



**Rastros de sangue do interior aos grandes centros urbanos:
a violência como forma de expressão nos romances *Assim
na terra como embaixo da terra*, de Ana Paula Maia,
e *Gog Magog*, de Patrícia Melo**

***Blood tracks from the countryside to the large urban centers:
violence as a form of expression in the novels Assim na terra
como embaixo da terra, by Ana Paula Maia and
Gog Magog, by Patrícia Melo***

Alfeu Sparemberger

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

berger9889@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6003-6353>

Lisiani Coelho

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

lisi.mae@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2556-4246>

Resumo: O presente artigo investiga a relação entre os romances *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), de Ana Paula Maia, e *Gog Magog* (2017), de Patrícia Melo, pelo viés da manifestação da violência na sociedade brasileira contemporânea. Em adição, explora a relação das referidas obras com o contexto de surgimento e consolidação do gênero brutalista na literatura nacional, chegando assim à contribuição das duas autoras para a atualização desse cenário, sempre muito popular entre os leitores. Como suporte teórico da análise, são utilizadas as contribuições dos seguintes autores: Antonio Candido [1987] (1989), Alfredo Bosi (2015) e Karl Erik Schøllhamer (2009), em relação à catalogação e discussão do gênero; Byung-Chul Han [2011] (2017), Jaime Ginzburg (2017) e Slavoj Žižek [2008] (2014), na abordagem da questão da violência e, para um maior entendimento das relações de intertextualidade estabelecidas entre os textos literários, a obra *A intertextualidade* [2001] (2008), de Tiphaine Samoyault.

Palavras-chave: Violência; Ana Paula Maia; Patrícia Melo; Literatura Brutalista; Intertextualidade.

Abstract: This article aims to investigate the relation between the novels *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), by Ana Paula Maia and *Gog Magog* (2017), by Patrícia Melo through the perspective of the manifestation of violence in contemporary Brazilian society. In addition, it is also intended to explore the relation of these works with the context of emergence and consolidation of the brutalist genre in national literature, thus arriving at the contribution of the two authors to update this scenario, very popular among readers. As theoretical support to the analysis, the contributions of the following authors will be used: Antonio Candido [1987] (1989), Alfredo Bosi (2015) and Karl Erik Schollhamer (2009) related to the cataloging and discussion of the genre; Byung-Chul Han [2011] (2017), Jaime Ginzburg (2017) and Slavoj Žižek [2008] (2014) in addressing the issue of violence and, for a better understanding of the relations established between the literary texts, the work of Tiphaine Samoyault, *Intertextuality* [2001] (2008).

Keywords: Violence; Ana Paula Maia; Patrícia Melo; Brutalist Literature; Intertextuality.

1 Introdução

Ana Paula Maia e Patrícia Melo são duas das escritoras de maior destaque do cenário nacional contemporâneo. Além de premiadas por seus romances e novelas, as autoras possuem uma projeção internacional consolidada pela tradução de suas obras em diversos países como Alemanha, Estados Unidos, Itália e França.

O gênero no qual se inscrevem suas obras recebe a denominação de “brutalista”, “realista feroz” ou “realista cruel”, dependendo de qual abordagem teórica¹ for priorizada no tratamento da temática. Seus personagens, de modo geral, são produtos de uma sociedade caótica, na qual a desigualdade social tem se agravado cada vez mais nos últimos tempos. Juntamente com esse processo de distanciamento, o desequilíbrio psíquico aliado à violência, é instrumento de destruição de corpos e de espaços, tanto no contexto dos grandes centros urbanos quanto nas pequenas cidades.

As obras das autoras dialogam entre si ao explorarem esses locais de desequilíbrio social. No entanto, o diálogo se estende também ao histórico de produções do gênero brutalista no Brasil, além de dividirem interesse

¹ A escolha, neste artigo, da utilização do termo cunhado pelo crítico literário Alfredo Bosi, em 1974, justifica-se pela crença de que o termo brutalista englobe, além da questão da violência em si, uma leitura da condição de existência dos próprios personagens das narrativas, brutalizados pela sociedade, seja por ocuparem lugares sociais marginalizados ou por possuírem profissões desvalorizadas (BOSI, 2015).

em autores internacionais e na própria exploração da religião católica, ao introduzirem questões bíblicas em suas obras. Analisar a posição das autoras em relação ao contexto de produção do gênero no Brasil se mostra como uma ferramenta de avaliação dos novos rumos dessa ficção, majoritariamente escrita por autores do sexo masculino, com destaque para Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, João Antônio e Paulo Lins. É possível pensar que uma renovação estilística surge com o sucesso de duas mulheres no gênero.

Para empreender a investigação dessas relações, que vão desde o diálogo entre textos do mesmo gênero (*Assim na terra como embaixo da terra* e *Gog Magog*) e que possuem a mesma raiz formativa (literatura brutalista), até as relações intertextuais com outros autores, as noções de intertextualidade, descritas por Tiphaine Samoyault (2008), serão adotadas. Com o intuito de tornar a análise mais sistemática, priorizou-se a divisão do artigo nas seguintes seções: Brasil e a literatura da violência: do surgimento aos dias atuais; Patrícia Melo e o caos urbano como enredo; Ana Paula Maia e um olhar aos esquecidos; Sobre violência e de *Assim na terra como embaixo da terra* à *Gog Magog*: a relação entre Ana Paula Maia e Patrícia Melo.

2 Brasil e a literatura da violência: do surgimento aos dias atuais

Alfredo Bosi foi um dos primeiros críticos literários brasileiros a organizar a produção nacional com foco no entendimento dos gêneros que a compõe. Sua coletânea *O conto brasileiro contemporâneo*, é vista como referência não apenas no tocante ao conto em si, modalidade que estava em plena ascensão em termos de qualidade e quantidade no momento em que a obra foi escrita, como também para a análise da produção de romances e novelas (BOSI, 2015). De fato, a maioria dos autores citados por Bosi também se destaca na escrita de narrativas longas.

O crítico propõe que se pense a ficção contemporânea curta em duas grandes vertentes: de um lado, a ficção introspectiva, pautada na memória e na autoanálise, e, de outro, a literatura-verdade, dos modelos fragmentários e brutais de expressão, que “responde à tecnocracia, à cultura para as massas, às guerras de *napalm*, às ditaduras feitas de cálculo e sangue” (BOSI, 2015, p. 24). É nessa coletânea que surge pela primeira vez o conceito “literatura brutalista”:

[...] um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara (BOSI, 2015, p. 19-20).

Em seu ensaio de abertura, além de justificar a popularidade e especular sobre a possível permanência do gênero brutalista na literatura nacional, Bosi aponta os autores que teriam iniciado essa exploração. Rubem Fonseca aparece como destaque, seguido de

[...] algumas páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant'Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli, de contistas que escrevem para o Suplemento Literário de Minas Gerais, de Moacyr Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento, sem falar em alguns textos quase crônicas do seminário carioca *O Pasquim* (BOSI, 2015, p. 20).

