



A cidade é de Deus ou do diabo?

O Rio de Janeiro em *Cidade de Deus*

Vilma Costa*

Resumo – Parte-se de uma leitura crítica do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, que procura estabelecer algumas coordenadas em torno da questão da violência urbana, como esta se faz representar, tanto nas narrativas literárias quanto nas cinematográficas. Neste sentido é que o filme *Como Nascem os Anjos?*, de Murilo Salles, ao tematizar a mesma problemática do romance e se contextualizar na mesma cidade – o Rio de Janeiro –, introduz a discussão. No romance, observando-se as fronteiras territoriais e simbólicas do bairro popular, focaliza-se o deslocamento do imaginário heróico da malandragem para a atuação profissional do traficante e demais “trabalhadores” envolvidos.

Palavras-chave: experiência urbana; violência; comunidade; imaginário; Rio de Janeiro.

Experiência urbana e violência

No alto de um morro carioca, homens limpam as armas. Num tom ríspido, um deles esbraveja com outro que tenta pôr uma das R-15 para funcionar. A operação estende-se por alguns minutos com o nervosismo de quem se vê acuado, sob pressão. O chefe exige imediato reparo da metralhadora e ameaça Maguila de morte se não cumprir a tarefa a contento. Por fim, manda que ele teste a arma imediatamente. Oferece o peito como alvo, em seu acesso de fúria frente à inoperância e subserviência do outro. A metralhadora dispara sobre o poderoso e o tolo Maguila vê-se em maus lençóis, obrigado a fugir para livrar a pele. Com essa cena, inicia-se o filme *Como*

Nascem os Anjos? de Murilo Salles (1996). Em paralelo, duas crianças conversam, tranqüilamente, entre cadernos e livros de escola, em uma casa simples do morro, sob cuidados de uma mãe devotada que prepara uma refeição. Japa é o menino preocupado com os estudos e com a segurança da amiga Branquinha, que se declara casada com Maguila. Para ela, o envolvimento no tráfico confere ao marido a categoria de herói, enquanto, na prática, ele demonstra ser um desastrado, sem as devidas habilidades e espeztezas que a atividade exige.

De uma hora para outra, a vida das duas crianças toma outro rumo. Branquinha segue o marido na fuga e arrasta seu amigo com eles

* Doutora em Estudos da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura do Centro Universitário da Cidade (UniverCidade). E-mail: vilmacosta@terra.com.br.



na confusão da perseguição. Depois de uma sucessão de equívocos, estão de arma na mão no palacete de uma família americana, tomados por perigosos seqüestradores.

O envolvimento das crianças com as atividades criminosas é dramatizado em seus diversos aspectos em muitas obras contemporâneas. Em *Cidade de Deus*, não são poucas as confusões em que elas se metem: roubos, assaltos e crueldades vividas e executadas sob a mira de armas de fogo e de uma realidade bastante cruel e violenta.

No filme, a inocência, o acaso e a falta de sentido são componentes fortes da trama de como nascem e morrem esses anjos. À revelia do juízo de valor que se possa atribuir a esses inocentes, culpados e responsáveis pelas crueldades executadas, as cenas de violência da atividade criminosa têm sido detalhadamente narradas e reinventadas, não apenas pelas páginas sangrentas dos jornais, mas pelos filmes de ação e pelas obras literárias.

Não são poucas as narrativas contemporâneas que se utilizam dessas cenas para pôr em discussão a violência urbana. Em *Cidade de Deus*, perde-se facilmente a conta da sua incidência. O fato é que elas muitas vezes servem para ilustrar uma tese, ou repisar a falta de perspectiva de se encontrar sentido na irracionalidade da violência, muitas vezes tentando antever uma gratuidade que se constitui em excesso e exuberância da própria condição humana. Esta questão pode ser considerada em se tratando de observação de casos

individualizados; porém, do ponto de vista mais amplo, existe toda uma rede de relações e interesses que exige um estudo mais apurado, o que já vem sendo feito com muita competência por alguns pesquisadores sociais. Essa é a área de atuação do autor de *Cidade de Deus* e da socióloga Alba Zaluar, que, com relação à rede do tráfico de drogas no Rio de Janeiro, adverte: “A subcultura criminosa no Rio de Janeiro parece, portanto, ter se deslocado do culto da malandragem descompromissada, cujo principal valor era a ojeriza ao *batente*, para um culto da violência que não é gratuita, pois isso serve para montar um grande negócio”. (1994, p. 77)

