

***A juventude Apache* fechada do lado de fora**

Giovana Aparecida Zimmermann
Doutora em Literatura, UFSC (2015)
Pós-doutoranda IPPUR/UFRJ CAPES- PNPD

RESUMO

O Rio de Janeiro, desde que assumiu o ideário da *hausmannização*, no início do século XX, convive com uma clara divisão, na qual a elite vive a “cidade maravilhosa”, e grande parte da população vive a exclusão e a violência nas inúmeras favelas com altos índices de homicídios, cuja principal vítima é o jovem homem negro e pobre. Capturados pelo desejo promovido e difundido na “cidade espetacular”, esses jovens são confrontados com a exclusão e a repressão policial desde muito cedo, fatores que favorecem a adesão à criminalidade como alternativa dessa juventude aqui denominada *Apache*. A expressão importada da Paris do século XIX busca fundamentar ou justificar o comportamento da juventude popular contemporânea, com base nos documentários e ficções que estão no limiar da realidade, portanto, favorecem a conclusão de uma exclusão social ao longo da história. A juventude oriunda das camadas populares manifesta sua angústia e sua desesperança quanto ao futuro, na percepção de que está fora de um sistema capitalista espetacular, e, entretanto, não cessa de ser interpelada como consumidora. Tomando como ponto de partida o documentário *Ônibus 174*, 2002, de José Padilha e Felipe Lacerda, relacionando-o ao conto *O cobrador*, de Rubem Fonseca, e como ponto de chegada o filme de ficção *Última parada 174*, 2008, direção de Bruno Barreto, o presente artigo aborda a espetacularização da violência contemporânea, que, em uma inversão de valores, responsabiliza unicamente o jovem *Apache*, que se torna o bode expiatório. Sua morte reconcilia a comunidade.

Palavras-chave: Cidade. Cinema. Conflitos urbanos. *Juventude Apache*.

O Rio de Janeiro, desde que assumiu o ideário da *haussmannização*, no início do século XX, importado por Pereira Passos, trilhou um caminho que resultou em uma “cidade partida”. A expressão tornou-se título da obra do jornalista e escritor Zuenir Ventura, que inicia descrevendo um tempo em que os ladrões e mendigos não eram tão evidentes, e os pobres estavam afastados nos subúrbios ou nos morros, um tempo em que a sociabilidade era circunstancial, quase afirmativa de que no Rio de Janeiro as classes sociais conviviam sem temer-se mutuamente. Segundo o autor, "o mundo dos ricos e o mundo dos pobres se olhavam sem medo ou ódio" (VENTURA, 1994, p. 18). Mas chegam os anos 90, e o Rio de Janeiro mergulhou na barbárie, cujas maiores marcas foram a chacina da Candelária, em julho de 93, e, um mês depois, a chacina de Vigário Geral. Como destaca Ventura,

Mas o apocalipse mesmo – com as cores e o som do caos – tinha chegado a milhões de lares ainda na noite de terça-feira, quando o Jornal Nacional, da TV Globo mostrou as cenas da manhã. Um texto contundente, falando em ‘horror’, ‘caos’, ‘pânico’, ‘terror’, era acompanhado de imagens impressionantes. Não havia dúvida: as praias cariocas tinham sido invadidas pelos bárbaros. (VENTURA, 1994, p. 97).

Antigamente, os homens projetavam seus medos para o entorno do local onde moravam; era nos limites das aldeias que habitavam as feras, os dragões, o desconhecido, afirma Edgar Morin (1977). Com o surgimento da cidade industrial (iluminada), esse medo chegou pelos meios de comunicação. Os crimes e acidentes chegam pelos telejornais ou pelo cinema em uma cidade iluminada e vigiada. Os “cidadãos da idade burguesa”, explica Morin, “vivem uma vida cuja largura está reduzida à sua faixa central”¹, anestesiada na cidade contemporânea. E complementa,

Todo o resto, acima e abaixo, é espetáculo e sonho, voyeurismo permanente: A grande política, a atividade criadora, a violência, a liberdade, o crime, a desmedida. E a virulência agressiva das classes marginais parecem crescer, enquanto cresce, na faixa central, a segurança social, o Estado-providência, o conforto pacífico, o bem-estar. As necessidades agressivas que não se atualizam na faixa central são mantidas tanto pelos fatos variados dos jornais quanto pelas aventuras dos filmes [...]. (MORIN, 1977, p.116).

No dia 12 de junho de 2000, um jovem negro, de bermuda e camiseta, toma o ônibus da linha 174 do Rio de Janeiro. Um dos passageiros percebe que o jovem está armado; prevendo um assalto, desce e informa à polícia. O ônibus, então, é interceptado pelos policiais, e instala-se o pânico geral. Motorista e cobrador abandonam o veículo

¹Edgar Morin explica que a expressão foi cunhada por Musil e está embasada no que chama de espantosa fórmula de Hans Freyer no *Theorie des gegenwertigen Zeitalters*, Stuttgart. (MORIN, 1977. p.116).

junto com alguns passageiros que saem pelas janelas e pela porta traseira. Não houve declaração de sequestro, nem qualquer tipo de roubo, o que aconteceu foi a antecipação de um “medo urbano”, motivado pela “fisionomia” do possível delinquente, que, por sua vez, assume o papel do “cobrador”, como no conto de Rubem Fonseca.

No conto, a ótica é a do “selvagem”, um sujeito que não tem nome próprio, narra na primeira pessoa e se intitula o cobrador, é ele quem descreve uma radiografia da cidade do Rio de Janeiro: morfologias urbanas e faciais (fisionomias) dos indivíduos que atravessam o seu caminho.

Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. (FONSECA, 1979).