De fato, por muitos anos e talvez até mesmo no atual momento, seja o nome de Fonseca o primeiro a ser ligado ao sucesso brutalista, que, no entanto, atualiza-se e mostra novas facetas. É provável que o vasto número de produções do autor, o fato de ter sido importante para a formulação desse nicho, ter inspirado o surgimento de novos autores e ter suas obras adaptadas sejam algumas das motivações para a sua popularidade contínua. Essa literatura, pelo forte vínculo ao autor, é chamada de detetivesca ou policial, pois, na obra de Fonseca, além de estarem presentes questões do universo da violência, do crime e da relação da burguesia carioca com o mundo que a cerca, frequentemente desenrolam-se investigações criminais. É necessário lembrar, nesse caso, que essa denominação não é capaz de dar conta da ampla gama de textos que compõem o gênero brutalista; seria, na verdade, uma leitura bastante simplista das produções do gênero.

Apesar de não considerar o curitibano Dalton Trevisan um exato brutalista nos mesmos moldes de Fonseca, Bosi faz menção à sua presença nas origens do que viria a se consolidar como o gênero, pois o uso que faz da violência e a forma como aplica a linguagem de maneira direta, concisa e ágil, além da utilização do cenário urbano de classe média, são aspectos que surgem também em sua ficção. A respeito da relação dos dois autores com uma literatura internacional, Bosi (2015, p. 16) indica uma identificação

com produções norte-americanas: “Há algum ressoo norte-americano, de Hemingway, de Steinbeck e, certamente, de Faulkner, na pungência cruel de Dalton Trevisan. E há muito brutalismo *yankee* na concepção de linguagem de Rubem Fonseca e dos seus seguidores mais recentes”.

As inspirações de Rubem Fonseca e seu grupo em formação surgem também das páginas de jornais: “Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo *yankee*” (BOSI, 2015, p. 20). Talvez, nesse aspecto, separe-se do estilo de Trevisan, que, apesar da crueldade em si, não partilha do mesmo gosto por violência e “aspectos antiliterários” (BOSI, 2015, p. 20), dedicando mais atenção aos relacionamentos familiares e às perversões sexuais de seus personagens.

Da análise de Bosi, cabe ainda citar João Antônio, autor do conhecido *Malagueta, perus e bacanaço* (1963), muitas vezes considerado como o livro que acabaria por desencadear uma revolução literária nas periferias das grandes cidades. Hoje em dia, João Antônio, ao lado de Carolina Maria de Jesus (*Quarto de despejo*) e Paulo Lins (*Cidade de Deus*), é citado por muitos autores periféricos-marginais como importante referência para o gênero. De acordo com Bosi (2015, p. 20),

[...] o estilo urbano tem, como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios. Há bairros centrais, ou quase, que abrigam uma gente flutuante e marginal: neles se juntam o muambeiro de maconha e o menino engraxate, a “mulher da vida” e o vendedor de bilhetes da Federal. [...] Desse fundo torvo tirou João Antônio a linguagem lírico-popular das histórias de *Malagueta, Perus e Bacanaço* (BOSI, 2015, p. 20).

Na sequência dos estudos sobre o tema, Antonio Candido realiza nova análise do cenário literário contemporâneo com o célebre ensaio “A nova narrativa”², de 1979 (CANDIDO, 1989). No que diz respeito à denominação

² “[...] comunicação, com o título *O papel do Brasil na nova narrativa*, ao encontro sobre ficção latino-americana contemporânea no *Woodrow Wilson Center for Scholars*, Washington, outubro de 1979, lida na ausência do autor por Roberto Schwarz. Publicada em *Novos Estudos* (Cebrap), I, 1, São Paulo, 1981, e na *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, VII, 14, Lima, 1982. Em espanhol, no livro coletivo *Más allá del boom*:

do gênero, Candido prefere classificá-lo como “realismo feroz”, nomeando tanto Fonseca quanto João Antônio como os propulsores dessa escrita:

João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*; mas a sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo “Paulinho Perna-Torta”, de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estréia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida (CANDIDO, 1989, p. 210-211).

Assim como Bosi, Candido atribui ao *boom* jornalístico, bem como a explosão de outros meios de comunicação e vanguardas artísticas, a disseminação dessa nova narrativa urbana da violência, sem deixar de salientar que o momento histórico trazia contribuições acentuadas ao cenário, citando, por exemplo, a ditadura militar com seu sistema repressor de ação: “Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado” (CANDIDO, 1989, p. 212).

Candido observa que o realismo feroz parece ser mais bem-sucedido quando a narração em primeira pessoa é utilizada, algo que, no momento de seu ensaio, estava em alta na literatura brasileira, ao que o crítico atribui à influência da escrita de Guimarães Rosa: “A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 1989, p. 212). Como exemplo, Candido cita a obra de Rubem Fonseca em dois

literatura y mercado (México, Marcha, 1982); e em Casa de las Américas, 136, Havana, 1983” (CANDIDO, 1989, p. 217).

momentos: quando da utilização da primeira pessoa (em seus melhores textos) e na utilização da terceira pessoa, quando sente que o autor perde um pouco de sua força narrativa. Antonio Candido lança, nesse aspecto, uma interrogação importante sobre o futuro e a permanência dessa modalidade ficcional:

Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco³ (CANDIDO, 1989, p. 213).

Outro ponto de concordância entre Bosi e Candido é sobre a extensão desses textos; ambos os críticos destacam o fato de que as narrativas desse gênero e do próprio período, de maneira geral, estão sendo reduzidas. Os grandes romances passam a ceder espaço às narrativas curtas: “O ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o *sketch*, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” (CANDIDO, 1989, p. 214). É uma tendência que, na verdade, mantém-se até hoje no gênero brutalista.

Alguns anos depois, Karl Erik Schøllhammer (2009) retoma o mapeamento de Candido e Bosi, avançando no tempo até chegar ao momento atual de sua análise. Apoiado na leitura de Heloísa Buarque de Hollanda, Schøllhammer destaca o crescimento e a relevância da prosa urbana no final do século 20 e início do 21 (gerações dos anos 90 e 2000):

[...] o surgimento incisivo de uma literatura urbana desenha os contornos de uma ficção contemporânea que estaria em sintonia com o conturbado desenvolvimento demográfico do país. Em cinquenta anos, o Brasil deixou de ser um país rural para se tornar um país que, apesar de sua extensão, concentra quase 80% da população em áreas urbanas e nas grandes cidades (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22).

³ Devido à grande popularidade da literatura brutalista ainda hoje, e também ao fato de o ramo periférico-marginal (talvez o mais próximo do que o autor chama de pitoresco) ter conquistado um espaço no cenário literário nacional, a previsão de Candido parece não ter se confirmado. Para muitos críticos da atualidade, no entanto, esse não é um ponto pacífico.

Uma das vertentes dessa prosa urbana é o brutalismo, ou, nesse caso, como Schøllhammer (2009, p. 27) o chama, um “realismo cruel”. Fonseca é novamente apontado como o responsável pelo pontapé inicial do gênero no Brasil, com o lançamento da antologia de contos *Os prisioneiros* (1963). “Inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o brutalismo caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27).

Nesse trecho, o crítico literário, assim como Bosi, associa a escrita de Fonseca e, portanto, de toda a construção do gênero, a um diálogo com a ficção norte-americana, numa mistura de jornalismo investigativo com matérias criminais (histórias detetivescas), sem desprezar os acontecimentos da rua e os personagens que nela ocupam a posição de marginalidade. Schøllhammer cita, ainda, a importância de Trevisan na escrita de Fonseca, apesar de não o incluir no gênero, em concordância com a análise de Bosi. Como autores que seguiram essa linha narrativa em seus textos, Schøllhammer cita Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e Gilberto Noll (SCHØLLHAMMER, 2009).