Isso implica que, por mais que a sobrevivência de um imaginário mítico de herói possa fascinar meninas como Branquinha, precisa-se compreender que essas pessoas “não são bandidos sociais, vingadores de seu povo; são empresários do crime e seus empregados(...) Isso porque trata-se de uma atividade empresarial altamente lucrativa, moderna e baseada em uma ideologia individualista”. (Zaluar, 1994, p.144)

A ideologia individualista aqui ressaltada é um componente indispensável da atividade capitalista e moderna que caracteriza a rede de tráfico de drogas, não só no Rio de Janeiro, como mundialmente. Dada sua complexidade, constitui-se em um poder paralelo que atua em vários âmbitos, utilizando-se de um contingente de massa marginal, excluída do mercado de trabalho e de consumo. O que é importante



destacar é como esse mundo fechado em códigos próprios vai-se fazendo representar num plano mais amplo, derrubando fronteiras antes intransponíveis.

Em *Cidade de Deus*, há uma nítida distinção dos níveis em que a marginalidade vai-se constituindo, desde a proposta inicial de historicizar o crime a partir do momento que se pretende documentar a vida do bairro em suas origens, composição e o cotidiano de sua população, até, propriamente, à guerra de quadrilhas. Nesse universo, de certa forma, limitado pelas fronteiras territoriais e simbólicas do bairro popular é que é focalizado e fotografado o deslocamento do imaginário heróico da malandragem para a atuação profissional do traficante e demais trabalhadores desse empreendimento comercial. É nesse sentido que a construção do romance em três capítulos se esforça por delimitar essa transição pelo envolvimento diferenciado dos personagens. O primeiro define-se, prioritariamente, por atividades individuais ou de parcerias que se recompõem, dependendo das perdas que ocorram no percurso. No segundo, apesar de essas atividades sobreviverem, já se delineia a inserção dos personagens no movimento do tráfico, entendido por eles como uma forma mais avançada de obtenção de dinheiro fácil, de ascensão ao mundo do consumo e, conseqüentemente, maior poder de dominação dos que os cercam. E no terceiro e último capítulo, a guerra do tráfico pela disputa do poder local

é desencadeada com ferocidade e violência, arrastando para a morte grande número de pessoas. Sua banalização chega a um nível exacerbado, atingindo tanto quem fez a escolha de participação na guerra, como inocentes que foram atingidos ou pescados pela rede insaturada. Independentemente da condição de adulto ou criança, a inocência de alguns e o acaso circunstancial contribuem para o desencadeamento da desgraça coletiva.

A limitação do romance em uma narrativa que se pretende documentar é a prisão temática ao crime e aos tentáculos fincados nas bases territoriais do bairro-favela. A pretensão inicial de historicização, presa à realidade local, deixa a desejar à medida que, ao fotografar o visível dessa guerra, abre-se mão dos aspectos invisíveis da rede que se tece em torno de um universo muito mais amplo e global. Corre-se o risco de se perder a referência da complexidade do tema proposto e reduzir uma guerra social muito peculiar e específica a uma brincadeira de acasos, azar e sorte, de gatos e ratos que disputam espaço sem maiores conseqüências.