O cobrador anda à procura de ação, seus ataques não possuem uma lógica, vão acontecendo mediante seus impulsos. Segundo Walter Benjamin, a novela criminal, diferente do romance policial, não precisa possuir uma lógica. Ela aparece na França do século XIX, especialmente com as traduções dos contos de Edgar Allan Poe, feitas por Charles Baudelaire. Os contos de Poe também são geralmente narrados na primeira pessoa, seus personagens oscilam entre a lucidez e a loucura, indícios de alguma doença. Sabemos por Benjamin que “Poe foi um dos maiores técnicos da literatura moderna. Experiências com a narrativa científica, com a moderna cosmogonia, com a descrição de fenômenos patológicos” (BENJAMIN, 1994, p. 40). Benjamin também nos reporta a Paul Féval, que, em uma de suas obras, transportou “umpele-vermelha, um Apache² para uma aventura na cidade. Chama-se Tovah, e, num passeio de fiacre, consegue escalpas (de) seus quatro acompanhantes brancos de tal modo que o cocheiro nada percebe” (BENJAMIN, 1994, p. 39). Também o cobrador assume a condição do “selvagem” do Apache quando descreve sonoramente como decapitou sua vítima:

Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete. (FONSECA, 1979).

Fonseca é um dos autores brasileiros dedicados a explicitar as misérias humanas em uma consciência pessimista da História, apontado por Willi Bolle como “a consciência de

²De acordo com Dominique Kalifa, “Apache” foi a denominação dada aos jovens delinquentes da capital francesa da *Belle Époque*. O Apache tem relação com os povos da América do Norte e do Novo México, mas Kalifa também atribui ao enorme sucesso da obra *Mystères de Paris*, publicada por Eugène Sue em 1842-1843. ZIMERMANN, Giovana Aparecida. Rio de Janeiro e Paris: a *juventude Apache* do cinema na periferia. 2015. 370 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015. p.69.

um processo de modernização inacabado, para não dizer fracassado” (BOLLE, 1994, p. 35). Em suma, esse modernismo, construído sobre a base de uma promessa abstrata de igualdade, que se revela – posteriormente – fictícia, conduz a um progressivo desapontamento, e é nessa medida que se insere o conto *O cobrador*, publicado em 1979.

Embora seja um dos precursores da abordagem na figura marginal na literatura brasileira, Fonseca difere das obras dos fins da década de 60, que “mobilizam” as imagens dos marginais da vida real que apareciam na imprensa do período, a exemplo: Manuel Moreira (*Cara de Cavalo*), ou João Acácio Pereira da Costa (*Bandido da Luz Vermelha*), que motivaram as obras de Hélio Oiticica e Rogério Sganzerla, respectivamente. Na década seguinte, embora ao limiar das situações reais, Fonseca tem como elemento transgressor o personagem ficcional, como nos contos: *O Caso Morel*, 1973, *Feliz Ano Novo*, 1975, e *O cobrador*, 1979, os quais marcam um desdobramento metaficcional.

O cobrador gosta de ler as notícias das mortes que cometeu e compara seus atos como obras realizadas. Satiriza as hipóteses de autoria, que não chegam até seu nome: “O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo!” (FONSECA, 1997, p.18), mas também fica indignado quando percebe que os pobres moradores do conjunto habitacional Cruzada São Sebastião não têm o mesmo espaço no jornal quanto os novos ricos dos bairros emergentes. “Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. Os jornais abriram muito espaço para a morte do casal que eu justicei na Barra” (FONSECA, 1997, p. 18).

Num primeiro momento, poderíamos dizer que o conto de Fonseca detalha os pensamentos de um *serial killer* que comete crimes hediondos contra a burguesia, por sentir ódio e acreditar que a sociedade está em débito com ele. “A rua está cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo!” (FONSECA, 1997, p.14). Mas ele também funciona como uma espécie de vingança do autor ao sistema literário alinhado à “literatura-verdade” e, por consequência, ao leitor, ávido por esse estilo. Fonseca realiza uma obra brutal e, com uma linguagem ácida, numa perspectiva deleuziana, escreve “no lugar de”, e aproxima, de fato, a figura do escritor ao marginal, promovendo uma identificação do homem de letras com as condutas “ilícitas” do bandido. Quando fala dos limites do escritor, Deleuze destaca que um escritor escreve não só para os leitores, mas também escreve pelos não leitores, ou

seja, “no lugar de” e não “para uso de” (DELEUZE, 1988, 2014). Ele cita Artaud e Faulkner, que afirmaram escrever pelos idiotas.

Ou seja, não para os idiotas, os analfabetos, para que os idiotas, os analfabetos o leiam, mas no lugar dos analfabetos, dos idiotas. ‘Escrevo no lugar dos selvagens, escrevo no lugar dos bichos’. O que isso quer dizer? Por que se diz uma coisa dessas? ‘Escrevo no lugar dos analfabetos, dos idiotas, dos bichos’. É isso que se faz, literalmente, quando se escreve. Quando se escreve, não se trata de história privada.(DELEUZE, 1988, 2014).

Diferente do cobrador de Fonseca, o “sequestrador” do ônibus 174 ganhou visibilidade, foi “enxergado” em tempo real, mas virou mercadoria e foi “consumido”, seus atos ganharam um narrador (o jornalista), que vai “elucidando” o espectador/expectador sobre o comportamento do “bárbaro”. Diz o narrador:

O drama dos passageiros desse ônibus começou pouco antes das três horas da tarde, um assaltante armado com um revólver ameaça quem chega por perto. Uma das vítimas é forçada a escrever com o batom no vidro do ônibus, que o assaltante está possuído pelo diabo³.

Em *Cidade partida*, Ventura (1994) pergunta-se não somente pelos motivos dos assassinos das chacinas da Candelária e de Vigário Geral, mas como a "cidade maravilhosa" passaria a conviver com esse tipo de tragédia a partir daquele momento. Em *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*, Robert Pechman fala da espera pelo bárbaro, ou seja, da utilidade do bárbaro para a cidade.

A figura do bárbaro é recorrente nas representações formuladas sobre a sociedade moderna em formação. Funcionando como um espelho no qual a sociedade dita civilizada se mira, a barbárie é percebida como tudo aquilo que está fora do mundo civilizado, mas que reflete inevitavelmente as imagens da própria civilidade. A civilização, portanto não dispensa a barbárie; faz-lhe o parto, dá-lhe de comer, e... deserdá-la. (PECHMAN, 2002, p. 23).

