqui elencadas são irrisórias à literatura. Por fim, retoma-se o que editorialista apresenta como a maior provocação dos editoriais: “O que falta é, antes de tudo, reconhecer na literatura uma alternativa à mentalidade modular. Talvez tenha sido esta a provocação central dos editoriais” (Pixé, ed. 35, 2023, p. 3).

A alternativa à mentalidade modular à qual se refere, portanto, é reconhecer que a autonomia da literatura, não apenas no universo ficcional, como também na sua autonomia, frente à lógica cartesiana, confere-lhe resistência a uma sua suposta tendência à racionalização. Logo, ela subverteria a lógica utilitária de que toda produção humana *deve* ter uma função prescrita e de que toda expressão artística *deve* ser compreendida em sua totalidade; mais que isto, nega a ideia de que as expressões literárias *podem* ser captadas de forma generalizada e uniforme. As múltiplas leituras que a obra literária enseja ao longo dos tempos são um sinal claro disto. Diante disso, a literatura, na sua concepção, não tem o dever de seguir uma ordem lógica e funcional. Talvez, por isto, tenha construído uma prosa circular, às vezes ambígua, não imune à possibilidade de contradição, e que subverte a lógica linear para discutir a literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa nasceu a partir da admiração e curiosidade em relação às observações crítico-literárias presentes nos editoriais da *Revista Pixé* e, como se percebe, foi possível catalogar e investigar os eixos temáticos presentes nas cinquenta e três edições. Foi durante as leituras sobre as características do gênero editorial e a reflexão sobre as peculiaridades deste gênero, aplicados especificamente a este periódico, que se identificou a *hibridização* entre editorial e forma ensaística, até então desconhecida.

Assim como existem gêneros que assimilam em si características de outros, o editorial do periódico em questão o faz com o ensaio, como pode-se mostrar neste estudo, o que levou a nomear sua prosa de *editorialística*. Enquanto uma forma de expressão crítica, viabiliza sua utilização como material de pesquisa para a crítica contemporânea e debate no campo literário. Por isto, uma vez identificada esta relação intergenérica para o editorial, e visto que o ensaio conquistou um lugar próprio na crítica literária, é possível que o editorial também o conquiste.

Paviane (2009, p. 3), ao discutir sobre a tendência da influência do ensaio em outros gêneros, argumenta:

Hoje o ensaio é amplamente cultivado na filosofia, na ciência, na crítica literária e artística. Na realidade, tende a invadir outros gêneros textuais, tende a ser uma nova possibilidade textual. Desde os escritos de Galileu, Pascal, Espinosa até Habermas, Derrida, Barthes e centenas de outros autores, o ensaio, com características desenvolvidas de diversos modos e com diferentes intensidades, é o único gênero que permite ao leitor transitar do filosófico para o artístico, do filosófico para o científico ou, ao contrário, sem diminuir o rigor da exposição

Com isto, pode-se ver como não é nova essa influência da forma ensaística acerca dos gêneros e que sua assimilação não diminui a força e profundidade com a qual o objeto é analisado, ao contrário, intensifica-a. O editorial, ao apropriar-se desta forma de expressão, consegue extrair reflexões profícuas de seu objeto, como foi demonstrado nesta pesquisa.

Porém, foi tomado certo cuidado com a apresentação das possíveis contradições/inconsistências identificadas ao longo das edições, pois, como este gênero valida as experiências do editor, há a possibilidade de que nem todas as apontadas sejam intencionais. A possibilidade de exprimir seu conhecimento nestes textos, de certa forma, temporalmente, não exclui a possibilidade da mudança de perspectiva do editor. Como eles, invariavelmente, registram o trajeto deste crítico, há ideias/concepções que podem ter sofrido alterações, conforme seu amadurecimento ao longo dos cinco anos de publicações; logo, diz respeito também ao seu percurso enquanto pesquisador.