Essas questões, ao mesmo tempo de cunho social e individual, e a narração detalhada da ação de violência e crueldade encontram-se em muitos escritores contemporâneos, por diferentes matizes. É o ódio manifesto de José Marimbondo pelos brancos, em *Cidade de Deus*, que, de certa forma, tenta explicar suas atitudes cruéis e vingativas: "(...) o assaltante não gostava de branco bem-arrumado. Achava que eles tomavam o lugar dos negros em tudo



(...) quando via um branco bem-arrumado, assaltava, cometia violências para vingar o negro que teve seu lugar roubado na sociedade”. (Lins, 1997, p.158)

Apesar de este trecho insinuar um conteúdo anti-racista, o desenvolvimento das ações do personagem não aponta para qualquer motivação coletiva de luta social organizada. Durante todo o romance, sua atividade se manifesta cobrando dos brancos bem-arrumados, não propriamente o lugar que foi roubado do negro na sociedade, mas seu próprio espaço e desejos, cuja realização vem sendo negada. Não está muito longe, portanto, do personagem do conto “O Cobrador”, do livro de mesmo nome, de Rubem Fonseca. Ambos assumem a posição de vingadores, que resolvem minimizar as injustiças sociais, por meio de cobrança do que lhes parece ser devido. Diferenciam-se apenas pela voz narrativa, no primeiro caso, de um narrador-observador onisciente e ausente da ação, e no segundo por um narrador-personagem atuante e assumido: “Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque”. (Fonseca, 1994, p. 493)

A cobrança, por meio da ação de violência individual, é motivada em um caso ou outro pelo rancor pessoal de um sujeito que se sente tripudiado e roubado em seus direitos de ser,

ter e poder. É esse mesmo rancor que leva, por exemplo, Dadinho, identificado como Zé Pequeno, o chefe do tráfico da Cidade de Deus, a atacar e torturar um rapaz que em criança lhe roubara uma pipa: “Chega aí! – disse, já de arma engatilhada. – Tu me tomou a pipa, agora vou te tomar teu dinheiro.” (Lins, 1997, p. 274) Pelos mesmos impulsos é movido o personagem de Rubem Fonseca, que sai torturando, tirando a vida das pessoas que ele acredita lhe deverem algo, seja este um bem material ou simbólico. É assim que se refere ao episódio com o dentista, que depois de tirar-lhe um dente apresenta-lhe a conta a pagar: “Eu não pago mais nada. Cansei de pagar! Gritei para ele, agora só cobro! Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta.” (Fonseca, 1994, p. 492)

Nos primeiros capítulos de *Cidade de Deus*, observa-se com os vários personagens o cunho moderno de uma ideologia individualista da criminalidade, mesmo que ainda não estivesse delineada sua organização no tráfico. Dos bandidos sociais vingadores do seu povo até os empresários do crime, outras categorias se fazem representar como elementos de transição. Uma delas é chamada por Zaluar de “malandragem descompromissada com ojeriza ao batente”. A bandidagem assume o lugar da antiga malandragem, que primava pela sobrevivência de *expedientes*. Circulava dentro dos trâmites do poder vigente, quase que nos limites das regras das instituições, extraindo vantagens e



garantindo a sobrevivência à margem da produção econômico-social, portanto, sem compromisso com a ética do trabalho. Mas nem por isso poderiam ser incluídos na lista de bandidos e criminosos, como comumente são compreendidos hoje. Isto porque esses expedientes, apesar da forte presença do individualismo moderno, exigiam, se não uma ética, pela menos uma estética. Ou seja, um maneirismo de trânsito em mundos diferentes e a observância minuciosa de suas leis, em cujas brechas e pontos vulneráveis seria possível ao malandro-artista criar caminhos rumo ao próprio sucesso.

Um pacto a cada esquina

José Marimbondo, Cabeleira ou Marreco, personagens de Paulo Lins, assim como o Cobrador, do conto de Rubem Fonseca, são movidos por impulsos individuais que não conhecem e muito menos observam a ética do trabalho ou a estética da malandragem. São, em última instância, desdobramentos do mito de Fausto. O herói se situa entre figura histórica e personagem imaginário de representação poética de vários autores. Em linhas gerais, assina um pacto com o demônio, hipoteca nada mais nada menos que sua alma em troca de conhecimento, poder e realização durante alguns anos de sua vida, ao cabo da qual é condenado eternamente ao fogo do inferno.

