

O Discurso “Periférico” no Centro da Narrativa Midiática¹

Guaciara Barbosa de Freitas

Jornalista, professora, pesquisadora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, através de bolsa de Pós-Doutorado, concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por meio do Programa Nacional do Pós-Doutorado (PNPD).

E-mail: guacifreitas@yahoo.com.br

¹O trabalho apresentado no GT Cultura das Mídias, na 23ª edição do Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), apresenta-se aqui com algumas modificações, resultantes do acolhimento de sugestões apresentadas no debate realizado na sessão de trabalho do grupo.

Resumo: A partir do projeto Central da Periferia, exibido pela TV Globo entre os anos de 2006 e 2008, analisamos os discursos em defesa de um lugar não marginal para o periférico na grande mídia. Nosso percurso metodológico articula as narrativas televisivas expressas em episódios levados ao ar e as vozes do contexto sociocomunicacional ao qual se referem tais narrativas. Observamos como as representações de uma “cultura de periferia” acionaram referências de gostos e repertórios estéticos, supostamente valorizados, em decorrência da constatação de que os produtos e processos culturais desenvolvidos pelos atores sociais da periferia alcançaram protagonismo na chamada cultura de massa, graças a um “saber fazer comunicativo” capaz de subverter as imposições de modelos cunhados pela mídia comercial hegemônica.

Palavras-Chave: Periferia; série televisiva Central da Periferia; TV Globo.

Title: The Discourse from Slum in Mainstream Media

Abstract: From the Central da Periferia tv serie, displayed by Globo Television between the years 2006 and 2008, we analyzed the discourses in defense of a non-marginal place for the slum in the mainstream media. Our methodological approach articulates the television narratives manifested in the episodes and voices from sociocomunicacional context. We note how representations of a "culture of periphery" triggered references tastes and aesthetic repertoires supposedly valued, due to the fact that cultural products and processes developed by social actors have achieved prominence in the periphery called mass culture, thanks to a "know-how communicative" capable of subverting the constraints of hegemonic models coined by commercial media.

Keywords: Slum; Central da Periferia television series; Globo Television.

A designação do lugar de segregação

“Periferia” costuma ser o termo utilizado em discursos que intencionam identificar, de forma genérica e abrangente, o lugar onde vivem os pobres, marginalizados e excluídos do sistema capitalista. Esta maneira de nomear reflete uma atitude, que suprime referências específicas às complexidades entranhadas nas áreas urbanas construídas pela mobilização de pessoas as quais, movidas por dinâmicas e necessidades peculiares a cada realidade, ergueram suas moradias em desacordo com as regulamentações oficiais.

Além de referir da mesma maneira as formas de ocupação urbana diversas, que são repletas de singularidades, a adoção do termo parece amenizar o tom

pejorativo impregnado em denominações mais específicas como “favela”. Então, por meio desse tipo de operação de sentido, “periferia” torna-se sinônimo de “favela”, “baixada”, “vila” e de outros territórios urbanos, constituídos como lugares de segregação social, econômica e cultural, delimitados por fronteiras simbólicas, demarcadas historicamente com elementos como o preconceito racial, a discriminação social e o medo. Do ponto de vista estrutural, a característica comum de tais espaços é a escassez, expressa inclusive na inexistência de serviços essenciais à vida nas grandes cidades, tais como: saneamento básico, transporte público, escolas, postos de saúde etc.

É com essa significação, exposta acima, que o termo “periferia” se faz presente nos textos midiáticos, como, por exemplo, em matérias de natureza jornalística ou em programas de entretenimento, sendo, portanto, o foco do nosso interesse. Contudo, é necessário esclarecermos que do ponto de vista conceitual, a definição de periferia não é acionada exclusivamente no campo das ciências que a abordam em sua dimensão espacial, como a Geografia, a Sociologia ou a Antropologia Urbana, onde o significado de periferia como o espaço correspondente ao entorno de uma área central, tem sido problematizado em função das dinâmicas das metrópoles mundiais inviabilizarem os esforços de separação física entre centro e periferia.

Desse modo a concepção de periferia, como território que se encontra contido às margens, tem sido considerada insuficiente, para explicitar a realidade urbana contemporânea, na qual é impossível separar o centro de seu entorno por meio de recorrências a características estritamente espaciais que sejam homogêneas, não híbridas. Na metrópole urbana, encarada como o espaço do deslocamento, do fluxo de entes, de informações e de conteúdos, é cada vez mais inviável o estabelecimento de marcas distintivas capazes de eliminar zonas de contato e permeações entre centro e periferia.

Essa percepção intensifica as exigências contumazes de determinados segmentos de estudiosos da questão urbana, de que seja abolido o uso indiscriminado do termo periferia, sob pena de serem perpetuadas noções equivocadas, como a de que uma favela, por exemplo, mesmo estando situada em uma área nobre da cidade, seja denominada periferia. Do mesmo modo, muitas áreas nobres das metrópoles não estão localizadas nos centros, afinal os centros urbanos das cidades contemporâneas têm passado por processos de estilização e resignificação, para poderem se tornar atraentes para a nova pequena burguesia e aos novos intelectuais (BOURDIEU, 2007).

Isso significa que embora a fisionomia da cidade contemporânea reflita influências dos processos migratórios, das orientações políticas, das adequações estruturais e ideológicas do sistema, de modo que a (des)organização espacial não se efetiva mais pela divisão entre territórios centrais e periféricos, mantém-se a força das significações vinculadas à periferia, as quais extrapolam a referência espacial. Certamente a conformação do lugar periférico não se efetua segundo a mesma lógica de centro e entorno, nas diversas localidades do mundo. Entretanto, o fato do complexo de favelas do Cantagalo-Pavão-Pavãozinho estar situado no coração da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, não impede que o lugar seja considerado uma periferia, quando se compara o acesso às oportunidades de emprego, aos serviços essenciais, aos bens culturais e ao lazer disponíveis aos moradores não favelados.