Na sequência, Schøllhammer (2009) focaliza sua análise na Geração 90, destacando algumas das características observadas nessa fase: retomada de formas e temas da década de 1970, hibridismo textual (diálogo com o audiovisual e o digital) e reafirmação de gêneros considerados menores, por exemplo, o próprio romance policial (em ligação direta com o gênero brutalista). Nesse cenário de hibridismo, surgem Patrícia Melo e Sérgio Rodrigues, sem deixar de mencionar a continuidade do trabalho de Fonseca, que permaneceria ativo até a proximidade de sua morte, no ano de 2020. Para essa mesma época, Schøllhammer destaca a presença bem-sucedida de Paulo Lins, com seu romance de estreia, *Cidade de Deus* (1997), formando, ao lado de Melo, os dois grandes nomes da renovação da temática violenta. Sobre Melo:

Em 1995, a jovem escritora paulista Patrícia Melo lançou seu segundo livro, *O matador*, que se tornaria um fenômeno de vendas. A autora já havia angariado elogios pelo livro de estreia, *Acqua toffana* (1994), mas foi com *O matador* que Patrícia explicitou a vontade de se inscrever no contexto literário brasileiro como a mais fiel herdeira

da prosa brutalista de Rubem Fonseca (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 41-42).

Se na Geração 90 o destaque ficou por conta do hibridismo com o audiovisual, a era das “escritas roteirizadas”, na geração seguinte, o foco foi deslocado para a questão da presentificação nas obras de autores como Ana Paula Maia, Ana Maria Gonçalves, Daniel Galera e Clarah Averbuck: as novas tecnologias oferecem caminhos inéditos para esses esforços, de maneira particular, com os *blogs*, que facilitam a divulgação dos textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 13-14).

Ana Paula Maia, uma das novas autoras do gênero brutalista, iniciou sua carreira em *blog* e somente após o sucesso do lançamento da novela *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009)⁴, no formato de folhetim *on-line* semanal, conseguiu obter contrato com uma grande editora. Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI* (2008), faz uma das primeiras análises sobre a obra de Maia, justamente salientando esse aspecto. A crítica literária chama esse novo meio de publicação de “literatura sem papel”. Resende destaca a capacidade de Maia de criar um texto envolvente e que não economiza no sangue e nas bizarrices da vida cotidiana, pois “pega pesado” quando se trata de violência, imundície, podridão, perversidade; em suma, no que é “porco”. E segue:

Porque são porcos mesmo, os bichos, parte dos personagens que dividem o espaço narrativo com abatedores de porcos, trambiqueiros e prostitutas. Tudo isso sob o calor sufocante de um subúrbio distante, onde apostar em rinhas de cachorros assassinos é o divertimento mais saudável que os homens podem desfrutar. Nesse espaço, a vida humana não vale absolutamente nada [...] (RESENDE, 2008, p. 142).

3 Patrícia Melo e o caos urbano como enredo

Quando se pensa na escrita brutalista de autoria feminina no Brasil, o nome da escritora paulista Patrícia Melo é o primeiro a surgir, e

⁴ Ano do lançamento em formato físico, pela Editora Record.

essa lembrança não é gratuita; prova disso é a menção de Schøllhammer, anteriormente citada. Melo, se não deu início, pelo menos foi quem primeiramente chegou às livrarias com seus romances carregados da violência e do horror do cenário urbano das grandes cidades brasileiras. Sua escrita é quase sempre associada ao precursor do gênero, Rubem Fonseca. As comparações parecem colocar a autora em uma posição de eterna subordinação e dívida, algo que, com o passar dos anos, começou a causar um certo incômodo à autora. Esse aspecto pode ser percebido no seguinte trecho de uma de suas entrevistas:

“Infelizmente, a crítica literária no Brasil ainda é muito simplista, muito pobre, muito pouco técnica”, disse. “Falta até compreensão da vida literária no Brasil. O Rubem foi pai da escola da literatura urbana, que mostra esse mundo caótico e violento, esses personagens perturbados, a vida na grande cidade. Ele fez isso nos anos 60, num momento em que quase toda a nossa literatura era regional. É lógico que nesse sentido o Rubem é uma referência importante, mas... este [*O ladrão de cadáveres*] é meu oitavo livro! Construí meu caminho, minha dicção própria (RODRIGUES, 2010, n.p.).

Sua obra é composta pelas seguintes publicações: *Acqua toffana* (1994), *O matador* (1995), *Elogio da mentira* (1998), *Inferno* (2000), *Valsa negra* (2003), *Mundo perdido* (2006), *Jonas, o copromanta* (2008), *Ladrão de cadáveres* (2010), *Escrevendo no escuro* (2011), *Fogo fátuo* (2014), *Gog Magog* (2017) e *Mulheres empilhadas* (2019). No ano de 2001, foi premiada com o Jabuti de Melhor Romance, com a obra *Inferno* (2000). Além de romancista, Melo é também roteirista, dramaturga e, mais recentemente, artista plástica. Esse intercâmbio entre as artes se faz relevante na sua ficção, pois, como Schøllhammer comenta, esse aspecto hibridiza e inova as produções literárias da geração de escritores da qual Melo faz parte. O texto se torna mais enxuto e dinâmico e, ao se tratar de um gênero onde o sangue é o carro-chefe, o efeito que causa no leitor é o de estar vivenciando a vida frenética e caótica da cidade.

Como referido anteriormente, o cenário escolhido por Patrícia Melo é o urbano, e seus personagens, apesar de marginais em sua maioria, dialogam com as outras classes sociais, e desse embate, que só poderia se manifestar com eficiência em grandes centros urbanos, surge a tensão consistente em sua obra. Apesar da violência e a crueldade estarem sempre presentes, seus

romances variam de local dentro desse espaço, por exemplo, em *O matador*, em que há o protagonismo da periferia paulistana; em *Valsa Negra*, no qual adentra-se o mundo da música clássica e de uma classe social mais afortunada, e em *Gog Magog*, que apresenta a sufocante rotina de uma família de classe média como destaque.

4 Ana Paula Maia e um olhar aos esquecidos

Praticamente uma década após o surgimento de Melo, a autora carioca Ana Paula Maia, nascida em um bairro periférico da capital do Rio de Janeiro, estreia na carreira literária com o romance *O habitante das falhas subterrâneas* (2003) – seu único livro sem conexão com o universo literário posteriormente criado por ela –, que apresenta a história de um jovem em sua jornada de autoconhecimento. A partir de sua segunda publicação, Maia passa a construir um mundo próprio e habitado por uma série de personagens que transitam entre seus livros e que assumem, por vezes, posições de protagonista e coadjuvante. Na sequência, a autora publica: *A guerra dos bastardos* (2007), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) – duas novelas –, *Carvão animal* (2011) – obra que, ao lado da publicação de 2009, forma a trilogia *A saga dos brutos* –, *De gados e homens* (2013), *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), *Enterre seus mortos* (2018) e *De cada quinhentos uma alma* (2021), sendo os dois últimos parte de uma nova trilogia em andamento.

