
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O (NÃO) LUGAR DA POESIA EM CIDADE DE DEUS

Maria Braga Barbosa Ramos (UNB)
marbrag@gmail.com

RESUMO: A violência narrada em *Cidade de Deus* está posta no romance de forma objetiva, em linguagem direta, com cenas e imagens numerosas, mas não rebuscadas e sim como se apenas fizessem parte de uma sede jornalística por descrever. A forma poética pode ser verificada com muita força na introdução do texto e invade outros momentos no decorrer da narrativa. Ocorre, entretanto, que não é essa a linguagem que prevalece no romance, ela não impera no texto, mas emerge eventualmente, como se fosse transgressão. Tal atitude, de certo modo, revela uma tomada de posição que assume a necessidade de distanciar violência e poesia. Isso seguiria a contramão da tradicional associação entre dor e poesia e também se configura como um gesto de resistência a engajar o romance na condição de mercadoria.

PALAVRAS-CHAVE: Violência armada; poesia; realismo; mercadoria; imagem.

INTRODUÇÃO

Cidade de Deus (1997) despontou como um importante romance do momento brasileiro contemporâneo dado seu alcance em número de leitores e a atitude de mais uma vez trazer para debate a incômoda cena nacional da violência armada nas favelas. O sucesso da adaptação para o cinema influenciou a recepção. Os espectadores que acabaram por se tornar também leitores não estavam conformados com o espetáculo *movie* da violência, eles queriam *mais*. Encontrariam, certamente, porque o romance oferece muito *mais*.

De todas as formas conhecidas da violência – sexual, doméstica, moral, da exploração ou de trânsito – a violência armada é, certamente a mais contundente e mais ligada ao espetáculo midiático. As epopeias, os grandes romances policiais e os romances de guerra foram escritos usando como substrato a cena da violência armada,

que configura a ação extrema, o desafio à morte, a simbiose entre coragem e habilidade, virtudes capazes de construir o caráter do soldado e o elevarem ao status de herói.

Ora, se é certo que essa mesma violência esteja descrita nas páginas de *Cidade de Deus*, é menos verdade que, tal qual a tradição da literatura de guerra o tem feito, a narrativa da violência na favela tente aproximar os seus heróis de algo sublime. Como o próprio texto diz: são “soldados do crime”, e como o próprio texto defende, a ação violenta é de certa forma redentora, necessária à sobrevivência da dignidade dos excluídos. Contudo, não há nisso o viés da exaltação do feito heroico, como há em grande parte da literatura de guerra ou do romance policial.

Essa observação é possível na medida em que o autor inicia o romance de forma intensamente lírica, mas passa a excluir a linguagem poética das principais cenas de seu texto, retornando o relato direto, ágil e linear na maior parte da narrativa.

UMA MUDANÇA DE ATITUDE

Não é o que se espera a partir de uma introdução – baseada no fluxo de consciência de um dos personagens, incluindo desde descrições de paisagens até cenas de horror – que, a despeito de ser descrita em língua popular, característica da favela, está impregnada de poesia: cinza no céu e vermelho na água do rio onde brotava a morte.

Somado a isso, nas primeiras páginas do livro o vocabulário segue dentro do campo semântico bucólico: campos, árvores nomeadas e familiares, primavera, flores, tudo envolto em uma atmosfera de nostalgia por aquilo que um dia havia sido aquele lugar:

Primavera arriscara flor, flor arriscara cor, cor arriscara dia que o sol riscara nos céus sobre a boiada pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da morte.

[...]

E, como o bom braço ao rio volta, o rio, totalmente abraçado, ia ziguezagueando água, esse forasteiro que viaja parado, levando íris soltas em seu leito, doando mililitros para os corpos que o ousaram, para as bocas que morderam seu dorso. Ria o rio, mas Busca-Pé bem sabia que todo rio nasce para morrer um dia. (Lins 2002: 14)

Toda a impressão desse momento quase árcade, em um virar de página entra em absoluto contraste com o novo vocabulário da urbanização precária – *lixo, fome, ventres abertos, dentes cariados, biroscas, traição, pernas para esperar ônibus* – mas que segue a mesma intenção poética, ou seja, a imagem metafórica da miséria.