Nas favelas periféricas ou nas favelas situadas em áreas nobres das cidades, há um tipo de *apartheid* que resiste aos contatos, ao fluxo de trabalhadores formais, vendedores ambulantes e estudantes, os quais descem o morro ou atravessam uma rua e passam a circular cotidianamente pelos espaços urbanos de classes médias e altas.

Quanto mais o processo produtivo é complexo, mais as forças materiais e intelectuais necessárias ao trabalho são desenvolvidas, e maiores são as cidades. Mas, a

proximidade física não elimina o distanciamento social, nem tampouco facilita os contatos humanos não funcionais. A proximidade física é indispensável à reprodução da estrutura social. A crescente separação entre as classes agrava a distância social. Os homens vivem cada vez mais amontoados lado a lado em aglomerações monstruosas, mas estão isolados uns dos outros. (SANTOS, 2004: 33).

O reconhecimento do direito à cidade exige a compreensão do espaço não como forma de vida própria e sim como “objetos sociais carregados de uma parcela do dinamismo social total” (SANTOS, 2004: 58), ou seja, implica analisar o espaço em suas relações com a sociedade, através dos processos sociais. A adoção de tal perspectiva requer considerar as complexidades existentes em uma estrutura, enxergando para além de sua forma.

Dessa maneira, a percepção da favela como o lugar da pobreza, não reflete a aventura histórica de cada região, que lhe deu uma forma peculiar de ser, pensar e atuar. Embora a forma e a paisagem de favelas em Istambul, em Jacarta e no Brasil aparentem semelhanças constituídas pela pobreza, para interpretar corretamente a favela é necessário considerar que a própria definição de pobreza não é tão simples quanto aparenta ser, e que as favelas não são todas iguais, nem mesmo quando estão situadas em uma única cidade.

O termo “favela” remete a lugares que vão desde cortiços adaptados em decadentes casarões para serem alugados às populações pobres, até ocupações ilegais de cemitérios. Em Lima (Peru), os *callejones* são habitações miseráveis, alugadas em boa parte pela igreja, feitas com uma estrutura de madeira preenchida por lama e palha, onde, segundo um estudo publicado em 2001, “85 pessoas dividiam uma torneira d’água e 93 usavam o mesmo vaso sanitário” (DAVIS, 2006: 44). *Thika busttes* são aglomerados de cabanas, com cômodos de 45m² compartilhados por uma média de 13 pessoas, em Kolkata, na Índia. No Cairo (Egito), um cemitério construído para sepultar sultões teve os túmulos adaptados por um milhão de pessoas que fizeram do lugar, uma das megafavelas do mundo, chamada Cidade dos Mortos.

Portanto, designar esse ‘lugar da pobreza’ requer o entendimento da complexidade socioeconômica que está muito além do nome que é dado a ele e de uma concepção superficial sobre a própria pobreza. Desde o final dos anos de 1970, Milton Santos alertava para o problema dos dados estatísticos empregados para indicar a existência da pobreza e seu grau, principalmente porque a compreensão de realidades locais torna-se difícil se a seleção e a elaboração dos materiais empregados na obtenção das estatísticas obedecem “a uma transferência de conceitos elaborados para a Europa e América do Norte e aplicados nos países subdesenvolvidos” (SANTOS, 1979: 49). Curiosamente, três décadas atrás ele também criticava o enfoque dado à questão das favelas para se entender a questão da pobreza urbana.

No Brasil, assim como no mundo, a aproximação em direção à favela requer do seu observador um afastamento dos símbolos destinados a fazer sombra a sua capacidade de apreensão da realidade, inclusive o símbolo da pobreza. Em uma única favela, como Cidade de Deus, situada na zona oeste do Rio de Janeiro, bairro de Jacarepaguá, existe uma divisão interna em cinco partes que representam tipos diferentes de habitação – que vão de blocos de apartamentos a barracos feitos com sobras de madeira e papelão – e distintos graus de pobreza e de acesso a determinados bens culturais e mercadorias. A mesma heterogeneidade é encontrada em outras grandes favelas da mesma cidade, como a Rocinha, onde a diversidade abriga casas confortáveis com padrões de classe média e moradias classificadas como assentamentos precários – de acordo com parâmetros de organizações como o Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (UN-Habitat) e empregados em pesquisas de órgãos como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) –, ambos ocupando áreas distintas do mesmo espaço. Mesmo

em se tratando de uma mesma favela, portanto, não predomina uma realidade homogênea, como costumam mostrar os noticiários de tevê.

No Brasil a chamada grande mídia possui destacado papel na construção e difusão de representações sobre esse lugar marginalizado. Na programação da Globo, a maior emissora de TV aberta do país, a referência generalizada como “padrão” em noticiários de veiculação nacional e em novelas, frequentemente é a favela do Rio de Janeiro, à qual historicamente a imprensa atribui sentidos negativos (MATTOS, 2004) e cujos processos que desencadearam sua formação não são idênticos aos de outras regiões e cidades brasileiras. Em outras duas grandes emissoras como Record e Bandeirantes, programas noticiosos alinhados ao estilo “mundo-cão”, como Cidade Alerta e Brasil Urgente, destacam em suas edições nacionais, a periferia de São Paulo, dando lugar às realidades locais nas cidades em que tais emissoras possuem afiliadas, para produzirem versões regionais dos referidos programas.

Ainda que não seja a única, a representação da favela carioca se faz muito presente na produção midiática do país, inclusive na cinematografia nacional, seja nos anos de 1960 – sob influência da estética do cinema novo –, seja nos anos 2000, com o chamado *favela movie*, materializado nos *blockbusters* nacionais, acusados, entre outras coisas, de fazerem espetacularização da violência.

Com o movimento de ocupação de alguns morros cariocas pelas Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), por exemplo, favelas com vistas privilegiadas do Rio de Janeiro, além de experimentarem um processo de especulação imobiliária, passaram a disputar entre si a condição de melhor *set* de gravação para clipes, filmes, novelas e seriados nacionais ou internacionais, como acontece entre os morros Santa Marta (Dona Marta), no bairro de Botafogo, e Tavares Bastos, no bairro do Catete, ambos em áreas nobres do Rio de Janeiro.