Maia recebeu por duas vezes consecutivas o Prêmio São Paulo de Literatura (2018/2019), na categoria de Melhor Romance do Ano, por *Assim na terra como embaixo da terra* e *Enterre seus mortos*. Da mesma forma como ocorre com Melo, um outro aspecto que marca a escrita da autora é a sua conexão com o teatro, o cinema e a televisão, trazendo aspectos dessas outras mídias para a composição de sua ficção. Apesar de dividir com Melo o protagonismo de autoria feminina dentro do cenário brutalista, o nome de Maia é associado ao de Fonseca com bem menos frequência. Talvez isso se deva ao fato de seu cenário ser um pouco mais distante das grandes cidades e seus personagens serem, além de marginalizados, distantes das classes média e alta.

Além do intercâmbio de personagens e da criação de um universo particular, onde as regras do mundo exterior parecem não funcionar (nem mesmo há uma localização de tempo e espaço relacionáveis), a obra de

Maia caracteriza-se pela abordagem da violência sem filtros ou temores escatológicos, pela presença de cenários e situações grotescas que alternam entre o cômico e o cruel, com a mesma facilidade com a qual a autora aplica sua linguagem curta, ácida e voraz. Os indivíduos que habitam essas cidades interioranas fictícias, que lembram muito localidades rurais, são aqueles dos quais a sociedade não costuma lembrar, apesar de depender da predisposição deles para a manutenção da máquina capitalista em pleno funcionamento. São “homens-bestas, que trabalham duro, sobrevivem com muito pouco, esperam o mínimo da vida e, em silêncio, carregam seus fardos e o dos outros” (MAIA, 2009, p. 7). Quando as expectativas são baixas, pouco resta a esses homens a não ser acionar a própria animalidade que carregam dentro de si. As consequências recaem sobre atos de violência, muitos deles beirando ao absurdo e demonstrando a forte conexão entre o destino devastador e a perda da noção de valores e limites dentro do que se espera do comportamento social.

5 Sobre violência

A violência tem sido um dos temas mais debatidos na atualidade. Jaime Ginzburg (2017, p. 104) aponta que não existe um consenso em relação ao agente causador. São várias fontes de pesquisa, em diversas áreas do conhecimento, que procuram especular sobre as raízes, até mesmo como uma forma de conter esse ímpeto nocivo. Para René Girard (1990, p. 107 *apud* GINZBURG, 2017, p. 104),

[...] os homens não conseguem enfrentar a nudez insensata de sua própria violência sem correr o risco de se entregarem a esta violência; eles sempre a ignoraram, ao menos parcialmente, e talvez a possibilidade de existência das sociedades humanas dependa deste desconhecimento.

A indústria cultural não fica atrás; parte também em busca da discussão desse assunto. Nesse sentido, Ginzburg alerta para o fato de que essas produções devem ser vistas com cautela, pois podem fomentar o medo ou a apatia, ao invés de instigar uma discussão séria:

Romper com esse torpor é possível. É necessário que esse espectador se exponha a obras de arte capazes de provocar choque. Isso significa

acabar com a garantia de bem-estar na fruição estética. Podem surgir obras voltadas para a estética do choque dentro do mercado cultural, que ganham visibilidade em movimentos de contradição inerentes ao sistema, e a partir das mesmas produtoras de cinema, gravadoras e editoras responsáveis pelos *best-sellers*. Contudo, *essas obras podem diluir-se em meio ao sistema e perder seu efeito. Ou podem receber a atenção merecida e sustentar credibilidade artística, mantendo interesse por longo tempo* (GINZBURG, 2017, p. 111, grifo nosso).

O filósofo esloveno Slavoj Žizek, dedicado ao estudo sistemático da violência e suas causas, classifica os diferentes tipos de violência observados na sociedade contemporânea, considerando como subjetiva a violência visível nos atos criminosos, como os representados nas obras de Maia e Melo. Ele indica, entretanto, que:

[...] a violência subjetiva é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência. Em primeiro lugar, há uma violência “simbólica” encarnada na linguagem e em suas formas [...] Em segundo lugar, há aquilo a que eu chamo violência “sistêmica”, que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político (ŽIZEK, 2014, p. 20-21).

Enquanto a violência subjetiva é claramente notada, por trás dela encontram-se as outras duas que Žizek chama de invisíveis, ou seja, para se chegar ao ato concreto, passa-se por outros momentos que, como resultado, geram essa concretude. O autor dedica atenção ao lado sistêmico, que considera ser um tipo de coerção que estabelece mecanismos pautados na dominação e exploração dos indivíduos, fazendo uso, inclusive, de ameaças de violência (ŽIZEK, 2014). A violência sistêmica funciona como uma panela de pressão no meio social, deixando cada indivíduo no limiar de uma explosão. Por não ser vista, ela se infiltra e vai ganhando terreno, até o momento em que a subjetiva produz o choque, ou, em muitos casos, como Ginzburg observa, nem mesmo isso, pois, com o passar do tempo, uma espécie de torpor/tolerância se estabelece no social, e é isso que se precisa combater. De fato, nesses romances, o torpor da maioria dos personagens é claro; vivem suas vidas no automático, não compreendem o mundo e apenas aceitam que a explosão dos outros acontece, depois de um choque inicial,

e retomam o curso de suas vidas. Alguns morrem, outros sobrevivem, mas em essência nada muda.

Um papel central e inegável no que se refere à violência, pensando-se aqui juntamente com a perda da razão (desequilíbrio mental), é “a dança metafísica autopropulsiva do capital que dirige o espetáculo, que fornece a chave dos desenvolvimentos e das catástrofes que têm lugar na vida real” (ZIZEK, 2014, p. 31). Sobre o potencial destrutivo do capitalismo, Zizek (2014, p. 31) destaca, neste caso, que a manifestação da violência “não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas ‘más’ intenções, mas é puramente ‘objetiva’, sistêmica, anônima”. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han não é alheio a esse aspecto. Em suas discussões sobre a sociedade contemporânea, ele nomeia essa era como a sociedade do desempenho, onde indica que a violência atual é resultado de um momento em que se substitui uma política da negatividade (em uma lógica de repressão de desejos aos moldes freudianos) pela da positividade: “[...] o excesso de positividade, a desmedida do positivo, que se expressa como superdesempenho, superprodução e supercomunicação, como um hiperchamar a atenção e hiperatividade” (HAN, 2017, p. 8). Em certas ocasiões, “a violência da positividade é mais fatal do que a violência da negatividade, pois falta-lhe toda e qualquer visibilidade e abertura; em virtude de sua positividade ela se suprime, inclusive, da defesa imunológica” (HAN, 2017, p. 8).

6 De *Assim na terra como embaixo da terra* à *Gog Magog*: a relação entre Ana Paula Maia e Patrícia Melo

Na obra *A intertextualidade*, de 2001, Tiphaine Samoyault (2008, p. 43) indica que “A intertextualidade deve ser compreendida antes de tudo como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos” e, para a melhor aplicação desse conceito na leitura de textos literários, a autora propõe alguns caminhos analíticos que deverão ser acionados na dependência da relação que se estabelece entre os textos que se deseja analisar. O primeiro ocorre quando o texto ressoa várias vozes sem que o intertexto se apresente de forma explícita; já o segundo diz respeito às relações entre textos localizáveis de maneira mais simples; com o terceiro, as relações tornam-se mais complexas, interagindo com a tradição literária em vários níveis (implícitos ou explícitos) e, por último, os casos em que o intertexto é a

questão dominante na obra, sendo esta construída a partir de outros textos, por operações de integração e colagem (SAMOYAULT, 2008).