É óbvio que, reunido ao lirismo proposto nessas primeiras páginas, a ironia sobressai com um quase sarcasmo aos nossos olhos: “Ainda hoje, o céu azul e estre-

lece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas” (Lins 2002: 15).

Note-se, por exemplo, como o parágrafo apresenta uma cisão severa em sua construção: do claro do céu ao horror da violência. Mas para tanto usam-se as imagens, como o significado de “estrela”, os substantivos compostos ritmados, a antítese entre a esperança do céu azul e os dilemas das encruzilhadas de uma favela. Assim, continua marcada a presença da poesia.

E o que dizer de “Vem, bom vento! Invente outro riso em meu rosto” (Lins 2002: 16) em que a aliteração reveste de esperançosa alegria o desejo de um cidadão em reconstruir a própria vida e daí o fragmento poético surge como o trecho de uma canção?

É dessa forma que a introdução da narrativa vai se construindo e segue envolvendo o leitor até esbarrar em algo duro como uma pedra escondida no capim: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui pra isso...” (Lins 2002: 20). A forma adversativa sugere uma anterior inadequação, ou seja, não seria com arranjos poéticos que a cena cotidiana severa do mundo da favela poderia se apresentar enquanto realidade, enquanto verdade.

Contudo, ainda há um último gesto do texto que trai essa nova intenção: a presença de uma espécie de prólogo em forma de evocação:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala. (Lins 2002: 21)

Embora seja observável a forma da paródia, ou seja, uma tradução com efeito de contraste entre o sublime da epopeia e o vulgar da linguagem popular – em que a *musa* transformou-se em *minha tia*, em que a *palavra é defecada* e não *cantada* – a intenção poética existe. Em meio a uma consciência de que lidar com a cultura da palavra dentro da miséria material e moral seja um ato de heroísmo, a fala poética mantém-se fiel às imagens desse universo.

Após tudo isso, entretanto, após tantos arroubos poéticos em furiosa ânsia de expressão, a narrativa recomeça despida de lirismo, parte para a descrição e o relato linear da rotina dos bandidos, da ação criminosa, do cotidiano nas favelas. Os perso-

nagens surgem um a um, exaustivamente numerosos, sem qualquer apresentação a não ser os nomes de “soldado”, apelidos sugestivos de personalidade, diminutivos sugestivos de intimidade ou de que o ingresso na vida do crime tenha ocorrido muito cedo. Tudo o que é possível conhecer de cada um está em fragmentos de biografia e na ação: muita ou pouca ousadia por parte do criminoso, mais ou menos insolência, níveis de coragem ou algum lampejo de atitude ética.

O livro compõe-se de relatos frouxamente costurados uns aos outros, fragmentados e dispersos no universo da favela, sempre sobre o cotidiano da violência. Tudo o que não é violência, tudo o que for belo, calmo, equilibrado, as marcas de esperanças ou atitudes que não estejam ligadas às causas ou consequências da violência, não têm lugar na prosa. Para tanto, torna-se necessário que a linguagem poética retire-se e ceda lugar a outro tipo de forma, algo como a imagem, uma forma que não deveria ceder ao devaneio poético, sob pena de mentir ou distanciar-se do objeto que representa: “Falha a fala. Fala a bala.” A bala que fala é o real. No texto ela é a intenção de ser real, de estar em completo acordo com a imagem crua de um mundo tão hostil, algo que seria intraduzível para a fala poética, pois esta última estaria associada a um tipo qualquer de beleza ou sensibilidade, o que certamente é desconhecido e discrepante com o real da miséria.

O EXOTISMO DA MISÉRIA

Ao fazer uma análise do prefácio de *Germinie Lacerteux* escrito em 1864 pelos irmãos Edmond e Jules de Goncourt e do romance *Germinal* de Emilie Zola escrito em 1988, Auerbach demonstra como o realismo sério deve incluir as classes baixas e como é antigo o interesse literário pelo patológico resultante da miséria material.