Ian Watt comenta que em *Doctor Faustus*, de Marlowe, por exemplo, “depois que o contrato fatal é assinado, o inferno aparece

como o assunto principal do Fausto. Inicialmente ele não acredita no tormento eterno” (1997, p.53), confiante que se encontra na própria autonomia e na referência pagã do pós-morte representar um reencontro com amigos e filósofos. Sua ação postula e reafirma elementos importantes do individualismo, entre os quais a questão da sua autonomia enquanto sujeito com direitos às próprias escolhas. É assim que “antes de assinar o pacto, Fausto justifica a penhora de sua ‘alma’ mediante a alegação de que tem o direito de fazer com ela aquilo que quiser”. Até o último momento, no qual seu prazo de vida vai se esgotando, ainda tenta fracassadamente deter o tempo e reter seu avanço, parando o relógio.

Marreco, personagem de *Cidade de Deus*, segue também o exemplo de Fausto, em outro espaço e tempo históricos, o que o faz, dessa maneira, não apenas seu seguidor mas também um atualizador do mito. Ele, como tantos outros personagens, escolhe o mundo do crime não só por ter ojeriza ao batente, mas também pelo desejo confesso de fugir do inferno de suas aspirações irrealizadas, concentrando-se em extrair todo prazer no aqui e agora. Prefere o risco da condenação ao fogo do inferno após a morte, ao inferno da privação e da miséria da vida de otário. Está preso ao aqui e agora e, como Fausto, imagina-se mais esperto que o demônio, capaz de evitar a condenação. Enquanto o Fausto de Marlowe tenta paralisar o relógio, evitando a hora fatídica, Marreco só torce para não morrer de repente.



Acreditava que se tivesse tempo para se arrepender poderia se salvar e ludibriar o Demo.

É assim que se comportava ao rebater a culpa do seu primeiro assassinato, que foi, para ele, sem querer, uma casualidade no meio de um assalto que realizava. “Olhou para o céu, depois para o chão, concluiu que Deus ficava muito longe... Temia a ira de Deus, mas tinha vontade de conhecer o Diabo, faria um pacto com ele para ter tudo na terra.” (Lins, 1997, p. 280)

Os maiores desejos dos primeiros Faustos situavam-se no campo do saber: possuir conhecimento conferia poder. O Fausto contemporâneo negocia sua alma para *ter tudo na terra*, mesmo que perca a possibilidade do céu e da sua eterna tranquilidade. O desejo de *ter* supera o de *ser* e o de *saber*. Marreco “repetiu sete vezes que era filho do Diabo e precipitou-se para a rua com o pensamento vasculhando o mundo para achar um lugar onde tivesse bastante dinheiro”. (Lins, 1997, p.145) Circula pelas ruas da cidade, cruza as esquinas em que estabelece o pacto para ter tudo na vida. “Sua obrigação era enviar uma alma toda segunda-feira para o quinto dos infernos. Ficaria rico, já que de tiro não morreria...” (Lins, 1997, p.145) De fato não morreu de tiro, foi golpeado a facadas por um marido tripudiado em sua honra, sem ter lá muito tempo de se arrepender e se salvar, justamente na primeira segunda-feira em que se esqueceu de cumprir a obrigação de matar alguém. “Quando se lembrou do Demônio já passava da meia-noite. Era a primeira vez que

deixara furo com o homem. Acreditava que não teria problemas com o chefe do inferno, pois já lhe dera diversas vezes almas de quebra.” (Lins, 1997, p. 145) Esse foi seu erro, acreditar mais no seu poder de sedução do que na determinação do próprio demônio. Preso aos prazeres presentes, como Fausto, não levou muito a sério o preço a pagar pelas concessões recebidas, preocupado que estava em fugir da frustração de tantos desejos irrealizados nesse inferno terrestre. Isto porque, “um inferno, em resumo, é indubitavelmente real – o da experiência cotidiana: como diz Mefistófeles, ‘o inferno é onde estamos e onde o inferno está, deverá para sempre estar’”. As diferentes modalidades que o personagem vem assumindo encontram-se no aspecto mitológico por um eixo comum de identificação: “Fausto permanecerá em nossa imaginação como o homem que foi punido por querer tudo – o mesmo que o restante da humanidade quer” (Watt, 1997, p. 56), mas que só alguns têm a ousadia de ir até ao inferno para conseguir.