Para pontuarmos apenas esses dois casos, citamos aqui algumas produções que usaram os referidos morros como locações. Morro Dona Marta: *Escrito nas Estrelas* (Novela. Globo, 2010); *Viver a Vida* (Novela. Globo, 2010); *Put it in a love song* (Clipe da cantora Alicia Keys, 2010); *Totalmente Inocentes* (Filme. Rodrigo Bittencourt, 2011); *Força Tarefa* (Série. Globo, 2009/2010/2011); *Tropa de Elite 2* (Filme. José Padilha, 2010); *They don't care about us* (Clipe do cantor Michael Jackson, 1996). Morro Tavares Bastos: *A Lei e o Crime* (Série. Record, 2009); *Cinquentinha* (Série. Globo, 2009); *O Incrível Hulk* (Filme. Louis Leterrier, 2008); *Tropa de Elite* (Filme. José Padilha, 2007); *Maré, Nossa História de Amor* (Filme. Lúcia Murat, 2007); *Vidas Opostas* (Novela. Record, 2006).

Os moradores destes morros alugam seus barracos e lajes para servirem como locação ou camarim, trabalham como figurantes ou contra-regras e chegam a adotar uma postura *blasé* no convívio com equipes de filmagem e artistas (DALE, 2010). A observação de um fato simples como esse serve para mostrar que nem todas as “periferias” carecem igualmente de visibilidade, ainda que em alguns casos, como no das favelas cariocas, essa visibilidade em grande escala também ajude a reforçar estereótipos.

A construção de um lugar para o periférico no centro da narrativa televisiva

A inédita concentração de habitantes nas áreas urbanas, a necessidade de transformação do estado em um estado genuinamente popular, capaz de transferir recursos de uma parte da sociedade, a que concentra renda, para a outra parte, a que não tem renda, foram assuntos abordados em *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo* (2007), em entrevistas com estudiosos como Mike Davis, teórico urbano, historiador, marxista e ativista político, que em 2006 lançou o livro *Planeta Favela*. Além dele, outros pensadores contemporâneos sobre o tema do crescimento das cidades e de suas periferias participaram da série alimentando os conteúdos que foram ao ar nos episódios transmitidos como um quadro inserido no *Fantástico* da TV Globo, ou que foram disponibilizados em textos no blog oficial da série.

Assim, algumas questões nevrálgicas para o sistema de poder, emergiram das falas do escritor e filósofo norte-americano Robert Neuwirth, na entrevista com Hugo Acero, ex-coordenador do *Programa Departamentos y Municipios Seguros*, liderado pela Polícia Nacional da Colômbia; no depoimento de Nicolas Beautès, geógrafo que coordenou os estudos sobre favela no projeto *Social Exclusion, Territories and Urban Policies* (S.E.T.U.P.) – realizado em São Paulo, Nova Deli, Rio de Janeiro e Mumbai, fazendo uma comparação entre Índia e Brasil –, e também nas declarações de José Eduardo Agualusa, escritor angolano e de José Manuel Oléa, arquiteto e urbanista do México, fundador do *Futura Desarrollo Urbano*.

A existência desses discursos críticos na programação da TV Globo não era inédita, nem exclusiva, pois faz parte da engrenagem do sistema de poder permitir a abertura de algumas brechas, negociadas no interior das estruturas, inclusive em produtos tradicionais como as novelas, vide o caso das autorias de Dias Gomes na TV Globo, por exemplo.

De todo modo, a tematização da periferia na estruturação de *Central da Periferia* expressa em sua argumentação, tratar-se, ao mesmo tempo, de um discurso periférico dentro da programação da própria emissora e da reserva de um lugar na televisão comercial brasileira, no qual certas falas da periferia poderiam reverberar, num tom supostamente mais autêntico, menos estereotipado, mais próximo da realidade desses sujeitos apontados como à margem de um centro. Só não podemos esquecer que a presença desses sujeitos, para representar a periferia, resulta de escolhas, as quais não independem do sistema de produção no qual se insere o programa.

Inicialmente planejado para ser uma série de quatro programas, *Central da Periferia* transformou-se em um projeto maior, realizado em parceria entre a TV Globo, através do Núcleo de Produção Guel Arraes, e a empresa de comunicação Pindorama Filmes, cujos sócios são Regina Casé e seu marido, o diretor Estevão Ciavatta.

O projeto resultou em produtos televisivos que abordaram o mesmo tema, apresentado em dois formatos: quadros inseridos aos domingos no *Fantástico* (*Minha Periferia*, *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo*, *Central da Periferia – Lan House*) e programas gravados ao vivo, transmitidos aos sábados (*Central da Periferia*). Os programas foram ao ar nos períodos de abril a novembro de 2006, de setembro a dezembro de 2007 e nos meses de novembro e dezembro de 2008: *Minha Periferia* (2006), *Central da Periferia* (2006), *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo* (2007) e *Central da Periferia – Lan House* (2008), respectivamente.

Central da Periferia foi o carro-chefe da proposta de desenvolver um produto audiovisual, que levasse ao telespectador, segundo declarações de seus idealizadores, uma fala mais ideológica, com ênfase na crítica social e nas produções culturais da periferia, difundidas num circuito paralelo ao da indústria do entretenimento. “O Hermano costuma dizer que, com o *Central*, temos, pela primeira vez na história da televisão brasileira, a tentativa de fazer um programa em que a indústria fica de fora”, afirma o diretor Guel Arraes, que também reconhece tratar-se de uma tentativa, que nem sempre foi exitosa, por que as determinações da indústria acabam aparecendo (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008: 334). E apareceram mesmo, principalmente como atrações dos shows que eram gravados ao vivo. Nesses casos, observamos que os artistas menos ligados a um circuito alternativo de distribuição, vinculados a esquemas comerciais da indústria do entretenimento, ajudavam a atrair as multidões para as gravações.