Alegrias pobre e grosseiras; corrupção prematura e rápido desgaste do material humano; embrutecimento da vida sexual e, em relação às condições de vida, natalidade demasiado elevada, pois a cópula é o único deleite gratuito; por trás disto, no caso dos mais enérgicos e inteligentes, ódio revolucionário, que se apressa para a eclosão: estes são os motivos do texto. (Auerbach 2009: 459)

Para Auerbach, existe nesse momento uma tendência da arte em renunciar a procura por efeitos agradáveis e buscar o estranhamento do desagradável, da verdade que oprime, o que serviria como o desajuste necessário capaz de incitar uma reforma social. Assim, a tendência seria traçar um caminho do puramente estético, “o atrativo sensorial do feio”, para o problema social de classe. A inclusão das classes baixas e da pleora de sua miséria é indispensável à narrativa de uma tragédia histórica. Para Auerbach, trata-se de “uma mistura do *humilde* com o *sublime*, na qual, devido ao conteúdo, predomina o último” (Auerbach 2004: 462).

O texto de Paulo Lins potencializa o efeito do feio e do patológico porque esse “desgaste do material humano” não é resultado apenas da fome e da não dignidade, mas sobretudo do medo da dor física e da morte violenta ou prematura. A questão de classe é evidente na narrativa, mas sua resistência não ocorre mais no sentido de operacionalizar uma mudança (a realidade já está posta: rico é rico e favelado é favelado), não existe nem dentro e nem fora do texto a esperança de interferir no sentido de buscar melhorias para essa realidade. O que existe é a descrição dos resultados da brutal exclusão social e como a violência armada tornou-se uma alternativa atraente para o sujeito a quem passou a restar apenas a exploração ou a lata do lixo.

Entretanto continua sendo verdade que há nisso o exotismo capaz de atrair o leitor de todas as classes. A leitura do prefácio poético do texto gera a impressão de que o autor está consciente disso também e que, em determinado momento, cederia a ideia de oferecer a si mesmo e o seu universo de barbárie e miséria como exóticos. Para tanto a linguagem poética, ou ainda, a persistência em utilizar uma linguagem poética seria indispensável à sofisticação da imagem do “produto exótico” a ser colocado como mercadoria.

É nesse sentido que, abdicando da própria capacidade de poetizar, o autor renuncia a essa tendência e age como se percebesse a “inadequação” do lirismo como instrumento de representação de tanta infâmia; destitui sua obra de atrativos; oscila entre a linguagem elaborada e o relato bruto. Assim, *Cidade de Deus* é romance relato de um universo sem nada do *sublime*, nem mesmo a poesia e sua capacidade de invadir toda linguagem.

O romance do século XIX que inclui a miséria das classes baixas recebe o filtro do autor, pois este nunca estaria escrevendo *de dentro*, mas a partir de uma posição confortável no mundo burguês letrado. Havia não raro uma justificativa paternalista por parte dos autores sobre a necessidade de dar voz às classes exploradas, uma vez que seus membros não seriam capazes de fazê-lo. Assim sendo, ainda que a passando pelo filtro de outro olhar (o burguês ou mesmo o membro da aristocracia), era válido o ingresso do operário enquanto personagem do mundo literário e poético.

É possível imaginar que com *Cidade de Deus* o autor esteja escrevendo *de dentro*, portanto, sem filtro de classe. Certamente o filtro de classe não existe, considerando a biografia e as experiências cotidianas do autor, mas sua posição ainda assim não é a de quem fala *de dentro*. O bandido que nunca pertenceu nem se interessou pelo mundo letrado não teria condições de escrever o romance. O narrador, que identifica-se com o autor, já que não é personagem, fala *de fora* porque não é o autor da violência. Ele acabou afastando-se de seu próprio mundo através do acesso à cultura. Contudo, ao passo que é possível distanciar-se daquela percepção pautada na necessidade do produto do crime, já não é tão simples manter a distância das dinâmicas correntes do mundo do mercado.