Na busca de estimular a opinião de seus leitores, produziu textos com uma linguagem que se distancia da acadêmica, utilizou-se de recursos textuais como a ironia, o humor, a contradição, abordou determinados temas de forma polêmica, o que o faz distanciar-se da rigidez da grande maioria dos gêneros acadêmicos e também de editoriais de outros periódicos literários. Demonstra ter a consciência de que a linguagem técnica, utilizada por grande parte da academia, afasta o leitor não especialista, e um sinal disto está na seguinte passagem, da décima edição, em que aborda o cartesianismo e as amarras que este, na sua concepção, criou na academia:

Se abdicássemos do velho cartesianismo que impôs uma camisa de força na universidade, talvez sobrasse mais tempo para encontrar outra linguagem capaz de tratar da fruição literária. No entanto, faz parte de uma cruel ortopedia acadêmica a necessidade de encontrar referenciais teóricos. Permite-se analisar por vários ângulos – o estruturalista, o mitológico, o psicológico, o historicista etc – desde que o crítico responda aos clichês: quais as referências do autor?, o que acrescenta à tradição?, quais as técnicas utilizadas?, e tantas outras que compõem esse formulário criptografado (*Pixé*, ed. 10, 2020, p. 3).

A prosa com a qual escolhe abordar temas relacionados aos estudos literários acaba distanciando-se desta necessidade do crítico de apontar quais seus referenciais teóricos. Além disso, como pôde-se ver, esta prosa nega a necessidade do prosador, enquanto crítico, de manter-se neutro no texto.

Isto remete à consciência que o editor parece ter do mito da objetividade acadêmica. Ele discorre sobre esse assunto na

quinta e na trigésima edição. Aponta que não existe neutralidade na academia, pois é uma atividade humana e todo crítico opta, escolhe um ponto de vista, possui uma intenção, ainda que inconscientemente:

Ninguém é ingênuo a ponto de acreditar na isenção da crítica. Só se inventassem uma máquina de avaliar livros e, nem assim, haveria imparcialidade porque o resultado iria variar conforme os programadores (*Pixé*, ed. 5, 2019, p. 3).

Afirma também que:

Toda crítica parte de um ponto de vista, mergulhado em valores, ritos, hábitos profundamente cunhados na personalidade humana. O que fazemos com relação a isso? De pior, é assumir uma postura de negação e reafirmar uma pretensa isenção. Ironicamente, quanto mais reforçamos o mito da pureza, mais engajados nele ficamos (*Ibidem*, p. 3).

Com o amadurecimento da crítica contemporânea em meados do século XX e seu distanciamento do público “comum”, há atualmente a tentativa de reparar o erro que cometeu ao restringir-se grandemente à universidade. Para isto, apela para novas formas de comunicação, de divulgação de seus conhecimentos, sem, contudo, produzir uma crítica impressionista. Por isto, pode-se dizer que o editorial da *Revista Pixé* é produto do amadurecimento da crítica literária, conforme abordado neste trabalho e, na tentativa de dialogar com seu leitor, utiliza-se deste gênero discursivo para abordagem crítica, que não tem, normalmente, esta finalidade.

Os editoriais propõem aos seus leitores, por meio dos recursos textuais que aqui foram reconhecidos e evidenciados, um maior diálogo com seu leitor, pois é um gênero que não apresenta ideias acabadas do seu objeto e o coloca em movimento, o que culmina na troca de experiência com seu leitor que, também, adquire experiência neste processo.

Por fim, ainda se ressalta a impossibilidade de apontar um ineditismo nos editoriais da *Pixé*. É necessária uma pesquisa mais a fundo para a possível identificação de outros editoriais com este tom crítico e híbrido. E isto, obviamente, não apenas em periódicos produzidos em Mato Grosso, como também no país ou fora dele. Pode ser que *Pixé* seja o primeiro periódico a ter um editorial com estas características, talvez não. Este trabalho, assim, deixa essas questões em aberto para futuras pesquisas.

Este estudo almeja ter construído uma base que possibilita novas leituras que os editoriais da *Pixé* podem ensinar. A análise aqui realizada tem o objetivo de demonstrar como os temas se relacionam, não procurando, no entanto, exauri-los. Há muito o que ser dito sobre estes editoriais e muito o que ser debatido sobre os eixos temáticos que eles abordam.