Marimbondo também agia sozinho, com a alma penhorada para ter tudo na vida. Fausto, mito do individualismo moderno, sofre transformações profundas que inviabilizam sua sobrevivência. Uma alma é muito pouco para o Demo. A atividade individual não dá conta da tarefa, muitas almas tornaram-se necessárias para tal. O crime organiza-se em quadrilhas, grupos armados, redes de tráfico cada vez mais complexas.



O romance estrutura-se a partir de narrativas que privilegiam o aspecto comunitário, mesmo que já destituído do antigo significado unificador de individualidades num corpo coletivo, nos moldes clássicos. Assim, o bairro assume um papel importante como elemento aglutinador das heterogeneidades, menos pela uniformização de interesses e mais pela possibilidade de comunicação e inter-relação de diferentes anseios e identificações culturais e sociais.

Cidade de Deus é formada por grupos originários de diferentes recantos da cidade do Rio de Janeiro, na sua maioria pobres de favelas condenadas à extinção pelos planejadores urbanos que pretendiam *limpar* o Centro e a Zona Sul e ao mesmo tempo garantir a disponibilidade desses espaços para os altos lucros da especulação imobiliária. Aliado a isso tudo, o país acabava de sofrer um golpe militar que estreitava os vínculos com os modelos americanos de planejamento urbano e representação política. Esses modelos financiavam, por meio do projeto “Aliança para o Progresso”, entre outras coisas, construções de bairros ordenados de modo a dispersar grupos marginalizados e, portanto, de mais fácil controle para os poderes públicos e policiais. Controle esse bastante dificultado pela forma desordenada e labiríntica como se estruturavam os moradores pobres nos becos dos morros e guetos das grandes cidades.

Nenbuma das favelas teve sua população totalmente transferida para as casas do conjunto. A distribuição aleatória da

população entre Cidade de Deus, Vila Kennedy e Santa Aliança, os dois conjuntos criados na Zona Oeste para atender os flagelados das enchentes, acabou mutilando famílias e antigos laços de amizade. (Lins, 1997, p. 35)

Faz-se referência aqui à Vila Aliança, conjunto residencial de Bangu que, como Vila Kennedy, teve também, por essa época, sua origem nas remoções de favelas. O romance parece pretender resgatar essa história e reforçar a idéia de que se a imposição sofrida pelos grupos removidos para lugares distantes obrigou-os à mutilação familiar e de antigos laços de amizade, também favoreceu novas formas de sobrevivência nas adversas condições estabelecidas. Foram elas que possibilitaram a criação, mesmo que forçada, de novas redes de solidariedade, com laços frágeis, mas visíveis de amizade e auto-ajuda social, emocional e afetiva.

Os grupos vindos de cada favela integraram-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida. A princípio, alguns grupos remanescentes tentaram o isolamento, porém em pouco tempo a força dos fatos deu novo rumo ao dia a dia: nasceram os times de futebol, a escola de samba do conjunto, os blocos carnavalescos... Tudo concorria para a integração dos habitantes de Cidade de Deus, o que possibilitou a formação de amizades, rixas e romances entre essas pessoas reunidas pelo destino. (Lins, 1997, p.35)

Se muita coisa foi destruída e relações e estruturas grupais e sociais desmontadas, outras



tantas foram se formando e forçando o reagrupamento da localidade enquanto espaço habitável. As formas de convívio social, baseadas no lazer e em interesses comuns, foram aspectos aglutinadores importantes. Resultaram, daí, os times de futebol, blocos carnavalescos e escolas de samba, por exemplo. A consolidação de núcleos que convivam e compartilhem entre si os mesmos desejos, gostos e imaginário é a condição para que a localidade torne-se habitável, mesmo que em novos moldes.