O bárbaro chegou, e, por tão esperada, sua chegada foi transmitida e espetacularizada pela televisão, que, novamente, não problematizou, nem mesmo, a ausência de objetivo claro que justificasse um sequestro ; limitou-se a pormenorizar as atitudes do bárbaro até o momento em que todos estão do mesmo lado e contra um único indivíduo. A “programação” é digerida pelo espectador/consumidor, entre quatorze horas e vinte minutos, e dezoito horas e cinquenta minutos, quando o “cobrador” decidiu sair do ônibus, tendo uma refém como escudo, para enfrentar uma plateia inflamada.

³ Transmitido pelo Jornal Nacional Rede Globo de Televisão no dia 12/06/2000.

A multidão tentava linchar ... Eles queriam a vingança, levar pra casa um pedacinho do Sandro como souvenir..." (...) foram para pegar o cara mesmo, gritando mata! Mata! O pessoal estava ali para ver um espetáculo, e o espetáculo diz que o final é a morte do bandido, isso é coisa comum na nossa sociedade (2002).

Todos estão contra ele , e, para não consumir o linchamento unânime , são obrigados a transferir sua violência para um soldado do Bope com sua submetralhadora que, autorizado pela sociedade, em conjunto, pode matar esse indivíduo. O policial falhou, o tiro acabou acertando a refém no queixo. Acuado, o “cobrador” dispara outros três tiros e perde sua refém, ficando à mercê do “Estado-providência”. Ele morre asfixiado a caminho da delegacia.

René Girard fala do bode expiatório , do heróimítico , que é uma vítima unânime : morto por todos . O personagem , que justifica o linchamento por unanimidade , cometeu um grave erro, e sua morte reconcilia a comunidade. Para o filósofo, o assassinio coletivo desempenha, em todos os textos religiosos, um papel de tal importância, que suscita uma explicação, e tal explicação é o mimetismo⁴ enão a culpabilidade real da vítima.

Se estudarmos os mitos , o de Édipo , por exemplo , vemos que esta passagem se produz no exato momento em que se crê descobrir o culpado da crise : Édipo. Mas este, entre outras coisas , é um ‘defeituoso’ , um homem diferente dos outros . Não se sabe de onde vêm os seus pais , a sua família etc. (GIRARD, 2009, p. 4).

Para compreender tudo isso, é importante retomar o “desejo mimético”, o pressuposto fundamental da teoria religiosa de Girard. A mimese pode ser encarada não só como um fator de destruição e dissolução, mas também de integração social, pois, se o objeto do desejo é comum, ele integra os indivíduos em torno dele, ao mesmo tempo em que gera rivalidade e violência. Para isso são criados os “interdits”, que são antimiméticos, condição da ordem. A indústria cultural, contudo, vive do “desejo mimético” e segue promovendo a manipulação das massas, na torcida para que desses desejos ocorram conflitos entre várias pessoas e grupos. Depois, para restabelecer a ordem, na teoria de Girard, existe a religião e o sacrifício.

A visibilidade midiática fez com que o episódio ganhasse projeção diante das câmeras, criando um verdadeiro *reality show*, em certo sentido, dando notoriedade (mesmo que distinta), tanto para o "assassino" como para a vítima, de tal forma que o enterro da vítima, Geísa Firmo Gonçalves, foi acompanhado por mais de 3.000 pessoas.

⁴ “O Homem evolui num meio social que lhe impõe constrangimentos particulares que não estão presentes ao nível animal , mesmo se para os animais, na atualidade, falamos de “sociedades” . Analiso estes constrangimentos a partir da noção de “mimetismo” que os gregos denominam *mimesis* e que dava razão a Aristóteles ao dizer que o Homem é o animal mais mimético de todos . Isto quer dizer que se os animais são miméticos, os homens são-no ainda mais.” (GIRARD, 2009, p. 4).

Morin lembra-nos que, “paradoxalmente, existe menos identificação com o herói do fato variado do que com o herói de filmes, menos comunicação humana entre o homem cotidiano e os fatos variados de seu cotidiano, do que esse homem cotidiano e o cinema” (MORIN, 1977, p. 116-117).

Dois anos depois, o episódio supranarrado foi tema do documentário intitulado *Ônibus 174*, 2002, dirigido por José Padilha e Felipe Lacerda. Entrevistando os passageiros, a polícia e a imprensa, os documentaristas propõem-se a recontar o caso e assim oferecer um estudo biográfico do “sequestrador/cobrador” do ônibus 174, cujo nome era Sandro Barbosa do Nascimento.

Depois de ver sua mãe ser assassinada, Sandro passou a viver com uma tia (ainda em São Gonçalo, município próximo do Rio de Janeiro); um dia fugiu e foi morar nas ruas da capital, junto com outros tantos meninos e meninas [de rua], com histórias semelhantes às suas. Lá era conhecido como “Mancha”.

Em entrevista, Padilha é indagado sobre a possibilidade de colocar o depoimento de um psicólogo para falar do trauma de Sandro, em virtude da trágica morte da sua mãe, e o diretor responde:

O Sandro viu a mãe ser degolada quando tinha 6 anos. Não usei psicólogos porque um psicólogo parte de uma teoria psicológica, seja freudiana ou lacaniana, e eu não poderia determinar qual estaria certa. Mas os determinantes da psicologia dele não são psicanalíticos, são institucionais. Não quero saber que relação ele tinha com a mãe. O que faz o Estado? Joga essa criança no Padre Severino, enfia um cacete nela. Os policiais matam seus amigos. Essa criança não vai gostar de policial. Não vai se entregar, porque não vai querer voltar para aquela cadeia. O que gera violência é colocar uma criança que bateu carteira ao lado do traficante assassino. Não é o traficante que organiza o Padre Severino. Quem organiza o Padre Severino é o governador. (PADILHA, 2002, p.3-4).