Ao lembrar a forte influência que o universo letrado sofre da esfera midiática, lumina Maria Simon chama a atenção para esse problema em sua análise sobre o desgaste da tradição literária no fim do século passado. O que dizer de um autor que trabalha

tão massivamente a violência e a miséria em seu texto num momento em que coexiste com uma febre midiática pela cena do crime? É possível pensar que trata-se apenas de mais um momento em que a arte revestiu-se de atrativos para se fazer vendável.

Em instigante texto sobre violência e estética, Karl Erich Schollhammer afirma existir uma afinidade entre a cena do crime e a literatura, pois para ele haveria na violência um “diálogo com o enigma humano em seu sentido profundo, excessivo e inaugural” e a “exploração dos limites do conhecimento humano que cria uma afinidade inquietante entre os dois” (arte e cena do crime, ou seja, violência) (2013: 23). Resgatando Kant, para quem o prazer estético seria desinteressado com relação ao conteúdo, Schollhammer ressalta como esse desinteresse possibilitaria ou justificaria o fato de haver prazer estético na violência: “Se o prazer estético do belo não depende do conteúdo, até a execução de um crime, um assassinato, pode ser objeto de um juízo estético” (Schollhammer 2013: 13). Trata-se de uma justificativa da atração pela violência. Ora, se essa atração já é natural fora da arte, dentro dela, estaria refinada pelo o prazer estético, o que apenas é capaz de potencializar a atração e caminhar na mesma direção do mundo fora da arte.

A respeito da proposta de prosa literária em *Cidade de Deus*, Schollhammer faz o reconhecimento de uma tendência existente desde a década de 70. Seria uma proposta de literatura realista, algo como “literatura-verdade”, ambientada nos centros urbanos pobres, escrita com “linguagem chula”, com narrativas autobiográficas, ricas em detalhes de violência, que foi estudada como neonaturalista por Flora Süsekind: o *romance-reportagem*.

O autor critica nessa tendência à espetacularização da realidade, do crime, da miséria e da brutalidade que seriam transformados em objetos de diversão. Segundo ele, romances como *Cidade de Deus* “representam a exclusão social como modelo alegórico da sociedade brasileira, assumem implicitamente um certo determinismo sem a dimensão crítica que, agora sim, pode ser considerada naturalista” (Schollhammer 2013: 198).

A CONTRIBUIÇÃO DA FORMA POÉTICA

Quando se fala em “literatura-verdade” ou “romance-reportagem”, a inclusão do fator poético na forma esperada deste tipo de texto estaria comprometida de um certo modo. Ao passo em que *literatura* e *romance* possuem uma ligação com a linguagem poética, *verdade* e *reportagem* são termos avessos à ideia do lirismo. *Verdade* e *reportagem* estão associadas à imagem não mediada do real, ou seja, não recortada, nem figurada, não apresentada sob o olhar da arte, mas de forma precisa e linear, chegando ao leitor como experiência objetiva.

Contudo, sabemos o quanto a linguagem jornalística tem se apropriado da forma literária como tentativa de aproximar-se ainda mais do leitor/espectador através do efeito dramático. Reportagens sobre uma cena corriqueira de um crime podem estar

escritas em três ou quatro páginas do jornal, ou serem apresentadas num programa de duas horas e meia, em riqueza de detalhes, incluindo olhares, expressões de emoção, detalhes familiares indicativos de personalidade, desejos e sonhos podados.

É nesse sentido que mídia e literatura podem caminhar numa intersecção repulsiva aos olhos de quem concebe a arte como desinteressada. Mas o fenômeno da atração pelo real não deixaria a literatura alheia ao seu processo. A lógica pode ser bem simples: diferente de outros temas que chegam ao espectador/leitor como ficção, a violência que chega como ficção é a mais direta realidade. A contradição existe na medida em que, redirecionada à condição de ficção, a violência torna-se experiência ajustável, assustadora mas fascinante, enfim, conhecida em detalhes e revestida de aparência espetacular.