Transmitida no primeiro sábado de cada mês, durante uma hora, a partir de 16h45min a série *Central da Periferia* foi classificada pela TV Globo como programa de variedades, com foco na divulgação da produção musical da periferia, do *funk* carioca ao *tecnobrega* paraense, espelhado no *slogan*: “a música que você ouve”, usado na venda do DVD, lançado pela empresa Globo Marcas, em 2007, com os quatro primeiros programas.

No quadro abaixo, apresentamos as edições do programa em 2006, para dar uma ideia geral das opções feitas pela equipe em relação aos lugares. De acordo com informações que obtivemos em entrevistas realizadas junto à produção executiva à época, a seleção das cidades e regiões não se deveu exclusivamente às atrações mapeadas na pesquisa coordenada previamente pelo antropólogo Hermano Vianna, um dos idealizadores da proposta. Critérios como facilidade de acesso e viabilidade de gravar na mesma cidade tanto o show como os quadros a serem inseridos no Fantástico, foram relevantes (GODOLPHIM, 2010).

Central da Periferia (2006)		
Episódio nº	Locais/Cidades	Data
01	Morro da Conceição – Recife/PE (Nordeste)	08/04/2006
02	Favela de Heliópolis – São Paulo/SP (Sudeste)	13/05/2006
03	Praça do Relógio – Belém/PA (Norte)	03/06/2006
04	Periperi – Salvador/BA (Nordeste)	12/08/2006
05	Cidade de Deus – Rio de Janeiro/RJ (Sudeste)	30/09/2006
06	Restinga – Porto Alegre/RS (Sul)	21/10/2006
07	Barra do Ceará – Fortaleza/CE (Nordeste)	25/11/2006
08	Praça da Apoteose – Rio de Janeiro/RJ (Sudeste)	23/12/2006

O apelo popular pensado para o programa fez com que a equipe optasse pelo formato de “programa de auditório”, porém gravado ao vivo, fora de um estúdio, ao ar livre, na presença de plateias constituídas por multidões, em áreas consideradas pela equipe como periféricas. Nesse sentido é oportuno informar que a concepção de periferia que orientou as escolhas dos lugares, geralmente levou a bairros tidos como periferias (de acordo com as classificações tradicionais que problematizamos na primeira parte dessa escrita), nas principais capitais das regiões Sul, Sudeste e Nordeste. No caso do Norte o processo foi diferente, por que o conceito de periferia estendeu-se à região como um todo, inclusive à capital do estado escolhido para representá-la. Por essa razão, o *Central da Periferia* em Belém não foi gravado em um bairro pobre ou no subúrbio da cidade, e sim no centro histórico, às margens da baía do Guajará, onde situa-se a maior feira livre do país, o mercado do Ver-o-Peso. O conceito de periferia incorporado à produção no Pará foi explicado no início do programa, ao dizer que a Amazônia era tratada como periferia do Brasil e que Belém era a cidade brasileira com maior número de favelas do Brasil. Ressaltamos o fato de que em Belém não se usa o termo “favela” para identificar esse lugar, geralmente situado nas áreas de “baixadas”, ou seja, ao invés do alto dos morros, áreas baixas e alagadas.

Ao serem veiculadas, as edições de *Central da Periferia* além de transmitirem os shows com a participação de artistas locais (sempre com alguns de projeção nacional), incluíam reportagens especiais, realizadas por Regina Casé antes da gravação do espetáculo. Nessas matérias, dirigidas por Estevão Ciavatta, a apresentadora visitava a casa de seus convidados, geralmente personalidades da cultura local, ou projetos sociais bem sucedidos das periferias, ocasião em que a equipe de produção registrava depoimentos de pessoas do lugar. A escolha desses artistas para as entrevistas correspondeu a ideia de produção cultural que o programa acabou por vincular a cada região. Se em Recife, por exemplo, houve um painel mais amplo de representação, que foi do brega ao *hip hop*, passando pelo maracatu – numa combinação que se esforçou por atenuar contradições –, em Belém, a produção privilegiou o brega e suas atualizações em *tecnobrega*, festas de aparelhagem etc.

²Em Belém, o público estimado foi de 20 mil pessoas, que foram atraídas pela oportunidade de assistir aos shows das equipes de som chamadas aparelhagens, cantores de tecnobrega, como Gaby Amarantos e banda Tecnoshow, Renato e seus Bluecaps, e os guitarristas da “velha guarda” chamados de Mestres das Guitarradas – um gênero influenciado por ritmos caribenhos. O público começou a se concentrar na área desde o meio dia (o início das filmagens estava marcado para 14h), sob o sol forte, a uma temperatura acima dos 35 graus, permanecendo no local até a noite. Por isso, o clima chegou a ficar tenso muitas vezes, quando a apresentadora interrompia o show porque precisava fazer e refazer a gravação de seus textos. As informações sobre o processo de produção e de gravação do programa em Belém nos foram repassadas pela jornalista Alessandra Barreto, então responsável pelo Núcleo de Rede da TV Liberal, emissora paraense afiliada à Rede Globo, em entrevista para esta pesquisa. A referida jornalista integrou a equipe de trabalho da edição paraense de *Central da Periferia*. A partir de entrevistas realizadas com outras pessoas, que participaram de edições realizadas em outras localidades, pudemos perceber que a percepção sobre a atmosfera gerada em relação ao processo de gravação, variou de acordo com uma série de fatores como as condições do lugar, as atrações escolhidas, as populações e o tipo de participação. Carla Gaudino, por exemplo, que participou da gravação no Morro da Conceição (Recife), como representante do grupo Cidadania Feminina, considerou aquele dia um dos mais felizes de sua vida, por que ela e outras mulheres do movimento sentiram-se como “estrelas por um dia”.

As gravações dos shows, que atraíram públicos de milhares de pessoas, requereram ações interventoras da produção nas localidades, com apoio técnico das afiliadas da TV Globo e apoio logístico de órgãos municipais, como companhias de trânsito, das capitais brasileiras em que foram realizadas. Em algumas ocasiões foi necessário contratar empresas produtoras locais, como em Belém, onde o contingente de pessoal disponível na emissora afiliada não era suficiente, para atender às demandas de uma produção ao vivo de grandes proporções, se considerarmos a infraestrutura mobilizada, a interferência na rotina da cidade (desvios no trânsito, por exemplo) e o público presente².