O presente artigo emprega duas das propostas da autora, considerando que, de acordo com as necessidades observadas nas análises empreendidas, existem dois níveis de investigação. O primeiro (tópico 6.1), em relação à abordagem inicial de Samoyault e estritamente relacionada à leitura das obras de Maia e Melo quando postas em diálogo entre si, tendo em vista que não existe um intertexto explícito entre esses romances, mas uma relação que é tecida devido à multiplicidade de textos⁵ que os atravessam. Samoyault indica que, nesse caso, é preferível tratar a questão como dialogismo e polifonia (da obra de Mikhail Bakhtin) ao invés de intertextualidade.

O outro caso (tópico 6.2) diz respeito às relações que as autoras estabelecem com outros textos literários, alguns de maneira localizável, encaixando-se na segunda proposta da autora: “É a proposição mais simples da literatura em segundo grau, em que o termo intertextualidade adquire todo o seu sentido: não mais, como no caso do dialogismo, pela abertura direta sobre o mundo, mas numa estrita relação dos textos entre si” (SAMOYAULT, 2008, p. 44). Esse caminho inspira-se nos moldes de abordagem das relações intertextuais a partir do texto, proposta por Gérard Genette, que define a intertextualidade de maneira mais restritiva como “[...] uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). A forma mais explícita e literal, em tal caso, é o da citação, como prática tradicional. A forma menos explícita e ainda menos canônica, mas de todo modo literal, é o plágio. A alusão, por fim, é a forma ainda menos literal, que acaba por ser “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...]” (2010, p. 14).

⁵ Parte desta questão pode ser observada na seção 2 deste artigo, que compreende o histórico da produção brutalista no Brasil, bem como o seu possível diálogo com produções internacionais durante a constituição do gênero no país.

6.1 Relações dialógicas entre os romances *Assim na terra como embaixo da terra* e *Gog Magog*

Assim na terra como embaixo da terra, de Maia, e *Gog Magog*, de Melo, ambos lançados no ano de 2017, são dois romances breves que trazem temáticas que dialogam em diversos aspectos, sendo os principais deles: violência e assassinato; enlouquecimento; caça e representações de sistemas prisionais.

O romance de Maia narra a história de um pequeno grupo de prisioneiros e carcereiros isolados em uma Colônia Penal decadente em um local ermo, longe do centro urbano, palco de uma série de novos crimes e de uma crueldade acentuada pelo próprio efeito do espaço (em vias de ser fechado pelas condições insalubres). Por outro lado, na narrativa de Melo, a cidade de São Paulo é o cenário da trama, que apresenta a história de um professor de Biologia de escola pública. Trata-se de um personagem sempre em vias de uma explosão causada por um casamento insosso, um emprego mal remunerado e perigoso, além de uma tolerância extremamente baixa para sons altos: “Não tenho ouvido absoluto como certos músicos, nem sensível como o dos cachorros, mas jamais entendi por que o ruído não é considerado um tipo eficiente de arma branca” (MELO, 2017, p. 11). Nesse caso, tanto a cidade como o ambiente doméstico são responsáveis por um colapso que, apesar das menores proporções, quando comparado ao texto de Maia, leva a um assassinato de desenrolar peculiar.

As relações dialógicas começam a ser observadas já no paratexto dos livros: as capas são em preto e branco e trazem imagens de animais. No caso de *Assim na terra*, há a presença da cabeça de um javali⁶ e, em *Gog Magog*, surge a representação de uma cabeça humana sendo devorada pela cabeça de um leão, animal conhecido pela forma como espreita suas vítimas antes de finalmente comprá-las. A escolha das capas justifica-se, pois uma das temáticas dos romances relaciona-se com a caça, mas não diretamente voltada aos animais, e sim, ao próprio homem. Trata-se do homem assumindo sua animalidade, que aflora em meio a situações e

⁶ Animal que, na trama de Maia, simboliza tanto a caça quanto o próprio caçador. A autora aproveita a natureza do animal para discutir as relações entre os personagens. O javali é um animal popularmente caçado no país; por outro lado, é um exímio caçador, bem como os homens de *Assim na terra*, que alternam essas posições na trama, seja por loucura ou por sobrevivência.

cenários caóticos que produzem perturbações mentais graves, acompanhadas da manifestação da violência.

No romance de Maia, a situação se estabelece da seguinte forma: a Colônia Penal é um local sem comunicação com o mundo exterior (no momento em que a solidão atinge o auge, nem mesmo os serviços telefônicos estão em operação), onde seus ocupantes, que são prisioneiros condenados por crimes violentos, estão aguardando a transferência para outro local. A Colônia foi um empreendimento experimental para o extermínio de homens perigosos renegados pela sociedade, como o assassino de aluguel Bronco Gil, personagem central da narrativa e também recorrente no universo literário de Maia. Devido ao insucesso, a penitenciária teve seu final decretado e, nesse momento, o diretor da Colônia, Melquíades, que já possuía tanto tendência à violência quanto gosto pela caça de javalis (herança de seu relacionamento com o pai, que só era capaz de se aproximar do filho por intermédio das caçadas), afunda-se em um processo de enlouquecimento, sacrificando todos os cavalos que poderiam possibilitar uma fuga e fazendo uma “limpa” nos criminosos remanescentes. A forma escolhida pelo diretor chama bastante atenção, pois, ao invés de simplesmente atirar em suas vítimas, como anteriormente era o procedimento encomendado pelos seus superiores, ele estabelece um verdadeiro ritual de caça:

Vocês são homens quase livres, agora. Só vou falar uma vez, então prestem atenção: vocês têm a chance de sair entre os muros, mas é só uma chance, que eu considero remota. – Ergue o cronômetro. – Quando eu der o sinal, vou cronometrar 30 segundos, e nesse tempo vocês podem correr para o mais longe que conseguirem. Mas se eu e meu rifle CZ.22 [...] encontrarmos vocês, nunca mais deixarão este lugar, entenderam? (MAIA, 2017, p. 57).

Na verdade, a chance era nula, pois o muro do local impossibilitava a fuga: “com seis metros de altura e dois metros de espessura. Suas paredes lisas dificultam a escalada. No topo, uma cerca eletrificada com alta voltagem para fazer fritar o cérebro” (MAIA, 2017, p. 62).