Mesmo entre os quatro eixos tratados, não foram abordadas todas as ideias veiculadas ao longo das edições, apenas uma fração. Uma edição por si é material o suficiente para um debate profícuo, seja qual for o tema que ele

aborde. A sua fragmentação e a maneira com a qual o editor constrói cada edição, permite que diversos eixos temáticos sejam abordados, mas a maneira como cada leitura se dará dependerá essencialmente do leitor. Esta é uma das forças que o gênero assume neste periódico.

Com todas as possibilidades de leitura que eles suscitaram, neste trabalho, foi realizada uma leitura de como são articulados os eixos temáticos e como eles estão relacionados no decorrer das edições. Para isto, foram utilizados apenas quatro dos quatorze elencados. O estudo demonstra alguns dos recursos que o editor utilizou na construção destes textos e a importância que eles assumem na recepção do leitor.

Discorreu-se sobre a circularidade presente nas edições e como este também é um recurso que fortalece a abordagem de cada tema e a interação com o público do periódico, proporcionando-lhe debates sobre literatura que, normalmente, estão em gêneros discursivos voltados para a academia, como o artigo, o ensaio, a dissertação e a tese.

Por fim, com base na trigésima quinta edição, pôde-se mostrar como os editoriais prestaram-se também enquanto espaço para discussão da literatura, como alternativa à mentalidade modular.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 15 – 45.

AGUIAR E SILVA, Vitor M. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

ALMEIDA, Marinei. **Revistas e jornais**: um estudo do modernismo em Mato Grosso. Cuiabá: Carlini & Carniato; Fapemat, 2012.

ARRUDA, Geisa L. de. **Profissionalização feminina em Cuiabá**: uma análise das narrativas da revista A Violeta e do Jornal A Cruz (1920-1930). 2019. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Geografia, História e Documentação, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2019.

A VIOLETA: orgam do gremio literario Julia Lopes. 1916 – 1950. Cuiabá-MT, n. 13, jul. 1917. Disponível em: <https://intensivismo.com.br/revistas>. Acesso em: 03 abr. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BALDISSARELLI, Agna C. B. **Páginas que escrevem o cotidiano**: um olhar sobre a presença da literatura na revista A Violeta (1917-1920). 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Educação e Linguagem, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2018. Disponível em: <https://>

portal.unemat.br/media/files/PPGEL/Dissertacao_final-Agna%20Correa%20Britis%20Baldissarelli.pdf. Acesso em: 12 mar. 2024.

BARROZO, Naiara M. **O ensaio como filosofia da apresentação e instrumento contra a ideologia**. 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. Disponível em: <http://app.uff.br/riuff/handle/1/28635>. Acesso em: 10 mar. 2024.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. **Revista Serrote**, n. 16, n.p., 4. seção, 2014. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acesso em: 21 maio de 2024.

BERARDINELLI, Alfonso. A forma do ensaio e suas dimensões. **Remate de Males**, Campinas, v. 31, n. 1-2, p. 25-33, 2012. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v31i1-2.8636220>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636220>. Acesso em: 4 set. 2025.

BOTTON, Alexandre M. A questão do método na ensaística de Theodor Adorno. **Thaumazein: Revista Online de Filosofia**, Santa Maria, ano 7, n. 13, p. 97-114, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/thaumazein/article/view/66>. Acesso em: 12 mar. 2023.

BOTTON, Alexandre M. Notas sobre o ensaio em Theodor W. Adorno. **Graphos**, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 89-98, jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/issue/view/1027>. Acesso em: 07 abr. 2023.

CAMPOS, Adriana C. V. de. **Análise de estratégias argumentativas no gênero editorial**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Educação e Linguagem, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em:

<https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/6549>. Acesso em: 15 mar. 2024.

CAMPOS, Cristina; MAHON, Eduardo. Considerações preliminares sobre a revista mato-grossense cidade verde (1935). **Revista Ecos**, Cáceres, ano 20, v. 34, n. 1, p. 29-44, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/11556/7853>. Acesso em: 15 set. 2023.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Todavia, 2023.