No caso do projeto *Central da Periferia*, assim como nas demais empreitadas capitaneadas pela tríade Regina-Guel-Hermano, podemos discordar das escolhas feitas, questionar as interpretações e afirmações panfletárias da apresentadora. Mas, não podemos afirmar que algumas das questões, colocadas como a espinha dorsal do projeto, sejam banais ou funcionem exclusivamente como pretexto para levar à conclusão de que apesar de todos os problemas, o morador da periferia é feliz, é criativo, é trabalhador etc. A questão é que o lugar onde esse discurso surge, não deixa de ser um lugar de poder de uma elite. Assim, as questões nevrálgicas são levantadas, mas não são aprofundadas, ao contrário, parecem emergir para logo em seguida serem atenuadas, em falas conciliadoras e harmonizadoras da apresentadora, que constrói em torno de si, uma *persona* de representante dos pobres (CHAVES, 2007).

Aliás, a trajetória artística e televisiva de Regina Casé e as características dos programas que ela passou a apresentar (e representar) na TV Globo – praticamente forjando sua figura midiática multifacetada, em simultaneidade com o processo de produção de tais programas, que fizeram dela um tipo de apresentadora com perfil singular na TV brasileira – ajudava a dar ao novo produto uma aparência de radicalização do posicionamento em defesa da periferia como um lugar de saberes e produções criativas.

Essa concepção já vinha sendo trabalhada em experiências anteriores, como *Programa Legal* (1991-1992), *Brasil Legal* (1994-1998), *Na Geral* (1994), *Brasil Total* (2003) e *Mercadão de Sucessos* (2005), todas geradas no interior do Núcleo Guel Arraes (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008), e continuou depois do projeto *Central da Periferia*, com o programa *Esquentar!*, transmitido aos domingos, em temporadas que tiveram início no ano de 2011. A singularidade de *Central* diante desse conjunto de programas de antes e depois, é que nos demais não se assumiu o tipo de posicionamento político que vimos declarado desde o primeiro episódio de *Central da Periferia*, na tarde de sábado, 08 de abril de 2006, quando nos deparamos com a imagem de Regina Casé, no meio de uma multidão exclamando, para chamar a atenção da câmera: “Ei, ei! Eu tô aqui! Eu tô no meio do povo!”. E depois de ser encontrada, ela se dirigia à câmera, perguntando ao telespectador: “Sabe por que é que eu tô aqui?”. Respondendo em seguida: “Por que esse lugar nunca aparece direito na televisão”. Com essa afirmação, certamente a atriz-apresentadora referia-se à televisão brasileira em geral, não apenas a emissora na qual trabalha. Por outro lado, desde ali reivindicava para o programa o crédito de dar vez a representações de periferia “por ela mesma” pelo fato de colocar seus sujeitos como protagonistas da cena, nem como bandidos, nem como mocinhos, mas como atores sociais de transformação em realidades de exclusão de diversos tipos.

Central da Periferia, assumido em seu caráter ideológico, acionou esse sentido, ao reivindicar as contribuições advindas das periferias – e, portanto, das classes subalternas – para compor de forma supostamente mais justa e ampliada o painel da cultura nacional, denunciando nesse processo o ocaso da indústria cultural e o descaso da grande mídia. *Central* não se estruturou com uma argumentação narrativa efetuada dentro de um esquema maniqueísta simples de oposição entre bem e mal, vítima e algoz, bandido e mocinho.

Uma análise dos programas, enquanto produtos televisivos, e da realidade social com a qual eles constituem vínculo, pode revelar algo além do que a constatação de que o discurso midiático constrói a sua retórica obedecendo a especificidades inscritas na lógica social do consumo, fazendo predominar seu próprio significado de cultura-produto “popular”, deixando para trás algum sentido histórico e/ou reivindicatório dos movimentos *sociocomunicacionais*, por exemplo.

O cenário de lutas dos movimentos sociais nos anos de 1990 foi redefinido por novas práticas civis, que também alteraram os movimentos urbanos dos anos de 1970 e 1980. Alguns deles entraram em crises de diversas ordens: militância, participação cotidiana em atividades organizadas, mobilização, credibilidade, confiabilidade, além de crises externas a suas dinâmicas (GOHN, 2007).

Nesse mesmo período, o Brasil assistia à emergência das ONG’s, no âmbito da mobilização social, que assim como a vertente dos “novos movimentos sociais” surgiam com ênfase nas questões culturais e se articulavam em redes interpessoais e interinstitucionais, para fortalecerem vínculos e a capacidade de ação (GOHN, 2007). Já no campo político governamental entravam em vigor medidas que preparavam o país para uma entrada mais incisiva no contexto econômico de globalização. Com esse propósito, os governos de Itamar Franco (1992-1994) e de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) implementaram e consolidaram o Plano Real (1994), a fim de controlar a inflação e conter a desvalorização da moeda brasileira.

Nos anos 2000, o período de governabilidade do presidente Luís Inácio Lula da Silva manteve a linha da política econômica de controle da inflação, que entre outras consequências, provocou uma redefinição do perfil do consumidor brasileiro, possibilitando o ingresso, neste mercado consumidor, de cidadãos das classes trabalhadoras, cujos recursos financeiros eram consumidos pela inflação, nos períodos anteriores. O amadurecimento dessa conjuntura foi associado ao desenvolvimento e implantação de políticas públicas de governo, destinadas às populações pobres ou miseráveis, durante a “era Lula”, como o programa Bolsa Família criado em 2003.

Na realidade nacional um conjunto de programas governamentais de transferência de renda, implantados nas esferas federal, estadual e municipal, associados à estabilidade econômica, promoveu a ascensão das classes baixas, que passaram a ter poder de compra para a aquisição de equipamentos capazes de produzir e difundir informações em rede e em tempo real, assim como o de receber tais informações. A pedagogia embutida nos próprios dispositivos eliminou a necessidade de obtenção do ensinamento transmitido por um especialista de como utilizar as potencialidades disponíveis. O “sujeito vulgar”, que não foi capacitado formalmente para atuar como profissional no campo da comunicação, incorporou ao seu *habitus* (BOURDIEU, 2000), práticas comunicacionais midiáticas e a produção de bens simbólicos, até então restritos ao sistema produtivo da indústria da cultura de massa, do entretenimento e dos grandes sistemas de comunicação.