Padilha afirma que, depois da entrevista do ex-secretário de Segurança, Luis Eduardo Soares, entendeu que precisava filmar os meninos [de rua]. Alguns descrevem seu cotidiano na rua: "Eu moro aqui, tomo banho ali, venho aqui nessa igreja, vejo tudo o que acontece por aqui, vejo os policiais bater na gente". (2002), Muitos, com histórico como o de Sandro, que, por ter saído de casa aos 6 anos, nunca aprendeu a ler ou escrever. Precisou aprender as regras da rua, como arranjar dinheiro para sobreviver. Tornou-se um usuário de drogas e teve inúmeras passagens por instituições para menores infratores (Escola João Luís Alves recebe menores até os 12 anos e o Instituto Padre Severino, dos 12 aos 18 anos). Recolhidos nessas instituições, que funcionam somente como "depósitos humanos", os jovens são devolvidos rapidamente às ruas, mais revoltados do que quando lá entraram.

Em seu artigo sobre violência juvenil, Mauricio Daltro Costa (2015) fala da dificuldade que se enfrenta para convencer indivíduos em situação de margem, de que os meios legítimos da justiça é o melhor opção, pois as leis perderam o poder normativo e os meios legais de coerção motivam indivíduos e grupos, desfavorecidos pela lei, a arbitrar sobre o que é justo ou injusto, segundo visões privadas, dissociadas de princípios normativos do que é legal e o que é ilegal. Segundo Alba Zaluar, alguns bandidos, além de garantir a proteção de sua área, podem ser conhecidos como o defensor do trabalhador, quando este sofre ofensas pessoais que precisam ser vingadas. A antropóloga cita um depoimento de um morador respeitado, presidente de terreiro de umbanda, a propósito dos bandidos de sua área, conforme declarou:

...eles respeitam a gente... Qualquer coisa que me acontecer, um menino passou ou um vagabundo pegar, não será eu que vou pegar um revólver pra dar tiro: eles aí: 'deixa com a gente porque aí a gente mata o cara, porque a gente já é perdido mesmo, mas um crime nas costas não faz diferença', entende? É aquele negócio, tudo em qualquer área, em qualquer lugar é sempre assim, sempre tem a rapaziada local... (ZALUAR, 2000, p.141-142).

O crime é, dessa forma, relativizado em seu valor de infração e os criminosos, ao invés de se sentirem marginais, agem como justiceiros, sua conduta está de acordo com o que estipulam ser o preceito correto, dentro de uma ótica moral e ética própria, podendo nelas ter uma atitude criminosa e ser justificada como legítima.

O documentário entra na 26.^a Delegacia de Polícia, no bairro Encantado, onde Sandro cumpriu pena depois de completar 18 anos, e ela é descrita pelo carcerário como "um cofre, um inferno". Um dos entrevistados, Kleber, com 23 anos, repete um discurso romântico ao apresentar-se orgulhosamente como membro do Comando Vermelho.⁵ "Nós somos da organização do Comando Vermelho, já ouviu falar? O que a gente faz é para nosso povo, um povo caído, um povo humilde." (KLEBER. 1999). Durante o episódio, uma das reféns dialoga com Sandro e sugere que todos façam um cordão humano, que, dessa forma, ele estaria protegido, ninguém iria matá-lo, mas ele responde acuado:

Tia, a senhora não sabe como é a vida de bandido, já fui preso, eu não posso mais ir para o Comando Vermelho e não posso mais ir para o Terceiro Comando, e também não posso mais ir preso, porque eu vou morrer.(NASCIMENTO, 2002).

⁵Sobre o surgimento do Comando Vermelho, Carlos Gregório (o Gordo, que se denomina um dos fundadores do CV) explica no documentário *Notícias de uma guerra particular*, 1999, que o projeto era o CV cobrir todos os buracos deixados pelo governo, nas áreas populares. Discussão ampliada em ZIMERMANN, 2015, p. 260.

Em seu discurso, fica claro que as prisões físicas e simbólicas estavam estruturadas em condições de incrível verossimilhança, praticamente inviabilizando suas escolhas. Ao final, o ônibus era uma trincheira possível. De lá, enfrenta a sociedade da "faixa central", que o exclui, afirmando: "Da mesma forma que vocês é perverso eu também não to de bobeira não, ta ligado! [...].Não é filme de ação não, aqui o bagulho é sério! Não mataram um montão na Candelária? eu tava lá!" (NASCIMENTO, 2002). Padilha afirma ter percebido os distintos comportamentos de Sandro durante o sequestro.

Primeiro ele não queria ser filmado, depois dizia: 'Pode me filmar legal, Brasil. Eu estava na Candelária.' Houve um *turning point* do personagem principal do filme, o Sandro. Quem me explica isso? No filme, o Luis Eduardo Soares [que situa a necessidade de um marginalizado social ser notado pelas instituições]. (PADILHA, 2002, p.3).

Soares (2002) fala da incapacidade que temos (nós, brasileiros) de lidar com nossos dramas: com a exclusão social, com o racismo; lembra que a tragédia da Candelária não estava resolvida e estávamos vivendo uma outra tragédia, que era, de certa forma, uma extensão da primeira, já que Sandro é uma das vítimas sobreviventes da Candelária, que vem para a cidade como o algoz do novo drama. Para Soares, não se pode pensar somente na Candelária, em Vigário Geral ou no Ônibus 174, mas na anestesia das tragédias, que se tornaram cotidianas para o Rio de Janeiro.

O antropólogo alerta para o drama de invisibilidade dos jovens excluídos, dizendo: "Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena e nos confrontam com a sua violência que é um grito desesperado e impotente". (SOARES, 2002).

E complementa:

Esses meninos [de rua] estão famintos de existência social. Um menino negro, pobre, transita invisível pelas ruas brasileiras. Há duas maneiras de se produzir invisibilidade: esse menino é invisível porque nós não o vemos, nós negligenciamos a sua presença. Ou porque projetamos sobre ele um estigma, uma caricatura, um preconceito. (SOARES, 2002).

No documentário, as cenas que ilustram a fala do antropólogo são de meninos fazendo malabarismos em um semáforo de uma grande avenida do Rio de Janeiro, ainda lutando ludicamente contra a invisibilidade: "Nós não somos ninguém e nada se alguém não nos olha e nos reconhece, nos dá valor, não preza nossa existência, não devolve a nós a nossa imagem unguida de algum brilho, de alguma vitalidade ou reconhecimento"⁶.

