

A RESPONSABILIDADE DO NARRADOR

THE NARRATOR'S RESPONSIBILITY

LA RESPONSABILIDAD DEL NARRADOR

Davi Junqueira Marin – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) –
marin.davi@yahoo.com.br

Modalidade: Resumo Expandido

Resumo: Processo ancestral, o pensamento e o inconsciente são questões que nunca se resolvem definitivamente, apenas se adiam. Hoje, acessar o inconsciente humano se faz, especialmente nas massas populares, através da tecnomídia, transmutação e transposição do mito através da mediação e da hipermediatização dos inconscientes, através de acordos entre os emissores nesse antigo novo problema. Para reverter a ausência histórica, especialmente brasileira, sobre a referência mitológica, esboçamos um entendimento acerca do conceito de transvaloração, revisitado por Mosé, para que possamos iniciar, ainda que tardiamente, uma construção mais independente de modelos estrangeiros de outros tempos e espaços.

Palavras-Chave: Transvaloração. Mediação. Hipermediatização do inconsciente. Narrador. Mito.

Abstract: An ancestral process, thought and the unconscious are issues that are never definitively resolved, only postponed. Today, accessing the human unconscious is done, especially in the popular masses, through technomedia, the transmutation and transposition of myth in mediation and the hypermediaization of the unconscious, through agreements between emitters in this old new problem. In order to reverse the historical absence, especially in Brazil, of mythological reference, we have outlined an understanding of the concept of transvaluation, revisited by Mosé, so that we can begin, albeit belatedly, to build something more independent of foreign models from other times and spaces.

Keywords: Transvaluation. Mediation. Hypermedialization of the unconscious. Narrator. Myth.

Resumen: Proceso ancestral, el pensamiento y el inconsciente son cuestiones que nunca se resuelven definitivamente, sólo se posponen. Hoy, el acceso al inconsciente humano se hace, especialmente entre las masas populares, a través de los tecnomedios, de la transmutación y transposición del mito en la mediación y de la hipermediatización del inconsciente, a través de acuerdos entre emisores sobre este viejo nuevo problema. Para revertir la ausencia histórica, especialmente en Brasil, de referencia mitológica, hemos esbozado una comprensión del concepto de transvaloración, revisitado por Mosé, para que podamos iniciar, aunque tardíamente, una construcción más independiente de modelos ajenos, de otros tiempos y espacios.

Palabras clave: Transvaloración. Mediación. Hipermedialización del inconsciente. Narrador. Mito.

1 INTRODUÇÃO

A verdade já não é a identidade do sujeito. A referência de verdade está deslocada por uma verdade narrativa, narrativista, narratológica ainda que jornalística ou documental. Esfera de mídia, é a hipermediatização do inconsciente. A saída – sendo isso um problema – seja talvez a transvaloração de que falava Nietzsche em sua genealogia (Mosé, 2018) aqui a ser aplicada às narrativas através da roteirização de peças áudio visuais com essa intenção na emissão do sinal ou então através da edição e diagramação temática de telejornais ou similares em meio eletrônico da mesma forma com a mesma intenção de transvaloração.

Dessa maneira, o que podemos perceber hoje é que na emissão nada é fluído, embora o processo discursivo diga justamente o oposto. Tudo é sólido e secreto, uma dureza feito um diamante que penetra em qualquer audiência, em qualquer reduto psíquico. Seus valores estariam na intencionalidade da mediação (Barbero, 2015), aquele lugar de ficção e crença, que se ocupam de preencher os espaços de ausência na audiência enquanto consumidora de imagens e sons como consumidora de seu próprio alimento para o corpo e para a alma. E como buscar essa transvaloração através, justamente, de outras narrativas, a partir da roteirização dos cotidianos com seus jornalismo, documentários ou mesmo ficções todas? Questão de linguagem narrativa talvez, de estilo de roteiro. Mas mais fundo ainda e que se coloca diante de uma problemática ampla e de difícil penetração: a questão política. O objetivo: que a audiência consiga absorver a peça áudio visual mais como um instrumento libertador e menos como fio condutor obrigatório de suas vidas. Ou sequer isso: é preciso que a narrativa seja apenas narrativa e nada além disso, ainda que possa ser importante ou até mesmo essencial à psique de cada um, mas nada compulsório.

A narrativa não deve ser nada além de instrumento, opção banal no cotidiano ainda que para isso tenhamos que *des*-instrumentalizar a narrativa de forma que haja uma certa e certa *des*-mediatização do inconsciente, a partir de uma independência dos hábitos em função dessa mesma mediatização. Assim, novamente tornada apenas instrumento, as narrativas passam a ser objeto objetado nas mãos da audiência, e não instrumentalização do inconsciente das audiências como tem sido feito até aqui, na dominação de corpos e almas ao longo de poucas décadas eletrônicas na esteira do século analógico que por sua vez é construção do homem tipográfico (McLuhan, 1972). E essa essência, essencialidade, deve

estar na mesma medida ambiental da audiência em termos de adaptabilidade das necessidades nessa mesma essência.