Na prática a profusão de imagens registradas por meio de celulares tornou-se tão significativa, que os noticiários passaram a estimular os antigos “receptores”, a mandarem suas informações, para compor o circuito da notícia. Esse cidadão atendeu orgulhoso à “solicitação”, tonando-se um coautor, situado além do nível da especiação (ainda que crítica), interferindo diretamente na produção.

No país configurado por esses contextos múltiplos e menos desfavoráveis aos excluídos, marginalizados e explorados, vemos tomar forma, sobretudo nas chamadas periferias urbanas, um tipo de organização social, que designamos como *sociocomunicacional*, sobre a qual não ousamos teorizar, tendo em vista o vasto e complexo panorama das teorias dos movimentos sociais. Acorremos à designação *movimento sociocomunicacional* para dizer sobre um tipo de mobilização que no Brasil, se articula acentuadamente na primeira década dos anos 2000.

Essas organizações nos interessam pelo modo como operam uma dimensão comunicacional midiática a partir de seu próprio lugar de constituição, que chama a atenção pelos produtos culturais e comunicacionais, gerados em rotinas independentes da estrutura do sistema midiático comercial. Como desdobramento dessa ação, os *movimentos sociocomunicacionais* estabelecem diálogos com a mídia. Por essa razão, reconhecemos que nos movimentos *sociocomunicacionais*, o elemento comunicacional extrapola o nível das práticas astutas e das táticas (CERTEAU, 2008), para constituir uma alternativa ou ser mais um elemento a integrar um painel de tarefas. Nos *sociocomunicacionais* a comunicação midiática assume uma importância estruturadora³.

³No presente texto não adentramos em questões referentes aos movimentos reivindicatórios, articulados em redes, que mobilizaram diversas ocupações e protestos, sobretudo em espaços urbanos, em várias partes do mundo, da Tunísia ao Brasil. Cf. CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança: movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. Cf. HARVEY, David; MARICATO, Hermínia; ŽIŽEK, Slavoj; DAVIS, Mike et. al. *Cidades Rebeldes: passe-livre e as manifestações que tomaram conta do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.

O fortalecimento de tais organizações se realiza em sintonia com as condições políticas, econômicas e sociais que sintetizamos como contexto, acima. Mas, deve-se principalmente, a três fatores: tecnologia, escassez e solidariedade orgânica. Todos causados pelo mesmo sistema, porém como efeitos reversos. A globalização opera um sistema em escala planetária, mas sem afetar todos os lugares da mesma maneira e sem produzir resultados iguais no mundo inteiro (SANTOS, 2008). Contrariamente a uma suposta homogeneização, a globalização, como um movimento do sistema capitalista, além de acentuar desigualdades, instabilidades e um tipo de pobreza estrutural, também gera contradições para si (ARANTES, 2014).

Nessa linha de entendimento, observamos as práticas comunicacionais que se difundiram e que se tornaram incontroláveis por parte do sistema, à medida que o homem comum, além de ter o acesso à tecnologia, no que tange à aquisição de equipamentos produtores e difusores de comunicação, passou a acessar suas linguagens. Ou seja, se por um lado, o sistema necessitava de consumidores para os modelos de aparelho celular que seguem sendo substituídos freneticamente no mercado, por outro, essa tecnologia defasada e logo atualizada trouxe consigo um conteúdo sobre o qual não foi possível deter o controle, para determinar um uso obediente aos interesses programados pelo poder.

Tal processo é radicalizado na experiência de produção audiovisual, que no Brasil tem ganhado força e movimentado um circuito alternativo em expansão, a produção audiovisual mais ou menos amadora do cinema de periferia, onde ocorre justamente uma tomada da plataforma tecnológica em seu potencial libertador, como preconizou Milton Santos (2008). Esse potencial é tanto mais explorado, quanto maior é a escassez de recursos materiais. Isso por que a escassez seria a força-motriz de uma solidariedade orgânica, que se vê refletida em um retorno à comunidade, não no sentido primitivo do termo, mas na concepção de estabelecimento de vínculos.

Em sintonia com tais condições e com esse espírito de mudanças, os *movimentos sociocomunicacionais* investiram na comunicação como um componente estratégico, desenvolvido a partir de seu lugar (identificado como periférico), com o propósito de ampliar as possibilidades de representações para seus sujeitos, incutindo valores positivos em tais representações. Nesse sentido, observamos, nas periferias urbanas, um tipo de mobilização desencadeadora da inclusão de temáticas mais complexas e menos estigmatizadas sobre o universo periférico, na chamada grande mídia. Entretanto, acreditamos que esse processo se realize parcialmente, em parte em decorrência de um intercâmbio entre os *agentes sociocomunicacionais* da periferia (representados pelos artistas ou protagonistas dos movimentos) e os “novos intermediários culturais” (representados pelos produtores culturais das classes médias, que enxergaram na periferia um universo a ser explorado).

Recordamos Featherstone (1995) ao discutir as implicações existentes em uma investida estratégica e subversiva dos intelectuais marginalizados e novos empresários culturais para “corroer as definições de gostos restritas e tradicionais propostas pelos intelectuais dominantes e incorporados numa alta cultura”:

A estratégia não precisa ser de mão única; a imposição de novas regras no jogo, por parte dos intelectuais marginalizados, aliados aos intermediários culturais da nova pequena burguesia, pode também criar condições para forçar os intelectuais dominantes a entrar no novo jogo, adotar estratégias que popularizem e interpretem textos, estilos e práticas na mídia popular, de modo a procurar conservar ou reestabelecer a aparência de seu monopólio anterior sobre a autoridade cultural (FEATHERSTONE, 1995:131).