Em Melo, o ambiente urbano barulhento, cansativo e violento acaba por afetar significativamente o protagonista e narrador de *Gog Magog*. A rotina da escola pública, por si só capaz de desequilibrar mentalmente o professor, é somada a um casamento infeliz, sem diálogo e adúltero (por parte de sua esposa), e à presença de um vizinho inconveniente. Todos esses

fatores vão aos poucos desestabilizando o personagem, que passa a espreitar Ygor (ou senhor Ípsilon), seu vizinho. Ele faz disso o seu maior objetivo: “Não me apetecia mais a possibilidade de chafurdar na rotina. Era a ideia de espreitar e aguardar que me parecia tentadora” (MELO, 2017, p. 38). Se, em *Assim na terra*, o estopim para a crise violenta (caça) de Melquíades foi a notícia do encerramento da Colônia Penal, em *Gog Magog* foi a profusão do barulho de Ygor somada ao desaparecimento da gata do professor (algo que ele atribuiu ao próprio vizinho) que levaram ao ataque. Em meio aos seus delírios e à privação do sono, ele decide fazer uma cópia da chave do apartamento de Ygor e, aproveitando sua viagem, vai em busca da gata que imagina estar fatiada na geladeira dele. Ygor, no entanto, retorna, e os dois entram em um confronto esquisito em que o instinto domina a passividade cotidiana do professor, pondo fim à sua caçada em busca de silêncio:

Só vi a imagem do senhor Ípsilon refletida no espelho quando ele passou a usar a porta do banheiro para me golpear contra a parede. Puxei o tapete em que ele pisava, mas, antes disso, fui esmagado e derrubado, e, ao cair, senti minha mão se fechando sobre a arma. O estampido da bala, que o atingiu no joelho, me pareceu menos impressionante do que o som provocado pelo impacto de sua cabeça sobre a borda da banheira, um som seco, orgânico, como o de um galho robusto que se quebra no temporal. [...] Senhor Ípsilon permaneceu imóvel, caído entre a banheira e a pia, seus olhos estatelados me encaravam como se quisessem pular das órbitas (MELO, 2017, p. 48).

Maia também estabelece uma relação entre som e ambiente, destacando como sua ausência pode ser causadora de estresse e temor, ainda mais no caso das pessoas marginalizadas de sua trama, acostumadas com uma diversidade de sons e perturbações cotidianas. O silêncio pode, nesses corpos, acender um sinal de alerta: “Existia algo de errado com o lugar [a Colônia], com a estranha quietude e a aparente falta de perigo” (MAIA, 2017, p. 43), fato que, de certa forma, dialoga com a constatação do professor de *Gog Magog*: “Silêncio é um produto de luxo, pensei antes de dormir. Só os ricos podem comprá-lo” (MELO, 2017, p. 71).

A atenção que as duas autoras dedicam à questão da relação dos ambientes de trabalho e o padecimento mental dos personagens que protagonizam ações violentas é inegável. Em *Assim na terra*, o absurdo da situação da Colônia vai aos poucos minando as forças de Melquíades (que

passa a desenvolver transtornos do sono, perda de memória e irritabilidade), fazendo com que deseje cada vez mais a caça como forma de aplacar a sensação de eterna incompletude que advém do conceito de liberdade e da valoração positiva do desempenho de suas funções. O carcereiro Taborda reflete sobre o agravamento do comportamento do diretor da Colônia:

Não sabe há quanto tempo Melquíades caça os presos, aplicando o que chama de medida socioeducativa, mas, de acordo com Taborda, o chefe enlouqueceu nos últimos meses por causa do confinamento, do estado de isolamento e da convivência com a maldade de cada homem desse lugar (MAIA, 2017, p. 68).

Já em *Gog Magog*, a profissão de educador em zonas de periferia, somada ao ruído e às ameaças, vai aos poucos desequilibrando o narrador, que, apesar de ter agravado seu estado com a chegada do vizinho, já convivia com seus problemas por muitos anos. Para ele, ir ao trabalho era sinônimo de ansiedade. Nesse caso, o excesso de liberdade e a falta de limite dos alunos e do vizinho demonstram como o comportamento dos outros interfere nos que os rodeiam. Para piorar, sofria com os atrasos de salário, o que o impossibilitava de ser o provedor do lar como gostaria, tendo, inclusive, que pedir dinheiro à enteada para liquidar as contas mensais.

Não somos só o que comemos, eu já vinha suspeitando. Somos também o que escutamos. Na escola, ao menos, o fenômeno já era verificável. Que diabos está acontecendo?, nos perguntávamos nas reuniões de professores, assustados com a atitude agressiva da garotada. Os pivetes riam na nossa cara. Nos insultavam. E até nos matavam, quando arranjavam uma arma. Vivíamos atemorizados. Não dávamos as costas ao escrever na lousa. Havia sempre o risco de ataques. Reprovar, nunca. Com zeros, surgiam ameaças e quebradeiras. Um pouco antes da meia-noite, ao soar o sinal, o corpo docente deixava o colégio num bando coeso, aos sobressaltos, olhando para os lados, com medo da emboscada na esquina. Não me surpreenderá se alguma pesquisa americana nos relevar no futuro que o grande problema dos nossos alunos é o *hip hop*, eu disse certa vez, numa dessas reuniões. O *funk*. Ruídos matam bactérias, está provado. O que esses detritos musicais e essa barulheira infernal das cidades não estarão fazendo com nossa empatia? (MELO, 2017, p. 22).

Apesar de os cenários dos romances serem diferentes em termos de localização geográfica, alguns traços se repetem, como os ambientes intimidantes, quentes e imundos, demonstrando a relevância dessa questão para a construção do comportamento dos personagens em ambas as obras, ou seja, é praticamente impossível manter-se sadio em meio a um ambiente gerador de desconforto. O narrador criado por Melo refere-se ao seu apartamento como “um espaço exíguo, num bairro feio da cidade” (MELO, 2017, p. 13), onde existem regras para a convivência “saudável”: “Nada vemos, nada ouvimos, nada falamos, como na lenda dos três macacos. Temos medo dos bandidos e pavor da polícia. De um, somos alvo, pelo outro, somos achacados” (MELO, 2017, p. 14-15). O clima é também relevante, inclusive atuando em um dos momentos de explosão do personagem: “o calor consumia a cidade” (MELO, 2017, p. 28). Já em *Assim na terra*, as coisas tomam uma proporção ainda mais desoladora, pois estão afastados do convívio da cidade, o que garantiria certa civilidade:

Pouco havia restado, fossem homens ou animais. Enxadas e foices permanecem largadas nos cantos das plantações ressequidas pela falta de chuva. Um córrego estreito e malcheiroso fornece água, porém mingua visivelmente dia após dia, sugado pelo calor intenso que o evapora e deixa o ar úmido e pesado (MAIA, 2017, p. 9).

Na sequência, cabe analisar as situações de encarceramento em ambas as narrativas e a denúncia que as autoras fazem do destino de prisioneiros dentro do sistema carcerário. Em Maia, apesar da condição surreal observada na Colônia, quase como uma realidade paralela, alguns aspectos são válidos de discussão mesmo nesse contexto. Por intermédio de Valdênio, o mais velho dos prisioneiros do local, a situação de descaso do sistema pode ser verificada:

Valdênio é velho para um lugar como este. Tem sessenta e cinco anos. Passou a metade da vida encarcerado, atrás das grades de ferro em colônias penais como esta, fazendo todo tipo de trabalho. *Já deveria estar solto, mas a Justiça o mantém neste lugar.* Agora, espera nunca encontrar a liberdade em vida, pois já não há quem espere por ele do lado de fora dos muros (MAIA, 2017, p. 15, grifo nosso).

Além do grave descaso, Valdênio foi vítima de incontáveis agressões físicas:

Apanhou dezenas de vezes, teve o crânio esmagado, o maxilar deslocado, braços e pernas quebrados; por fim, um dia ficou lesionado da perna e foi jogado na laje de um pavilhão. Nem todas as vezes ele soube por que apanhou, muito menos da última, quando foi deixado para morrer, mas sobreviveu. [...] Por onde passou, derramaram seu sangue. Seu rastro pode ser seguido. Intriça ter sobrevivido durante tantos anos. *Pouquíssimos chegam à terceira idade encarcerados* (MAIA, 2017, p. 16, grifo nosso).