Se acrescentarmos o drama da invisibilidade dos adolescentes, nós compreendemos quão difícil é esse trânsito essa trajetória um Sandro qualquer da vida que transita pela cidade, eles não são considerados pela

⁶Depoimento de Luís Eduardo Soares no filme *Ônibus 174*, 2002.

sociedade como seres humanos, mas como lixo da sociedade. Nós deixamos eles jogados em pocilgas, nos desresponsabilizamos, inteiramente por suas vidas.(SOARES, 2002).

Durante o sequestro, Sandro permitiu-se conversar com jovens de sua idade e com trajetórias muito diferentes da sua. Ele pergunta para um dos reféns se ele é estudante e deixa-o sair, alegando que ele pode estar atrasado para a aula. Identifica-se com a história de uma senhora que lhe conta ter um irmão que também havia sido preso. Sandro conseguiu pactuar com os reféns, ao final, somente jovens mulheres; ele coordenava as ações das jovens reféns dentro do ônibus, para justificar sua periculosidade, mantendo-se na trincheira sem saber como seria a última cena daquele espetáculo. Em entrevista, Padilha fala dessa atuação durante o episódio.

O Sandro foi quase um diretor de teatro dentro de um ônibus, dizendo aos reféns: 'Você grita agora, fala isso, faz aquilo!' Ele representou uma tragédia quase grega, encenada no mundo real e que fala sobre a sociedade inteira. O Sandro é o principal ator e diretor da peça encenada ali. Ele e a polícia, a imprensa, as pessoas em volta dele. (PADILHA, 2002, p. 3).

Sandro morreu aos 22 anos como bode expiatório de uma sociedade furiosa e justiceira, que, como sempre, entrega à polícia o serviço sujo.

À polícia cabe o serviço sujo... matou os adolescentes na Candelária, e agora mata Sandro, e a sociedade, mesmo não querendo ver espera que se realize, que se anulem os Sandros, que os Sandros desapareçam das nossas vistas, nós não queremos ver essa realidade, não podemos suportar essa realidade, então a invisibilidade é afinal reconquistada pela produção de invisibilidade, pela anulação que a morte gera. (SOARES, 2002).

A Invisibilidade de Sandro é momentaneamente quebrada; tido como selvagem, louco, drogado, protagonista de mais uma história que precisa ser esquecida depois da sua anulação.

“Fechados” do lado de fora

Os meninos [de rua], são donos de uma “infância culpada”. A expressão foi cunhada pela escritora inglesa Mary Carpenter, que, em seu estudo sobre criminalidade, na década de 1840, referia-se às crianças, como Oliver (que dá nome à novela *Oliver Twist*, de Charles Dickens, publicada em 1838), ou Gavroche (o *gamin* de Paris, da obra *Les Misérables*, de Victor Hugo, publicada em 1862). A denominação “infância culpada” – termo do século XIX para os nossos atuais pivetes, meninos [de rua] – utiliza a expressão

claramente no sentido de um grupo social formado à margem da sociedade civil. Esclarece Sidney Chalhoub (1996), que, em sua obra *Cidade febril*, encontra a adoção do conceito de “classes perigosas” no Brasil desde o início, associação aos negros como os suspeitos preferenciais. Duplamente penalizados, os pobres precisam justificar-se pela própria miséria, que, no Brasil, também esteve historicamente associada à doença e à delinquência. (ZIMERMANN, 2015).

Na poesia *Abel e Caim*, Baudelaire atualiza o conflito dos irmãos bíblicos, no qual Abel representa o burguês, e Caim, o proletário, duas classes eternamente irreconciliáveis.

Raça de Abel, frui, come e dorme,
Deus te sorri bondosamente.
Raça de Caim, no lado informe
Roja-te e morre amargamente.
(BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p.19).

Ironicamente, o poeta contrapõe as duas figuras bíblicas para exemplificar os conflitos entre as duas classes antagônicas que convivem na cidade. “Caim tem a supremacia sobre o manso Abel – o rude, o faminto, o invejoso, o selvagem Caim, que se foi para as cidades a fim de sorver o fermento do rancor que aí se acumula e de participar das falsas ideias que aí vive o seu triunfo” (BENJAMIN, 1994, p. 21).

No *Manifesto do Surrealismo*, 1924, André Breton identifica a transição do *gamin* de Paris (o menino de rua francês) para o *flâneur*. Ele conhecia Paris melhor do que um chefe de polícia. Se fosse um vendedor ambulante de escândalo, teria muito a dizer (BRETON apud BAZIN, 2014). A sorte estava lançada, e os papéis possíveis para os jovens das classes populares estavam relacionados ao âmbito de seu cotidiano marginal: detetive ou bandido, *flâneur* Apache: “Qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime” (BENJAMIN, 1994, p. 39).

De acordo com Benjamin, é aqui que surge o Apache, na imagem do herói para Baudelaire.

Antes de Baudelaire o Apache que, durante toda a vida permanece relegado à periferia da sociedade e da cidade grande, não tem lugar algum na literatura. A formulação mais nítida desse tema em *As Flores do Mal*, o poema *O Vinho do Assassino*, tornou-se um ponto de partida de um gênero parisiense. (BENJAMIN, 1994, p. 78).

Baudelaire trata desse gênero do anti-herói, que atravessou o século, mas, para o poeta, ele é a figura do “herói”. O Apache denuncia, de uma vez para sempre, o contrato social, não reconhece os traços da cumplicidade, já percebeu que está separado do burguês por um muro intransponível.

O Apache era do subúrbio, mas mobilizava-se na capital, o que o tornava mais assustador. Com o tempo, desaparece o estereótipo do Apache, e reaparece mais tarde o estereótipo do *Jeune de banlieue*, [jovem do subúrbio], já em um contexto urbano específico, os conjuntos habitacionais da *banlieue* parisiense (PAJOLEC; YVOREL, apud ZIMERMANN 2015). Trancados para fora, os jovens suburbanos são impedidos de acessar livremente a capital. Esta é também uma realidade do Rio de Janeiro contemporâneo.