Vemos vestígios desse processo apontado por Featherstone em experiência como *Central da Periferia*, apesar de seu vínculo de origem com a TV Globo. Mas, nos interessamos pelas peculiaridades existentes quando a “mistura” entre as classes médias e as classes populares se dá em termos de igualdade, quando “os novos intermediários culturais” encontram como interlocutores os *agentes sociocomunicacionais da periferia* com um nível de conhecimento sobre um *saber fazer midiático*, que foi sistematicamente desenvolvido na periferia, de forma gradual e contínua.

Esse *saber fazer*, construído pelos poderes populares de sobrevivência, estende-se ao domínio do aparato tecnológico. Dessa forma os “de baixo” dificultam o abandono do sentido histórico de suas reivindicações, fazem pressão e provocam deslocamentos nas estruturas de poder, fortalecendo a esperança de que tais deslocamentos sejam convertidos em transformações.

Analisamos *Central da Periferia* (2006), levando em consideração o sentido político de sua encenação, o modo como aparentemente expôs o conflito entre distintas concepções de periferia e o modo como tais concepções ganharam expressão no estilo de construção incorporado, ora “desestabilizando” seu próprio lugar de fala (a grande mídia), ora enfraquecendo suas justificativas de existência por meio de discursos e gestos contrários aos argumentos *pro* periferia. O principal argumento usado na série, explicitada nas declarações da apresentadora, para justificar um olhar positivo da grande mídia em direção à periferia e seus atores, foi a capacidade de organização de ações culturais demonstrada por eles. Curiosamente *Central da Periferia* anunciou-se como um espaço de exibição de um conjunto de falas dos *periféricos*, ao mesmo tempo em que tais falas diziam sobre a superação da necessidade de disporem do espaço na grande mídia, para assegurarem sua existência social ou conseguirem ecoar suas reivindicações.

Desde o primeiro programa, gravado no Morro da Conceição, em Recife, o texto de abertura – dito pela apresentadora, que se encontrava “no meio do povo” – imprimia força no discurso da “revolução midiática”, da mudança de posição e do reconhecimento do poder do *outro*: “Se você pensa que periferia é quem tá por fora, periferia é quem tá por dentro. Periferia é a maioria e aqui é a *Central da Periferia!*”.

Por outro lado, o lugar destinado à tecnologia no discurso do *Central da Periferia* valoriza principalmente a viabilização dos produtos culturais da periferia, no nível da produção e da difusão, que resultaria em benefícios particulares ou coletivos no interior de um universo periférico. Ou seja, serviria para um indivíduo ganhar dinheiro, ter fama, romper as fronteiras simbólicas que o apartam das emissoras comerciais, das boas casas de show, da audiência de classe média, etc., ou contribuiria para a formação de grupos que se valem da tecnologia para escrever a “história dos vencidos”, para defender uma imagem positiva dos invisíveis ou malditos da grande mídia, a partir de seu próprio ponto de vista, conforme explicita Celso Athayde, coordenador nacional da ONG Central Única das Favelas (CUFA), revelando que os esforços concentrados da CUFA na formação de profissionais na área do audiovisual, se realizam com um propósito muito claro e considerando tensionamentos existentes entre centro e periferia.

Eu sou a favor de juntarmos as mãos para mudar a realidade, mas sem esquizofrenia e oportunismo. Favela é favela, elite é elite. E quando o assunto

for favela, não vem querer me convencer que você entende mais que nós. Não vai querer se dar bem em cima da nossa foto. Porque depois de desatarmos as mãos, ao fim de uma reunião, cada um vai pra sua casa e a vida fica bem diferente. Faz um tempão que a intelectualidade escreve dezenas de livros, faz filmes e tem um monte de opinião sobre o que deve ser feito. Bacana. Mas quem de fato começou a dar alguma espécie de solução para a favela foi ela própria. Movimentos como Afroreggae, Nós do Morro, Observatório das Favelas, Bagunçasso, Cine Periferia, MCR, são reconhecidos pelo poder público do Brasil e do mundo como iniciativas que criaram oportunidades inéditas, nunca sequer imaginadas. E não eram, porque as 'soluções' vinham da intelectualidade endinheirada. Hoje, estas instituições constroem modelos bem sucedidos e já começam a criar um embrião de geração de intelectuais de favela. Isso mesmo. Temos nossos próprios proto-pensadores pensando do nosso jeito. E a solução tá vindo por aí, pelo fato de fazermos as coisas do nosso jeito. [...] Essas Organizações criaram arduamente o conceito de "protagonismo social". Que significa que a própria favela se remoeu e arranhou suas próprias soluções, e isso só foi possível porque elas começaram a fazer as coisas do seu próprio jeito. Resumindo: se quiser me ajudar, irmão, deixa eu fazer meu próprio show. A favela já está bem grandinha em termos institucionais, políticos e estéticos, ela já pode falar por si, e negociar com as outras instituições de igual pra igual. (ATHAYDE, 2007:01).

Central da Periferia não adota um discurso enfático como o de Celso Athayde em relação aos intelectuais e às elites, afinal esbarra nas limitações do sistema que constitui, entretanto, em alguns momentos tenta assumir um tom mais reivindicatório, como ao referir-se à tecnologia como ponto-chave das transformações sociais e dos possíveis deslocamentos nas posições de poder. O programa aciona a concepção da técnica (não no nível do conhecimento, do saber, na acepção epistemológica do termo), para afirmar como este “*saber fazer*” é gerador de consequências políticas e sociais, cujas reverberações tiveram tanta repercussão que o sistema não conseguiu negá-las.

Nos programas gravados no centro da cidade de Belém e na Cidade de Deus foram tecidas tramas discursivas, cujo fio condutor foi a tecnologia. Em ambos os casos, foi mencionada a quebra do poder das gravadoras, conquistada pela combinação de gravações “caseiras” e distribuição via “pirataria” consentida pelos compositores. Apesar da semelhança entre os casos, segundo a ótica do programa, a questão não é tratada exatamente do mesmo jeito nas edições do Norte e do Sudeste.