Sabemos que a violência enquanto fator presente no cotidiano das pessoas não pode ser interpretada dessa maneira, mas basta fazer parte da notícia, do filme de ação ou do *rap* para que sua recepção seja alterada de maneira a fascinar. A violência armada só é espetacular depois que a mídia ou a literatura apoderarem-se dela para uma transformação. Mas enquanto para a mídia a notícia da violência é quase exclusivamente mercadoria, para a literatura o tema da violência em seu viés teatral até pode transformar-se em produto de mercado, contudo espera-se que haja ao menos o menor gesto de resistência a isso – o que em sua *Estética* Lukács chamou de *caráter desfetichizador da obra de arte*.

Voltando ao romance, podemos dizer que o gesto de abdicar da linguagem poética no decorrer da narrativa seria exatamente o detalhe importante para que se identifique a resistência que foi mencionada. Ao assumir uma objetividade na linguagem, o autor aproxima-se ainda mais da experiência interna da violência, oferecendo-a como um quadro menos atrativo. É possível dizer que, com esse gesto, ele faz uma espécie de caminho contrário ao que faz a mídia convencionalmente: enquanto o jornal inclui a forma literária no relato da violência (reconhecendo a força atrativa da linguagem poética), o autor de *Cidade de Deus*, ainda que autorizado a fazê-lo e competente nesse sentido, afasta-se deste método e nos apresenta a violência sem floreios. Dizendo de outra forma, o recurso poético que passa a ser utilizado no romance é exatamente a desistência da poesia frente ao movimento lamentável da violência. Como incluir lirismo em cenas de tanta brutalidade, como a do ódio demoníaco de um homem que trucidou o corpo de um bebê vivo deleitando-se ao ver como pode ser lenta a morte da criança em indizível sofrimento?

O infanticídio acontece no mundo, mas há escrúpulos em trabalhar o efeito estético de algo tão terrível. No romance a criança apenas sofre, como sofrem na favela, e se resta algo a dizer sobre isso, seria apenas uma lamentação profunda que só saberia se expressar se voltasse à angústia da forma poética: “A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir” (Lins 2002: 74). É desse modo que a linguagem poética insiste em transgredir a proposta apresentada, por mais que seja perceptível o quanto o romance caminha para longe dela (da poesia), esses retornos pontuais estão presentes.

CONCLUSÃO

Obviamente, não deve existir nenhuma consciência desse processo por parte do autor. Mas uma de suas declarações torna evidente a relação entre linguagem poética e atrativo da obra de arte, aquilo que se traduz como “sentimento”.

Comecei tentando a fazer variações com os versos dos poemas. E quando eu vi a tradução do Maiakowsky do Haroldo de Campos e do Décio Pignatari, eles diziam que Maiakowsky fazia 60 variações do mesmo verso. Sabe, o cara batalhava! Era aquela coisa do labor da poesia..90% da poesia era expiração, o resto é inspiração... E eu fiquei com isso na cabeça e comecei a fichar romance. Eu fichava romance, Na realidade eu reescrevia os romances que admirava. Eu pegava os capítulos e ia fazendo mutações no texto. Eu reescrevi o *Fogo Morto* inteiro. Fiquei 6 meses mentindo para a Alba. Olha, já escrevi isso tudo. E era o *Fogo Morto*. Aquele romance é maravilhoso, *Fogo Morto* me deixou louco com o sentimento pela linguagem. Que o José Lins do Rego expressa. Porque o Roberto falou uma coisa: “Oh Paulo, põe sentimento”.

O caminho esperado portanto é que o autor tenha inicialmente a intenção de trabalhar a linguagem poética no texto (com vimos lá no início), mas que desista dessa forma na medida em que adentra a descrição da violência como real. Tal desistência, no entanto, não se mostra total, e em diversos momentos da narrativa, ressurgem a necessidade da linguagem poética como única força expressiva. Isso acontece exatamente nos momentos em que a violência descrita é capaz de gerar angústia suficiente para demandar uma superação na forma da expressão. Seriam uma espécie de arroubos da contemplação melancólica que por vezes pasma diante da realidade e sua crueza.