CASTRILLON-MENDES, Olga M. **Matogrossismo**: questionamentos em percursos identitários. Cuiabá: Carlini & Carniato, 2020.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial; São Paulo: Editora Unesp, 1998.

CORDEIRO, Tarcísio F. A crítica literária contemporânea e a questão da esfera pública. In: CAMPOS, Nathalia; AGRELA, Rodrigo V. A; MENEZES, Roberto B. de M. (org.). **A crítica literária contemporânea produzida no Brasil**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. 2019. p. 9-16.

CORREIO, Neluan L. de O. F. Ensaio: da história às características do gênero na esfera literária. **Revista Signum**: Estudos da Linguagem, Londrina, v. 21, n. 3, p. 288-307, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5433/2237-4876.2018v21n3p288>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/29762>. Acesso em: 4 set. 2024.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e poética**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica de mim mesmo**. Rio de Janeiro: Acadêmica. 1979. Disponível em: <http://filosocram.blogspot.com/2010/01/critica-de-mim-mesmo-afranio-coutinho.html>. Acesso em: 20 ago. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

EULÁLIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. **Língua e literatura**, São Paulo, v. 17, p. 9-59, 1989. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1989.114000>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114000>. Acesso em: 05 fev. 2024.

GATTI, Luciano. Como escrever? Ensaio e experiência a partir de Adorno. **O que nos faz pensar**: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RIO, Rio de Janeiro, v. 23, n. 35, p. 61–87, dez. 2014. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnf/p/article/view/428>. Acesso em: 08 mar. 2024.

GUERINI, Andréia. A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência. **Anuário de literatura**, v. 8, n. 8, p. 11-27, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5416>. Acesso em: 11 jul. 2025.

HAYLES, Katherine. **Literatura eletrônica**: novos horizontes para o literário. Tradução de Luciana Lhullier e Ricardo M. Buchweitz. São Paulo: Global; Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

IRINEU, Lucineudo M.; SOUZA, Maria M. F. de. A caracterização genérica dos editoriais praticados pelo Jornal do Brasil e pelo Clarín

nos séculos XX e XXI. In: SOUZA, Maria M. F. de. (org.) **Gêneros**: do texto ao discurso. Campinas: Pontes, 2018. p. 147-162.

LIMA, Rachel E. O ensaio na crítica literária contemporânea. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 3, p. 35-41, 1995. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.3..35-41>. Disponível em: <https://periodicos-des.cecom.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17680>. Acesso em: 05 mar. 2023.

LUDWIG, Carlos R. Autoinvestigação e subjetividade nos ensaios de Montaigne. **Revista de Letras**, Araraquara, v. 53, n. 1, p. 9-25, 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/7275>. Acesso em: 27 fev. 2024.

LUKÁCS, Georg. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 31- 53.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACIEL, Keila M. de S. A. A tradição ensaística e a busca por autonomia na crítica literária brasileira e ibero-americana. **Revell**: Revista de Estudos Literários da UEMS, ano 7, v. 1, n. 12, p. 139-153, ago. 2016.

MAGALHÃES, Hilda G. D. **História da literatura de Mato Grosso**: século XIX. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MAHON, Eduardo M. L. Editorial. **Revista Literária Pixé**. Cuiabá-MT. 2019-2023. Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/>. Acesso em: 5 jun. 2023.

MAHON, Eduardo M. L. **Entrevista exclusiva com Eduardo Mahon**. [Entrevista cedida a] Isaac N. A. Ramos e Aline Almeida.

Alto Araguaia, 20 jun. 2023. 1 vídeo (2 h 03 min). Publicado pelo canal Curso de Letras Câmpus de Alto Araguaia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KbGPVHQuzvA>. Acesso em: 20 mar. 2024.

MAHON, Eduardo M. L. **Geração Coxipó: o nascimento de uma nova geração literária em Mato Grosso**. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Tangará da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2020.

MAHON, Eduardo M. L.; CAMPOS, Cristina. Considerações preliminares sobre a revista mato-grossense cidade verde (1935). **Revista Ecos**, Cáceres, ano 20, v. 34, n. 1, p. 29-44, 2023. DOI: 10.30681/issn23163933v34n01/2023p29-44. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/11556/7853>. Acesso em: 12 maio 2023.