Na edição do *Central da Periferia*, gravado em Belém – que foi ao ar no dia 03 de junho de 2006 – durante a preparação de uma coreografia, Regina Casé pediu aos dançarinos e à cantora Gaby Amarantos (que ainda não havia alçado status de diva pop), que o figurino e a coreografia tivessem “bastante baixaria”, “por que o povo gosta de baixaria”. Ou seja, ao mesmo tempo em que se pronuncia como combatente de visões estereotipadas sobre esses gêneros, a atriz-apresentadora incorre em deslizes, que reforçam tais concepções e revelam o quanto é influenciada por elas.

A tentação de atribuir a coerência de uma estética sistemática às tomadas de posição estética das classes populares não é menos perigosa que a inclinação a se deixar impor, sem nos darmos conta, a representação estritamente negativa da visão popular que está no fundo de toda estética culta (BOURDIEU, 2007: 33).

Tanto para o telespectador comum quanto para o público – que se dirige aos locais de gravação, atraído pelos artistas convidados, pela curiosidade provocada com a mudança da rotina local ou pela possibilidade de aparecer na televisão – boa parte das contradições existentes nos enunciados da apresentadora é camuflada pelos modos de narrar incorporados à construção do programa. Modos e estilos assimilados do universo “periférico” por Regina Casé, que demonstra uma compreensão estratégica sobre elementos como a organização social da temporalidade, a moda,

o vocabulário do lugar. E sem contrariar tal organização, consegue conciliá-la com a temporalidade e as exigências do sistema de produção da TV.

Central da Periferia integra uma vertente de programas do Núcleo Guel Arraes, que transfere legitimidade à TV Globo, pela visibilidade dos mais pobres (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008), o que significa tratar-se de um produto televisivo capaz de gerar ganho de imagem para a emissora, porém sem descartar a captação de audiência, pois os índices dos seis primeiros episódios a que tivemos acesso demonstra que, naquela faixa de horário, a audiência do *Central* foi maior do que a dos programas exibidos nas outras emissoras.

Os episódios da série, mesmo quando se apresentaram nos desdobramentos configurados em quadros inseridos no *Fantástico*, experimentavam situações televisivas onde parecia relevante a relação entre a verdade do ato de enunciação e a experiência receptiva do telespectador. A apresentadora não só afirmava aspectos valorosos da periferia como se mostrava imersa na periferia defendida.

Por outro lado, o olhar da apresentadora para a câmera cumpria a dupla missão de confirmar a existência da TV e atribuir um “quê de verdadeiro” à relação que estava sendo instituída. Nesse ponto “não está mais em jogo a verdade do enunciado, mas a verdade da enunciação” (ECO, 1984: 188). E se a confiabilidade no ato de enunciação é indiscutível, como nos afirma Umberto Eco, essa experiência se radicaliza na realização dos programas *Central da Periferia*, quando o telespectador percebe que mesmo estando diante de uma plateia formada por milhares de pessoas, Regina interrompe a interlocução com o público presente na realidade contígua, para dirigir-se à câmera e falar com aquele que assiste pela tevê.

Nas duas dimensões de periferia que trabalhou: uma cultura periférica em relação ao Brasil (como nos casos de Belém e em menor grau, de Recife), e manifestações culturais periféricas em grandes cidades, *Central da Periferia* constitui-se em um *artefato televisivo engenhoso*, capaz de associar o diálogo com os agentes *sociocomunicacionais* da periferia e os imperativos de uma origem no interior do sistema midiático comercial hegemônico, sem acentuar a natureza, essencialmente conflitante, entre ambas as esferas.

O limite a esse potencial transformador é colocado naquilo a que se refere Hall (2003), ao tratar sobre as estratégias culturais que são capazes de pressionar o poder, mas acabam sendo absorvidas pelas estruturas hegemônicas que, mesmo sofrendo deslocamentos, são novamente acomodadas. Ainda assim, vale lembrar a reflexão de Ianni (1983), sobre o fato de que ao colocar em causa o mando das classes dominantes, as revoluções – burguesas, operárias, ou camponesas – também põem em causa os princípios, doutrinas, a cultura e as artes, o que nos leva a supor que o movimento inverso também é passível de acontecer.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ATHAYDE, Celso. *Justiça visual: exploração do bem*. [São Paulo], 26 nov. 2007. Disponível em: http://www.centraldaperiferia.globolog.com.br/archive2007_12_03_11.html>. Acesso em: 04 ago. 2008. Blog: Programa Central da Periferia.

BARRETO, Alessandra. *Produções de programas do Núcleo Guel Arraes em Belém*. Belém, [ago. 2008]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para a pesquisa.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007; São Paulo: EDUSP, 2007.

CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança: movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013

CENTRAL da Periferia. [S.l.]: Globo Marcas, 2007. 1 DVD.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

CHAVES, Sarah Nery Siqueira. “*Tenho Cara de Pobre*”: Regina Casé e a Periferia na TV. 2007. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DAVIS, Mike. *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. In: _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Guel Arraes. (Eds.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: CEPE, 2008.

GALDINO, Carla. *Relatos sobre a participação da ONG Cidadania Feminina, no programa de estreia da série Central da Periferia*. Córrego do Euclides, Recife, [fev. 2010]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para pesquisa.

GOLDOPHIM, Nuno. *O processo de produção dos programas da série Central da Periferia*. Porto Alegre, out. 2010; Rio de Janeiro, out. 2010. Entrevista concedida a jornalista Guaciara Freitas via Skype.

GOHN, Maria das Graças. *Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Representação da Unesco no Brasil: Brasília, 2003.

HARVEY, David; MARICATO, Hermínia; ŽIŽEK, Slavoj; DAVIS, Mike et. al. *Cidades Rebeldes: passe-livre e as manifestações que tomaram conta do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATTOS, Rômulo Costa. *A “Aldeia do Mal”*: o Morro da Favela e a construção social das favelas durante a primeira república. 2004. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2004.

IANNI, Octavio. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

SANTOS, Milton. *Pobreza urbana*. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: 2008; São Paulo: Record, 2008.