Não é nova a descoberta de que o indivíduo não pode viver isolado, entretanto, o que mudam são as formas fluidas encontradas para garantir a sobrevivência da ligação social e interpessoal, que muitas vezes são irreconhecíveis, se comparadas com a perspectiva de formas fixadas em projetos ou propostas coletivas que reuniam antigas sociedades. Essa relação estabelecida da localidade, como um conjunto massificado de determinado espaço físico, geográfico, cultural e imaginário, com os grupos que se formam e nela estão circunscritos.

Falha a fala! Fala a bala!

Paulo Lins participava de um grupo de pesquisa orientado pela socióloga Alba Zaluar. Ela desenvolveu uma série de estudos sobre criminalidade, com auxílio de outros pesquisadores, como o autor do romance em discussão. O bairro Cidade de Deus, dentro desse enfoque, é registrado em análises políticas

e antropológicas reunidas em seus livros, a exemplo de *Condomínio do Diabo* (1994) e *A Máquina e a Revolta* (1985). O romance *Cidade de Deus* vem, subseqüentemente, da necessidade de reutilização, em outra forma de linguagem, dos dados e relatos reunidos por estudos realizados, com a pretensão de confirmá-los e referendá-los.

Deve-se levar em conta que Paulo Lins é um morador do bairro, vizinho e amigo de muitas pessoas que lhe inspiram os personagens. Teoricamente, está *dentro* do mesmo espaço físico, que descreve e problematiza em sua narrativa. Entretanto, no recorte que estabelece e privilegia, está *fora*. Não participa do mundo do crime e do imaginário no qual este se insere. A ele tem acesso pela proximidade e não, propriamente, pela inserção pessoal. O lugar de onde fala é, portanto, ambivalente. Sua posição é de *intelectual* que estuda as relações sociais, apoiado e subsidiado por instituições como a Antropologia, a Sociologia e a Literatura. O dado novo é que não está distante, como a grande maioria dos estudiosos. Está, literalmente, no meio do tiroteio, do fogo cruzado de uma violência urbana vivida no cotidiano.

Dessa forma, a posição de intelectual não é pura, encontra-se contaminada por respingos do sangue vertido pelas esquinas ou pela vermelhidão do riacho onde são desovados cadáveres:

A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. (...) A chuva fina



virou tempestade. Vermelhidão novamente seguida de defunto. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado, e ainda quente. (Lins, 1997, p.15)

Por outro lado, a vida do crime não diz respeito diretamente à do autor pesquisador, dela ele pode ouvir o barulho dos tiros e sentir os respingos de sangue, mas nela não se dissolve. Está, portanto, dentro e fora, envolvido com a trama pela proximidade física e psicológica e dela afastado pela postura racional que assume ao se propor a registrar problemáticas resultantes de estudos e pesquisas.

Essa posição ambivalente, lugar de onde fala o autor, resvala também na construção do narrador, que oscila, por um lado, pelo distanciamento onipresente e onisciente de quem tudo sabe e tudo vê por estar acima dos acontecimentos e ações; e, por outro, manifesta-se por meio de uma voz dissonante que toma partido dos personagens, intrometendo-se na narrativa, expressando sentimentos e emitindo opiniões:

- Salgueirinho morreu, Salgueirinho morreu, Salgueirinho morreu!!!

Deu-se um corte na manhã, oriundo de uma oração de verbo intransitivo e sujeito morto. As ruas ficam cheias de choro pelas esquinas. Capengam todas as hipóteses de ser mentira o final do malandro. (Lins, 1997, p. 111)

Para isso, aproxima-se da linguagem poética, trazendo à tona um sujeito lírico que se derrama sobre as ações narradas, mesmo que isso não

seja suficiente para torná-lo personagem, ou melhor, mesmo que o outro aspecto, que se sobrepõe como dominante, atue no sentido de impedir qualquer possibilidade disso ocorrer. O fato, entretanto, não consegue anular a presença marginal, que volta e meia se expressa:

São as pessoas nesse desespero absoluto que a polícia procura, espanca com seus cassetetes possíveis e suas razões impossíveis, fazendo com que elas, com seus olhares carcomidos pela fome, achem plausíveis os feitos e os passos de Pequeno e de sua quadrilha pelos becos que, por terem só uma entrada, se tornam becos sem saídas. (Lins, 1997, p. 314)

Trata-se de uma voz narrativa que eclode no meio das ações, abandonando a câmera fotográfica disposta a registrar os fatos visíveis, passando a tecer comentários sobre os acontecimentos. Nesses momentos, larga-se mão da perspectiva realista, que prima pelo distanciamento crítico e científico de estudioso, e assume-se o papel de artista, que toma partido em defesa das criaturas criadas com paixão (e compaixão).

Se, por vezes, isso pode acontecer de forma discreta e disfarçada, como a exemplificada logo acima, em outras, essa intervenção do narrador dá-se de maneira clara e explícita, como na introdução do romance, dedicada às musas inspiradoras:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. ... É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanbo, que diz, faz e acontece. Aqui ele



cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões da morte. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, (...) massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala. (Lins, 1997, p. 23)

A evocação às musas remete imediatamente à poética das epopeias clássicas, desconstruída

pela ostensiva declaração de fragilidade do verbo que costumava ser revestido, épica e miticamente, de poder e força. Aqui ele cambaleia baleado, na precariedade de bocas sem dentes e olhares cariados, entre a vida e a morte. O verbo baleado cambaleia em uma área de silêncio na qual a fala estruturada falha, para dar lugar ao vazio que se fixa nos intervalos dos estampidos da fala das balas. Algo fica por dizer e deixa o seu rastro na angústia que precede a morte, indizível e, portanto, irrepresentável.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, Georges. A noção de despesa. In: _____. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 7- 83.
- _____. *O erotismo*. Lisboa: Morais Editores, 1968.
- COSTA, Vilma. *Eros na poética da cidade*. Aprendendo o amor e outras artes... Rio de Janeiro: Publit, 2006.
- _____. *À flor da pele: vida e morte em tempo de tribos*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Departamento de Letras, 2001.
- DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WATT, Ian P. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan; EdUFRJ, 1994.

Referência Cinematográfica

- COMO NASCEM OS ANJOS? Direção: Murilo Salles. Roteiro: Murilo Sales e Jorge Duran, Agnaldo Silva e Nelson Tadotti. Produtora: Empória de Cinema. Brasil, 1996.



Abstract – *This article starts out with a critical reading of the novel Cidade de Deus, by Paulo Lins, which endeavors to set up a few guidelines on the issue of urban violence, as it is represented both in literary and in film narratives. In this sense, the movie Como Nascem os Anjos?, by Murilo Salles, introduces the discussion by embracing the core issues of the novel and by building up its context in the same city – Rio de Janeiro. Observing territory and symbolic frontiers of the poor neighborhood, the novel focuses on the displacement of the heroic imaginary involving roguery to professional action of the drug dealer and other “workers” involved.*

Keywords: *urban experience; violence; community; imaginary; Rio de Janeiro.*

Resumen – *A partir de una lectura crítica de la novela Cidade de Deus, de Paulo Lins, se intenta establecer algunas coordenadas en torno de la cuestión de la violencia urbana, como ésta se hace representar, tanto en las narraciones literarias como en las cinematográficas. Es en este sentido que la película Como Nascem os Anjos?, de Murilo Salles, al tematizar el mismo conjunto de cuestiones de la novela y tener su marco en la misma ciudad –Río de Janeiro–, introduce la discusión. En la novela, observándose las fronteras territoriales y simbólicas del barrio popular, se subraya el traslado del ideario heroico de los malandrines a la actuación profesional del narcotraficante y demás «trabajadores» envueltos.*

Palabras-clave: *experiencia urbana; violencia; comunidad; ideario; Río de Janeiro.*