MARCUSCHI, Luiz A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Angela P.; MACHADO, Anna R.; BEZERRA, Maria A. (org.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.

MARCUSCHI, Luiz A. Gêneros textuais no ensino de língua. In: MARCUSCHI, Luiz A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008. p. 146-224.

MATAPACOS: uma revista de experimentalismos. Revista digital. Cuiabá, n. 1, abr. 2020. Disponível em: <https://www.caioribeiroarte.com/matapacos>. Acesso em: 03 abr. 2024.

MELLO, Franceli A. da S. Elementos para uma história da literatura em Mato Grosso. **Polifonia**, Cuiabá, v. 6, n. 6, p. 19-31, 2003. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1150>. Acesso em: 5 set. 2023.

MINÉ, Elza. **Páginas flutuantes**: Eça de Queirós e o jornalismo do século XIX. Cotia: Ateliê, 2000.

MORAES, Ricardo G. de. Permanência da forma: uma conversa entre os ensaios de Michel de Montaigne e Mário de Andrade. **Artelogie**, 1, mar. 2011. DOI <https://doi.org/10.4000/artelogie.8391>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/8391>. Acesso em: 01 fev. 2024.

MÜLLER, Andréa C. P. Imprensa e leitura de romances no Brasil oitocentista. **Revista eletrônica Leopoldianum**: Revista de Estudos e Comunicações da Universidade Católica de Santos, Santos, ano 37, n. 101-3, p. 33-44, 2011. DOI: <https://doi.org/10.58422/releo2011.e440>. Disponível em: <https://periodicos.unisantos.br/leopoldianum/article/view/440>. Acesso em: 25 nov. 2022.

MÜTZENBERG, João. **Livros a mãos-cheias**: uma contribuição para a história da produção editorial em Mato Grosso (1970 – 2003). 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários e Culturais) – Instituto de Linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2006.

NADAF, Yasmin J. **Sob um signo de uma flor**: estudo da revista A Violeta, publicação do grêmio literário Júlia Lopes, 1916 a 1950. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.

NADAF, Yasmin J. **Rodapé das miscelâneas**: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

NADAF, Yasmin J. **Páginas do passado**: ensaios de literatura. Cuiabá: Carlini & Carniato, 2014.

NORA, Giseli D.; ZORTEA, Claudia E.; GUEDES, Tayza C. de S.; GINDRI, Ewerton. Entre a feitura e a literatura: Pixé sobe ao palco matogrossense. In: VILALVA, Walnice. **Poética da crise**: a obra

literária de Eduardo Mahon. Cuiabá: Carlini & Carniato, 2023. p. 167-188.

O ARAUTO DE JUVENÍLIA. Cuiabá-MT, n. 1, nov. 1949. [1949 – 1951]. Disponível em: <https://intensivismo.com.br/revistas>. Acesso em: 03 abr. 2024.

PAROLIN, Maria I. **A nação em A Violeta**: um roteiro de leitura. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

PAVIANI, Jayme. O ensaio como gênero textual. *In*: V SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNEROS TEXTUAIS, INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON GENRE STUDIES, 5., Caxias do Sul, ago. 2009. **Anais eletrônicos** [...]. Caxias do Sul, 2009, n.p. Disponível em: https://www.ucs.br/ucs/tplSiget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos_autor/arquivos/o_ensaio_como_genero_textual.pdf. Acesso em: 19 out. 2023.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? *In*: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 335-344.

PIRES, Paulo R. O lugar do ensaio no jornalismo cultural. **Revista Alceu**, v. 14, n. 27, p. 185-190, 2013.

RAMOS, Isaac N. A. Silva Freire e Wladimir Dias Pino: poéticas de vanguarda em Mato Grosso. **Revista Ecos**, Cáceres, v. 5, n. 2, p. 41-45, jul. 2007. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/992/1028>. Acesso em: 03 abr. 2023.

RAMOS, Isaac N. A. O livro de artista no Brasil e Wladimir Dias-Pino: o sequestro do concretismo produzido em Mato Grosso.