Os jovens suburbanos vêm sendo impedidos de acessar a zona sul do Rio de Janeiro. O Estado, além de não se constringer pelo fato de permitir que as crianças, em situação de rua, tenham suas vidas destruídas em instituições precárias e desumanas, atesta publicamente que a única maneira de conservar a boa vida na "faixa central" está baseada na contenção. Além de manter viaturas policiais claramente localizadas nas entradas das favelas, autoriza que *blitz* policiais detenham os jovens (considerados suspeitos) dos ônibus vindos dos subúrbios cariocas em direção às praias da Zona Sul. Uma medida vexatória que foi destituída por uma ação movida pela Defensoria Pública, com base na legislação. O juiz Pedro Henrique Alves determina em sentença que a Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro só possa realizar apreensão de menores, quando o delito for alvo de um flagrante (JORNAL DO BRASIL, 2015).

Em setembro de 2015, depois de arrastões ocorridos nas praias e ruas da Zona Sul do Rio, o secretário de Segurança Pública, José Mariano Beltrame, decide retomar às *blitz*, e, no dia 20 de setembro, quinze jovens menores de idade, a maioria da periferia do Rio de Janeiro, foram recolhidos pela Polícia Militar e levados ao Centro Integrado de Atendimento à Criança e ao Adolescente (Ciaca). O motivo alegado: estavam indo para as praias da Zona Sul do Rio. Um dos adolescentes entrevistados declara: "Acham que "nós" é ladrão só porque "nós" é preto — disse X., de 17 anos, morador do Jacaré, na Zona Norte"(EXTRA, 2015).

O nascimento do "minor"

No filme *A Última Parada - 174*, 2008, ao contar a história de Sandro Barbosa do Nascimento com base nas investigações feitas no documentário *Ônibus 174*, 2002, o cineasta Bruno Barreto aponta para o que podemos chamar de o "nascimento do *minor*". Inicia com cenas na favela em um morro da zona sul do Rio de Janeiro em 1983. Sua câmera parte do interior de um barraco onde mora uma jovem negra, drogada, sem brilho no olhar. Ela está com o filho grudado ao seio magro, sugando a própria vida. No mesmo

contexto, em segundo plano, a televisão está ligada e passa cenas de uma novela cujos protagonistas são brancos, de olhos azuis.

As décadas de 70 e 80 foram mantenedoras de um meio popular de evocação comercial e industrial, favorecido por um telejornalismo e por uma teleficção que compartilhava das convenções de linguagem de um Brasil branco, rico e moderno. Segundo Esther Hamburger, uma grade que encadeava novelas e telejornal contribuiu para a construção do imaginário nacional do Brasil como “país do futuro”. “Em verde e amarelo, o drama romanesco de personagens atualizou, sucessivamente, um repertório-vitrine de um mercado de consumo que crescia vendendo a ideia de um Brasil urbano, moderno, liberal, veloz, branco e afluente.” (HAMBURGUER, 2008, p.554).

No filme de Barreto, essa brancura, esse produto de felicidade, abre o filme, e vai sendo mostrado insistentemente na televisão, contrapondo-se à realidade da jovem sem futuro, sem perspectivas. Chamada de vagabunda, a jovem negra tem seu filho arrancado dos braços e depois é expulsa da favela, obrigada a deixá-lo com o suposto pai (Meleca), o líder do Comando Vermelho. Essa adoção, empregada pelo diretor em um plano simbólico, pode ser percebida como o destino de uma geração - a geração *di minor* – adotada pelo *fiel* (assim será Alexandre, adotado pelo “pai” Meleca, que precisa ensinar o ofício ao herdeiro porque a sucessão é rápida), mas, quando observado à luz do materialismo histórico benjaminiano, vemos que se repete, como na origem do *gamin* de Paris, quando *pâle voyou* [pálido bandido], que também foi descrito como o filho ilegítimo, gerado pelo vício, o alcoolismo, a impiedade e a miséria. É o mesmo círculo vicioso, cujos “cruzamentos” de ladrões com prostitutas foram descritos em *História das Classes Operárias e das Classes Burguesas*.⁷

A jovem mãe sai cambaleando, e a miséria da favela vai sendo contraposta ao panorama da Cidade Maravilhosa, uma paisagem para ser apenas mirada pelos pobres. Ao amanhecer, a “galáxia dos miseráveis” deixa de ilustrar a paisagem dos ricos, parafraseando José Louzeiro, que complementa:

Do clarear do dia ao anoitecer, milhões de olhos miseráveis acompanham o movimento dos que nasceram com direito a banho de piscina ou de mar, em praias particulares, café farto e filhos a caminho da escola em carros luxuosos, além de contingentes de empregados uniformizados, a fim de atender-lhes aos menores desejos, tal qual acontecia na época da escravidão oficializada. (LOUZEIRO, 2001, p. 124).

⁷ Discussão ampliada em ZIMERMANN, Giovana Aparecida. Rio de Janeiro e Paris: a juventude Apache do cinema na periferia. 2015. 370 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015, p.64.

À noite, os dois espaços se reconciliam, a cidade fica ainda mais maravilhosa aos olhares da favela, e para quem está no asfalto, o céu de estrelas artificiais “galáxia dos miseráveis” está logo ali, no morro, como se houvesse uma simbiose entre a favela e o asfalto, que se revela com a luz do dia. E nessa medida, é como se a imagem que os separa fosse a própria pele porque ela não está dentro e não está fora, ela é a zona de contato do corpo com o mundo, ela ainda é corpo, mas é onde há esse limiar. Servindo-me, então, do pensamento benjaminiano que, na tese XVII, abandona a proposição clássica da formulação do conhecimento de que a verdade se manifesta nas ideias, para a compreensão de uma realidade moderna multifacetária e ambivalente, adotando um pensamento por imagens. A pele é uma película limítrofe entre o que está fora e o que está dentro desse corpo doente que, quando explode, mostra a carne aberta, vermelha, igual. A cidade, então, não é só partida, mas dilacerada.