A melancolia nesse caso, principalmente quando motiva a desistência da expressão, também promove o distanciamento do romance de uma condição de mercadoria. Embora nesse sentimento dialogue diretamente com o leitor capaz de estabelecer uma identidade com o texto, ele não se soma a uma força atrativa da obra enquanto produto, mas da obra enquanto expressão do universal humano. Nas palavras de Maria Rita Kehl (2010): “O *spleen* conjuga gozo e desencanto, misantropia e gosto estético pelo mal, como nas melhores expressões de melancolia. Mas o isolamento do poeta tem também o sentido de resistência às formas de agenciamento que a modernidade promove para arrastar as multidões a sua rede”.

A melancolia está em todos os momentos do texto, quer seja desperta pelo narrador na conjugação de tanta miséria, quer seja desperta no leitor pelo reconhecimento do reflexo do real. Ao leitor, que apenas observa, ao narrador que apenas relata, o mal-estar gerado pelo conhecimento da violência, ao não se transformar em força reativa, transforma-se em melancolia.

A miséria é humana, só faz sentido para a espécie, na medida em que ela se transforma ao longo da história. O grande paradoxo é que apenas a miséria tem o poder

de desumanizar – a miséria é a doença que atinge o homem na sua humanidade. Essa é a maior realidade pintada nas páginas de cidade de Deus, mais forte que a dor e o sangue que lá são derramados, mais sólido que o medo e a desesperança apenas. Se existe poesia, é porque existe contemplação reflexiva, existe a dignidade do trabalho com o verbo, do esclarecimento, do sentimento de ser humano. Mas nem dignidade, nem sensibilidade reflexiva, muito menos o esclarecimento fazem parte do mundo da miséria. Como prosseguir com o projeto de um romance realista cedendo ao desejo de se expressar poeticamente? Se a violência na favela atinge o mundo do leitor pelo efeito estético que o romance explora nela, o real dessa violência terminaria por permanecer em um segundo plano.

Assim, a forma poética no texto entra transgredindo esse projeto. Ela aflora no lugar que não lhe é devido, no mundo que não foi feito para ela: o universo da violência gerada pela miséria. Entretanto, com relação ao fato de aumentar os efeitos atrativos do romance elevando-o à condição mercadoria, a linguagem poética apresenta-se em um duplo movimento: ela tanto habilita a atratividade do romance enquanto produto (por conferir beleza e prazer estético) quanto pode reconduzir ao caminho da arte desfeticizadora. É nessa corda bamba que persiste o autor e nossa literatura contemporânea ao interessar-se por romancear o mundo lamentável da violência armada para onde foram mandados os excluídos de nossa sociedade.

OBRAS CITADAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. *Recordando a Walter Benjamin*. Disponível em: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/khel_mesa_42.pdf> Acesso em 21/07/2014.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2002.

LUKÁCS, Georg. *Cuestiones Preliminares y de Principio*. Vol. 1 de *Estética: la Peculiaridad de lo Estético*. 4 v. Barcelona: Grijalbo, 1966.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SIMON, Iumna Maria. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de Século*. In: *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo) 55: 27-36, nov. 1999.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo, Boitempo, 2003.

Entrevista disponível em <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-paulo-lins/>> Acesso em 15/7/2014.

THE (NON) PLACE OF POETRY IN *CIDADE DE DEUS*

ABSTRACT: In *Cidade de Deus*, violence is objectively portrayed, in cruel and raw language in many scenes and images; however they are not fancied and in fact belong to a kind of journalistic thirst to describe things. The poetical form may be seen in the introductory part and alongside other moments in the narrative. But this is not the prevailing language in the text as it resurges here and there like an aggression. This attitude reveals a particular stance to create a large gap between violence and poetry. As such it is discordant to the general association between pain and poetry as well as it presents itself resisting to allow the novel to become a token of merchandise.

KEYWORDS: armed violence; poetry; realism; merchandise; image.

Recebido em 15 de setembro de 2014; aprovado em 20 de dezembro de 2014.