Revista de Estudos Acadêmicos de Letras, v. 11, n. 2, p. 281–290, 2019. DOI: <https://doi.org/10.30681/real.v11i2.3370>. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/reacl/article/view/3370>. Acesso em: 05 abr. 2023.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RESENDE, Beatriz. O prazo de validade da crítica literária. In: OLINTO, Heidrun K; SCHØLLHAMMER, Karl E; SIMONI, Mariana (org.). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio, 2016. p. 57-69.

ROCHA, Clara. **Revistas literárias do século XX em Portugal**. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985.

RUÍDO MANIFESTO: literatura, crítica e audiovisual. Disponível em: <https://ruidomanifesto.org/>. Acesso em: 18 abr. 2024.

SANSEVERINO, Antônio M. V. Pequenas notas sobre a escrita do ensaio. **História Unisinos, São Leopoldo**, v. 8, n. 10, p. 97-106, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.unisinos.br/index.php/historia/issue/view/127>. Acesso em: 2 mar. 2023.

SANTOS, Mariana A. A forma contra a norma: sobre o ensaio em Theodor Adorno. **Filosofando**: Revista de Filosofia da UESB, v. 2, n. 1, p. 85-101, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVEIRA, Elisa L. da. **“Boa leitura!”**: análise do gênero editorial em periódicos científicos e de seus recursos de interpessoalidade. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade

Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/18307#preview-link0>. Acesso em: 01 abr. 2024.

SIMÕES JR., Álvaro. Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XIX. **Patrimônio e memória**, Assis, v. 2, n. 2, p. 126-145, 2006.

SOUZA, Gabriela N. O ensaio como revolta em Theodor Adorno. **Revista Ideação**, n. 36, p. 59-76, 2017.

SOUZA, Maria M. de. **Transitividade e construção de sentido no gênero editorial**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7609>. Acesso em: 02 abr. 2024.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? **Remate de Males**: Revista de Teoria e História literária, Campinas, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, 2011. DOI:<https://doi.org/10.20396/remate.v31i1-2.8636219>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636219>. Acesso em: 27 set. 2022.

SUSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. *In*: SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 15-36.

VIANA, Cynthia M. J. **A tessitura do ensaio em Theodor W. Adorno**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/8680e94c-bb9c-4c3f-a89c-b680d405b281>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SOBRE O AUTOR



Igor Paulo Rodrigues Pereira

Doutorando em Estudos Literários/PPGEL pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), Câmpus de Tangará da Serra, no ano de 2025. Mestre em Estudos Literários/PPGEL, pela Unemat de Tangará da Serra, desde 2024. Licenciado em Letras pela mesma instituição, no Câmpus Pontes e Lacerda – MT, no ano de 2021. Pesquisador de Literatura Brasileira produzida em Mato Grosso, com foco em revistas literárias. Servidor público efetivo na Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso (SEDUC-MT) desde 2018.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8349-9203>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3632594108375633>

E-mail: igor.paulo@unemat.br

A *Revista Literária Pixé*, periódico digital com sede em Cuiabá-MT, que esteve em circulação de março de 2019 a maio de 2023, constitui o objeto de pesquisa apresentado neste livro. O estudo dedica-se, de forma específica, à análise dos editoriais do periódico enquanto forma de expressão crítico-literária, entendida como resultado dos interesses e inquietações da crítica literária contemporânea e que partilha semelhanças com a forma ensaística. Estruturado em quatro capítulos, o livro inicia com um panorama de periódicos mato-grossenses – com ênfase especial para *Pixé*. O segundo capítulo examina os editoriais da *Pixé* enquanto gênero discursivo, baseado em Mikhail Bakhtin, e que se constitui como um espaço de crítica literária. No terceiro, apoiando-se na concepção adorniana de ensaio, são discutidas as semelhanças entre essa forma de expressão e os editoriais. Por fim, o quarto capítulo cataloga os eixos temáticos recorrentes nesses textos, com atenção particular aos eixos *Crítica Literária*, *Os Escritores*, *Literatura Contemporânea* e *Literatura*.