Marilene Chauí investe na compreensão das forças persuasivas da representação de nação unificada, apesar de naturalizada a divisão social das classes.

[...] cada um de nós experimenta, no cotidiano, a forte presença de uma representação homogênea que os brasileiros possuem do país e de si mesmos. Essa representação permite, em certos momentos, crer na unidade, na identidade e na indivisibilidade da nação e do povo brasileiros, e, em outros momentos, conceber a divisão social e a divisão política sob a forma dos amigos da nação e dos inimigos a combater, combate que engendrará ou conservará a unidade, a identidade e a indivisibilidade nacionais.”(CHAUÍ, 2000, p. 7-8).

Uma construção que alimenta nossa incapacidade de lidar com problemas tão sérios no nosso país, com a exclusão social e o racismo, como alertou Luiz Eduardo Soares, em depoimento para o documentário *Ônibus 174*. “Nós aprendemos a viver tranquilamente com os Sandros, com as tragédias e com os filhos das tragédias. Isso se converteu em parte do nosso cotidiano.” (SOARES, 2002, 2013).

Costa (2015) fala das vantagens óbvias desta mão de obra barata e volumosa, que são as crianças aliciadas pelo crime organizado. As vantagens são tão grandes que os líderes "buscam arregimentar e criar seus grupos desde a idade de sete ou oito anos, incluindo estas crianças no "organograma" da quadrilha, onde, supostamente poderão prosperar. (COSTA, 2015) No filme *A Última Parada - 174*, 2008 Meleca é o fiel, exerce a pedagogia do ódio e da violência com seu herdeiro Alessandro (Alê):

Meleca: Atira irmão!

Alê: Não to conseguindo!

Meleca: Imagina que ali tem alguém querendo matar teu pai.

Ta querendo matar teu pai, não vai ter ódio no coração caralho!

Bota no coração caralho!

Bota no coração porra!⁸

O desejo do “minor”

A cultura adolescente-juvenil é acentuada e efetivada com o processo de globalização, tendo rápida difusão dos novos estilos criados pelos jovens e apropriados e difundidos pela indústria cultural, voltando ao mercado consumidor juvenil. Lembra-nos Morin de que a “cultura de massas certamente nasceu dos meios de comunicação de massa e nos meios de comunicação de massa, mas para desenvolver uma indústria capitalista e expandir a cultura burguesa moderna” (MORIN, 1977, p. 113). Eles consomem e são consumidos. A favela passou a ser disputada por um mercado interessado em seu estado “bruto” e “original”, em sua música, em sua dança, e os filmes contemporâneos abordam isso, da mesma forma que a contracultura “mobilizou” a figura do marginal, aquele que estava no desvio das normas durante a ditadura, conforme visto, anteriormente, com Morin sobre a “dissidência e a revolta”, que passam a ser integradas ao sistema de consumo. É nessa medida que os filmes acabam mostrando outras formas de manifestação cultural, agora com forte influência norte-americana, como o *hip-hop*, o *funk*, entre outras.

No filme *Última parada 174*, o *rap* vem do asfalto, de Gabriel Pensador. Com 6 anos, Sandro Barbosa do Nascimento assiste a um clipe de Gabriel Pensador pela TV da sua casa, em São Gonçalo, antes de encontrar a mãe, assassinada depois de um assalto.

A música é *Retrato de Um Playboy*, fala da “playboyzada que se prolifera num país capitalista, pobre como o Brasil”. É desses filhinhos de papai que se tornaram cruéis e saem de carro jogando ovos nos trabalhadores; que esperam o ônibus e tiram sarro e humilham os mendigos por diversão; é a eles que Pensador se refere.

Já morando nas ruas, Sandro Barbosa do Nascimento, conhecido como Alê, compõe rapes da sua história, mas não sabe escrever, exerce a oralidade. Quando perguntado se não quer aprender a escrever para registrar suas músicas, ele fala ingenuamente que gosta de esquecer a letra para poder inventar outra. “Se eu escrever o *bagulho* não invento outro *ta ligado*, gosto de esquecer.”⁹ Como um repentista, um improvisador que a partir de um mote vai criando, ele recita, espontaneamente, um poema em forma de *rap*.

Não é mais o samba, é o *hip hop* que dá voz ao jovem favelado, ao Soldado do Morro e, assim como acontece na França, é por meio da música que eles declaram seu

⁸ Áudio do filme *A Última Parada – 174*, 2009.

⁹ Áudio do personagem Sandro Barbosa do Nascimento. *Última parada 174*, 2009.

ódio aos policiais. Se na França, a música de "Assassins de La Police" marcou a década de 90, aqui no Brasil, o ódio que o Soldado do Morro tem do policial foi cantado em *Apologia*, consciente de que é preciso difundir a guerra – *Matar polícia é nossa meta*, cantado por MC Daleste.

O ódio entre o Soldado do Estado e o Soldado do Morro é marcado nos discursos falados, mas, sobretudo, nos cantados. Francisco é um adolescente de 16 anos, entrevistado no Instituto Padre Severino. Ele tem o corpo coberto de cicatrizes de queimadura (em ebulição por dentro e por fora). Perguntado pelos documentaristas no que ele pretende trabalhar quando fizer 18 anos, ele responde, rapidamente, que pretende ficar na favela, trabalhando no tráfico de drogas. E complementa: "Eu gosto dessa vida!" Esse depoimento confirma o prazer na vida de bandido, cantado no *Rap Das Armas*.

Sem a consciência do mecanismo da cultura de massa, o jovem Francisco, ao cantar o *Rap das Armas* dentro do documentário, ajudou a promover a música de MC Cidinho e MC Doca, que foi adotado na abertura do filme *Tropa de Elite*, 2007 por ocasião de um baile *funk*: "Parapapapapapapa. Paraapapapapapa clak bum! Parapapapapa. Fé em Deus! Dj". (MC CIDINHO; MC DOCA, 2014).