Em *Gog Magog*, após a prisão por homicídio, o narrador passa a refletir sobre o sistema prisional, destacando os privilégios que desfruta por possuir curso superior e ter os custos legais pagos pela enteada rica: “Na minha cela de cerca de vinte metros quadrados, [...] havia dez presos, contando comigo. Logo na minha chegada, um deles [...] me cedeu a cama, com cortinado e ventilador” (MELO, 2017, p. 95). Melo aponta para um outro lado do universo das cadeias, sem, no entanto, deixar de contrastar as duas realidades:

Nos outros pavilhões [...], *celas do mesmo tamanho abrigavam trinta presos ou mais, uma massa violenta de traficantes e assassinos diferentes dos meus companheiros*, que eram políticos corruptos, ex-diretores de estatais, doleiros e sonegadores, gente que, encaminhada para outros pavilhões, seria assassinada ou transformada em escravos sexuais (MELO, 2017, p. 95, grifo nosso).

Além de refletir sobre o descaso do sistema com os prisioneiros de classe baixa, tal como feito por Maia, Melo discute a questão do apelo midiático de crimes cometidos por diferentes classes sociais. Nas palavras do advogado do professor,

O que torna um crime palatável para a imprensa no nosso país é a classe social do cadáver ou do assassino. É o seu caso. E sabe o que eles querem lhe perguntar? Como você dividiu o corpo do seu vizinho em dois, como o arrastou pelo corredor, se o puxou pelos cabelos ou pelas mangas, se usou faca ou serra, se pretendia enterrá-lo numa cova rasa em Mogi das Cruzes ou dissolvê-lo num tanque de ácido (MELO, 2017, p. 97).

E nas de seu colega de cela, um advogado corrupto chamado Doni,

[...] tudo se resume a uma lógica econômica, os pobres matam e morrem em escala industrial, e essa grande oferta de crimes não gera nenhuma curiosidade na imprensa. Conosco é diferente. Nós, da classe média, matamos menos, e morreremos menos. Nossos crimes são artigos de luxo, digamos assim. [...] Além disso, como produto, somos mais vendáveis (MELO, 2017, p. 98).

Apesar de não focar no cenário de classe média e alta como Melo, Maia não deixa de comparar diferentes destinos dentro do judiciário. No trecho em questão, ao ser interrogado sobre a razão de sua prisão, Bronco Gil explica que havia sido contratado para assassinar o prefeito de uma cidade e que, ao ser pego, dedurara os mandantes: “Estão em liberdade, aguardando julgamento. Filhos da mãe. Eles sempre respondem em liberdade. Seja o que for, esperam do lado de fora” (MAIA, 2017, p. 30). Já em outro momento, quando contratado para matar um fazendeiro sem grandes posses, caso de disputa de terra, o matador não se preocupa muito em encobrir os rastros, pois “Não haveria busca pelos culpados. Ninguém se importava e ele sabia disso” (MAIA, 2017, p. 54).

6.2 Relações com outros textos

Em adição às relações dialógicas entre Maia e Melo apontadas até o momento, cabe acrescentar a relação que as escritoras estabelecem com outros autores. Em primeiro lugar, na seção 2 deste artigo, foi realizado um breve histórico do surgimento e da consolidação do gênero brutalista na literatura brasileira, estabelecendo conexões com autores norte-americanos, tendo em vista sua importância para a disseminação e popularização do estilo de escrita.

A conexão com Fonseca é incontornável e, de fato, nem mesmo as próprias autoras negam a relevância do escritor para a produção das gerações que o sucederam. Fica claro, ainda, a presença de Trevisan, mesmo que indiretamente, na construção do gênero, por meio de uma escrita concisa e marcada pela violência e crueldade, sendo também uma referência para o próprio Fonseca (que surgia enquanto Trevisan já era ativo no cenário literário). E, por último, a presença marcante de João Antônio e seu mergulho no universo dos personagens marginalizados.

Se Melo é muito próxima de Fonseca, tendo pegado em empréstimo alguns de seus personagens e os inserido em sua própria ficção, Maia,

apesar de não pertencer ao gênero periférico-marginal, parece estabelecer um diálogo com a estética de João Antônio, por trazer em seus textos personagens da classe trabalhadora em posição de protagonismo. Seja em qual medida for, é certo que as autoras conservam, do estabelecido pelo gênero, a concisão, a agilidade da linguagem, a exposição grotesca dos corpos e da morte, sem receio de trazer a violência para o centro da discussão, seja no interior ou na capital.

Para além da relação com o gênero, é possível estabelecer entre as elas uma conexão com o norte-americano Edgar Allan Poe, com o austro-húngaro Franz Kafka e com a Bíblia Sagrada. De Poe, Melo introduz a poesia lida por seu protagonista, enquanto vive um de seus momentos mais obscuros no encarceramento, encontrando nela o conforto de fantasiar em um ambiente onde a realidade é desconcertante: “Passei a carregar Poe comigo por todo o lado. Até nos banhos de sol. Não entendia todas as palavras, mas isso, logo percebi, faz parte do prazer” (MELO, 2017, p. 113). Um trecho do poema “O lago” é citado no romance: “No veneno da onda havia dolo/E em seu vórtice um esquite apropriado/A quem aí buscava consolo/De um espírito erguendo transviado/Em seu imaginário isolado/Um Éden no sombrio e torvo lago” (MELO, 2017, p. 114), fazendo referência à situação do narrador ao abraçar o lado sombrio de sua existência. Talvez Poe seja um dos escritores mais hábeis em abordar a obscuridade da vida e da morte, especialmente criminalidade, sordidez e violência.

Maia homenageia o norte-americano pelo lado da prosa, ao inserir um personagem central em seu universo, Edgar Wilson, em alusão ao nome de Poe e um de seus contos mais conhecidos, “William Wilson”. Apesar de não estar presente em *Assim na terra*, Edgar Wilson merece menção, pois é ele que movimenta a realidade paralela da ficção de Maia, todos os livros se conectam com ele, de alguma forma. No final do romance em análise, Bronco Gil, após escapar da Colônia Penal, pega carona com seu Milo, dono de um abatedouro de gados no qual Edgar Wilson trabalha, e juntos, esses personagens irão protagonizar o romance *De gados e homens*⁷ (2013).

Outra referência importante para as autoras é Franz Kafka, especialmente com sua novela *Na colônia penal* (1919) [2021], que narra os acontecimentos de uma colônia penal localizada em uma ilha, sem local

⁷ Apesar de ter sido lançado antes de *Assim na terra*, *De gados e homens* é a sequência da trama sobre a Colônia Penal. A escrita de Maia não segue uma ordem cronológica.

especificado, onde a punição aos presos é aplicada por meio de uma máquina dolorosa e mortal. Na trama, está em andamento um processo de renovação no local, com a substituição do administrador por um homem bem menos violento que seu antecessor, fato que deixa o responsável por aplicar as penas bastante transtornado. Tal como em Maia, que inclusive nomeia sua Colônia como “Colônia Penal”, em alusão ao próprio texto de Kafka, onde se observa um crescente desequilíbrio de Melquíades quando, em um primeiro momento é ordenado a suspender as matanças de presos e, posteriormente, é avisado de que o local será fechado. Em ambas as narrativas há um mal-estar contínuo dos personagens, que observam o descontrole e a violência dos protagonistas e também a sensação de um calor sufocante, somado à impossibilidade de escapar desses lugares.