Observamos, portanto, que a cultura de massa é o lugar de expressão, mas também o lugar de ruína da *juventude Apache*, porque quando ela é atravessada pelo desejo é, enfim, fisgada pela cultura de massa, precisa pagar por ele, então, entra para a criminalidade. Voltamos à década de 60, quando os próprios jovens alertavam para a sociedade do espetáculo. Guy Debord criticou a manipulação do aparelho espetacular, na qual o espectador não encontra o que deseja, mas deseja o que encontra. No entendimento de Debord, quanto mais o espectador "aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo". (DEBORD, 2008, p. 24).

No mundo contemporâneo, a *juventude Apache* é capturada pelo desejo promovido e difundido na cidade espetacular, e passa a responder por esse apelo como uma necessidade inerente à própria vida, como um "sonho" seu: "Eu sempre sonhei em ter tudo nessa vida", diz a letra do *rap Os Pivetes (Discriminados)*, e prossegue descrevendo os objetos de seu sonho: "umas carreta louca dinheiro, várias minas", e depois, vem a convicção da injustiça social e racial, a que está inserido: "fazer o quê? se a vida é desse jeito, se o sofrimento foi feito para os preto". Diante da lei, do limite, a falta é evidenciada no desejo, e o combustível da barbárie, a abstinência do desejo é a razão da revolta: eu

também mereço! “estão me devendo”, como afirma o *cobrador* de Fonseca atualizado pelo *rap*, que finaliza: “se a vida não tem dó, vão sentir na pele a revolta do *di menor*”.

Considerações finais

A invisibilidade das crianças e dos adolescentes em situação de rua é quebrada somente quando eles "passam ao ato", tornando-se uma ameaça à tranquilidade da "faixa central". No dia 31 de janeiro de 2014, um adolescente negro de 15 anos foi agredido e espancado por um grupo de justiceiros formado por mais de 30 pessoas, e preso pelo pescoço em um poste no bairro Flamengo. Foi liberto pelo corpo de bombeiros com o auxílio de um maçarico. O objeto utilizado pelos “justiceiros” da Zona Sul do Rio foi uma tranca de bicicleta, mas assemelhava-se a uma “coleira”, um “grilhão”, e o poste converteu-se no pelourinho em pleno século XXI. De volta para a rua, na noite de 17 de fevereiro, alega-se que o mesmo adolescente tentava roubar um turista inglês, que reagiu com o auxílio de um grupo de pessoas, as quais passaram a agredi-lo. Temendo um linchamento, o menor lança mão do único indício de visibilidade, o “reconhecimento” (embora negativo) que adquiriu no episódio de 31 de janeiro: “Eu sou o do poste! Parem de bater!” (GOMES, 2014). Nas calçadas, o menor é invisível, sequer é um oprimido da hierarquia social, pois não há função para esse indivíduo que parece não fazer parte da sociedade, é um “supérfluo para a cidade oficial”. Sua “infância culpada” é atravessada pela violência nas ruas, e as sucessivas passagens pelas instituições de acatamento roubam-lhes praticamente toda a infância, o que não resulta difícil entender o porquê da opção pela "liberdade" na favela. Junto ao “fiel”, a submissão do mais fraco em troca da experiência do mais forte, do Apache, que rompeu de uma vez para sempre o contrato social com o “cidadão da idade burguesa”. Mais do que uma escalada no crime organizado, como chega para todos pelas estatísticas, para o menor é a retomada da sociabilidade e do mercado de trabalho, em que ele se tornará “útil” e responsabilizado seriamente por sua utilidade, na grande maioria pagando com a própria vida.

REFERÊNCIAS

A ÚLTIMA parada 174, Direção: Bruno Barreto, Brasil e França, 110 min, 2008. Acervo da autora.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, Wille. *A Fisiognomia da Metrópole Moderna: representações da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

COSTA, Mauricio Daltro. *Violência juvenil, resultado da marginalização da juventude pela sociedade de consumo*. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/11552-11552-1-PB.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 2008. (1. ed. 1997, essa é a décima impressão 2008).

DELEUZE, Gilles. Entrevista de Gilles Deleuze concedida para Clair Parnet em 1988, publicada em 1994, conforme [“a cláusula”], determinada pelo autor. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição integral do vídeo, para fins didáticos. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fNUG3G4zkbM>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

EXTRA, *PM Aborda Ônibus e recolhe adolescentes a caminho das praias da zona sul*. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/rio/pm-aborda-onibus-recolhe-adolescentes-caminho-das-praias-da-zona-sul-do-rio-17279753.html>> Acesso em: 27 set. 2015.

FONSECA, Rubem, *Cobrador*. contos. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

GIRARD, René. *O Bode Expiatório e Deus*. Tradutor Márcio Meruje. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. (Textos Clássicos de Filosofia).

GOMES, Marcelo. *Rapaz que foi preso a poste é detido no Rio*. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,rapaz-que-foi-pres-a-poste-e-detido-no-rio-imp-,1133123>> Acesso em: 27 set. 2014.

JORNAL DO BRASIL. *Juiz: sentença da Vara da Infância não impede PM de cumprir atribuições*. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2015/09/21/juiz-sentenca-da-vara-da-infancia-nao-impede-pm-de-cumprir-atribuicoes/>>. Acesso em: 27 set. 2015.

HAMBURGER, Esther. *Expressões filmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, notícias de uma guerra particular e falcão, meninos do tráfico*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27289>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

LOUZEIRO, José. Espaço público e violência. In: *CINEMA falado*. Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre, 2001.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX: o espírito do tempo I*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Sales e Kátia Lund. Brasil, 57', 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G8U-MsmTEHM>>. Acesso em: 13 out. 2013.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha, Brasil, 150', 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4mQ2b-PE7lw>>. Acesso em: 24 maio 2013.

PADILHA, J. Entrevista concedida à *Gazeta Mercantil*, 6 dez. Disponível em: www.renatodelmanto.com.br/casper/Onibus_174_entrevista_Padilha.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2010.

SEQUESTROdo Ônibus 174. Disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/sequestro-do-onibus-174-2000/2314967/>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ZIMERMANN, Giovana Aparecida. *Rio de Janeiro e Paris: a juventude Apache do cinema na periferia*. 2015. 370 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.