Em Melo, não há uma referência localizável no texto, apesar de parte dele se passar em uma penitenciária. A autora, no entanto, consegue construir um cenário de absurdos, facilmente relacionável com o gênio do autor, capaz de mergulhar em incoerências de maneira singular⁸. O protagonista de *Gog Magog* não apenas mata o vizinho, como também o esquarteja ainda em vida, coloca seu corpo em duas malas e anda de carro pela cidade por diversas vezes sem conseguir desová-lo. Sem contar que, após ser expulso de casa, passa a viver no apartamento do cadáver, juntamente com ele, até ser encontrado pela polícia. Durante esses cinco dias, ele construiu um mundo à parte e em nenhum momento foi capaz de compreender a culpa, apesar de sua própria história dar sinais do absurdo no qual sua mente estava mergulhada.

Por fim, tanto Maia quanto Melo retomam trechos da *Bíblia Sagrada* em seus textos. Na Colônia Penal, apesar do cenário de crimes hediondos, os personagens parecem acreditar na religião católica e, em diversos momentos, consideram a si e aos outros como demônios que habitam um inferno na Terra e que posteriormente serão transferidos para o inferno do pós-vida. A religiosidade, contudo, é central para Melquíades, pois ele fora criado por um pai policial e católico fervoroso, com forte desejo por sangue; um homem que andava sempre com uma cópia da Bíblia no bolso e um conflito entre fazer a justiça, matando bandidos e ferindo as leis divinas:

⁸ É também o caso de *O processo* (1925).

“*Quem derramar o sangue do homem, pelo homem o seu sangue será derramado; porque Deus fez o homem conforme sua imagem*”⁹. Acreditava que se Deus fez o homem conforme a sua imagem, então a justiça de Deus deveria ser feita por intermédio do homem, já que todo ser humano é a manifestação de Deus na Terra. Quando um homem mata um homem, ele mata a imagem de Deus; e, assim, a imagem de Deus torna-se assassina e assassinada ao mesmo tempo (MAIA, 2017, p. 81, grifo nosso).

Em *Gog Magog*¹⁰, a questão da religião aparece primeiramente no título e se desenrola durante o julgamento do professor. Por acreditar que a maioria dos jurados fossem religiosos, o promotor de justiça decide apelar para o “Livro da Revelação”¹¹ como justificativa para a condenação:

Gog Magog, no *Livro da Revelação* é o próprio Satã. E Satã parece ser muito bem-vindo neste mundo que a Defesa quer nos vender. Porque nesse mundo, Satã faz um exame psiquiátrico e deixa de ser Satã para ganhar a pecha de louco [...]. O Anticristo, nosso Gog Magog aqui, muito esperto, se deu conta de que, para a psiquiatria, o ser humano não é mais que um esquema biológico, um punhado de neurônios passível de entrar em curto-circuito (MELO, 2017, p. 151).

A Bíblia trata-se de um texto complexo, gerador de incontáveis leituras e estudos, sendo que, e isso as autoras conseguem demonstrar nos romances, pode levar a diversas justificativas de ação, seja para fundamentar atos cruéis, como no caso de *Assim na terra*, ou para servir de apoio à condenação de quem descumpra seus mandamentos, como em *Gog Magog*.

7 Considerações Finais

A partir da análise do diálogo entre as autoras, buscou-se evidenciar, além da estreita relação entre seus contextos de escrita, a contribuição de

⁹ Trecho referente ao Gênesis, 9, 6 (BÍBLIA, 2012, Gn. 9:6, p. 5).

¹⁰ Título em referência aos monstros míticos que se alimentavam de carne humana, fetos e cadáveres (MELO, 2017, p. 150).

¹¹ Também chamado de “Livro do Apocalipse”: “Quando se completarem os mil anos, Satanás será solto de sua prisão e sairá para seduzir as nações que estão nos quatro cantos da terra, Gogue e Magogue, cujo número é como a areia do mar, a fim de ajuntá-las para a grande guerra” (Apocalipse, 20, 7-8) (BÍBLIA, 2012, Ap 20:7-8, p. 825).

ambas para uma renovação do gênero brutalista, anteriormente dominado por autores do sexo masculino. Ambas são produtoras de textos ágeis, concisos e violentos, dialogando com temáticas por vezes muito próximas, como em *Assim na terra* e *Gog Magog*, trazendo para o contexto literário a experiência adquirida em outras áreas (cinema, teatro e televisão).

Melo dá início à sua carreira na década de 1990, mantendo-se ativa ao longo dos anos e amadurecendo cada vez mais sua escrita. Pode-se propor que não é mais possível considerá-la meramente uma discípula de Fonseca; Melo encontrou no nicho urbano seu próprio local. Se Schøllhammer (2009, p. 42) observa de forma negativa a expressão da violência em seus textos: “Em nenhum momento o tema da violência parece impor um limite expressivo, em momento algum da leitura sente-se que o crescimento dos atos violentos beira uma fronteira ética, a barreira existencial última de algo impronunciável, o mal em si”, na atualidade, a violência se tornou mais densa, e justificativas e ética perderam-se completamente; nesse espaço, as narrativas da autora se fazem relevantes, pois não minimizam a degradação humana. Não se trata, contudo, apenas de expor esse aspecto contemporâneo, e sim, de estimular uma reflexão acerca desse desequilíbrio, na linha do que Ginzburg propõe ser o caminho de uma arte que perdura.

Nessa mesma esteira, e recorrendo mais explicitamente aos recursos de uma violência sem limites, está Maia (uma geração depois e mais influenciada pelos meios digitais), que encontra no grotesco a ferramenta mais contundente para a ampliação da temática. Seus personagens são tão incapazes de se fazer ouvir que nem mesmo narram suas histórias, sempre contadas em terceira pessoa. Outro destaque de sua obra é a criação de um universo onde se passam essas narrativas, espaço esse que, segundo ela, é essencial para o desenrolar dos acontecimentos. É somente nesse local negligenciado que seus personagens conseguem existir e dialogar entre si.

Por tudo isso, Maia e Melo atualizam o gênero brutalista e conquistam um público fiel. As autoras não mascaram o cenário caótico do país, seja nas grandes cidades ou no interior, provocado pela acentuação dos efeitos do capitalismo na contemporaneidade, onde indivíduos fragmentados passam a viver em uma espécie de transe, que, se não alcança totalmente, pode-se dizer que beira o enlouquecimento.

Referências

- BÍBLIA. *Bíblia King James Atualizada*. São Paulo: Abba Press, 2012.
- BOSI, A (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GINZBURG, J. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2017. (Coleção Ensaios e Letras)
- HAN, B. *Topologia da violência*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- KAFKA, F. *O veredito/Na Colônia Penal*. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MAIA, A. P. *Assim na terra como embaixo da terra*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- MAIA, A. P. *De gados e homens*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- MAIA, A. P. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MELO, P. *Gog Magog*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RODRIGUES, S. Patrícia Melo: crítica brasileira é ‘simplista e pobre’. In: RODRIGUES, S. *Todo prosa*, [S.l.], 2010. Site. Disponível em: <<https://todoprosa.com.br/patricia-melo-critica-brasileira-e-simplista-e-pobre/>>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção Contemporânea)
- ZIZEK, S. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.