O esforço parece imenso, e as ações devem partir de diversas frentes. Mas é preciso declarar a alforria da narrativa. Narrativas livres, livres de uma relação de dependência da audiência. Livre da obrigatoriedade do tensionamento psico-político entre emissores e receptores. A vida da narrativa não é a vida da audiência, e não deve haver tal amarração, tal dependência. Sinais que não dependam de receptores em espécie de doença que cura, esquizofrenia que resolve a própria problemática de comunicação aqui colocada. O sinal da emissão não deve depender do sinal da recepção.

2 DESENVOLVIMENTO

Na audiência, os sujeitos estão transformados em sujeitos-narrativa, sujeitos-objetos sujeitados e objetados naquilo que veem, naquilo que consomem, imagens e sons sujeitos sob os controles dos narradores que, se já não o fazem, assim pretendem controlar todas as linhas de suas narrativas que somos nós, sujeitos transformados, escravizados pelos narradores da pós-verdade, verdade que, enquanto mera audiência, já não somos. Nossa verdade balança tanto ou mais que a ficção narrativa. Nossas vidas estão transformadas em linhas jornalísticas, somos sujeitos às manchetes do dia, sujeitos ao *blockbuster*, pequena e pobre audiência em busca de identificação e identidade, identidade que nos chega apenas através da peça de comunicação. Somos rádio. Somos cinema. Somos câmera e fato noticioso. E somos nada disso uma vez que não somos aquele que narra tudo isso. Aquele um que já é feito também sistema narrativo, tecnológico. Nos falta até mesmo a referência sobre o que ou quem nos narra de fato e que fato somos todos, ao final das contas. Já há tempos não somos parte de nossos *mýthos* de origem. Somos rotina, informação. Somos sujeitos. Estamos sujeitos. Sujeitos da audiência amarrada ao sinal, espírito de comunicação que tece suas dependências justamente com pessoas comuns que tem olhos para ver, ouvidos para ouvir. Sentidos amarrados ao sinal do espírito da comunicação. Espírito da audiência escravizada, espírito narrativo escravizado por si mesmo em suas histórias.

Questão política do narrador que narra os fatos e os *mýthos* de acordo com seu ponto de vista sobre a história desde as origens dos tempos dos *aedos* ou poetas gregos, a transposição do *mýthos* tem servido também não apenas para inspirar e educar, mas como

mecânica de dominação e controle. Nas linhas temporais das ações narrativas (Ricoeur, 2016), nos achatamentos dos tempos por seus espaços, espaços hoje transmediatizados, a mudança é apenas técnica, tecnológica. E se outrora tivemos narradores, hoje temos jornalistas, documentaristas, cineastas. Não à toa que no Brasil de hoje grandes sucessos são referências ao passado mitológico. Se não uma mitologia clássica, uma mitologia tornada acessível à multidão e suas massas: junto com as heranças de remanescentes indígenas e com a afro-descendência que constituem nosso país, a mitologia judaico cristã que, passado a colonização católica, cristã das três américas, segue firme o Brasil na exegese bíblica. Os norte-americanos ao menos já despertaram para a questão há décadas e criaram seu próprio *panthéon* de deuses e *mýthos* norte-americanos mais hábeis e abundantes que nós. Abandonando ou quando muito adaptando e mesclando os clássicos à sua realidade imediata, o cinema com a indústria cultural norte-americana muito raramente se refere às narrativas bíblicas em suas produções. Mas em países como o Brasil as narrativas bíblicas sequer são consideradas mito: sua audiência crê na realidade e na verdade de suas histórias, colocando como mitologia outras histórias. A bíblia, para grande parte da audiência brasileira, é verdade e não ficção. Questão de fronteira entre o que é ou não verdade ou que vem a ser ou não fato histórico ou mitologia, essa não é a questão aqui, por hora.

O que viemos buscar, o que queremos salientar é que transvalorar (Mosé, 2018) toda uma estrutura narrativa já dada há décadas – se contarmos apenas as décadas eletrônicas do século XXI e as décadas analógicas do século XX – de forma a romper com as estruturas antropológicas que mediatizam nossa psique não há de ser fácil, sequer simples, como já o dissemos.

Transvalorar pode ser pensado, a princípio, como tornar móvel, maleável, fluído. Ao contrário de maleáveis, as avaliações e juízos que o ser humano produziu, tanto na Modernidade quanto na antiguidade clássica, são cristalizações, fixações, sustentadas pela crença na identidade, na essência, no ser. A rede de valores que foi se produzindo no decorrer da história do pensamento, esta malha conceitual que nos enreda a todos, está fundada na ficção de que exista alguma coisa irreduzível, imutável, única, idêntica a si mesma, e esta coisa é o ser, a essência, a verdade. (Mosé, 2018, p. 13)

Especialmente em termos de mediação (Barbero, 2015) de roteiros. Temos um processo psíquico que caminha lado a lado, em linhas paralelas entre teorias e práticas onde uma se atrela à outra, onde a abertura da teoria psicanalítica à luz das academias a partir de Freud segue em corrente de comunhão com o compasso das mídias desde a invenção do

cinema que, evoluindo as técnicas de fotografia, somadas à invenção do rádio e da televisão trazem também Marshal McLuhan à frente do emergente campo de estudos das ciências da comunicação. Identificamos então um eixo psicanalítico de ordem macluhaniana onde, desde o início do século XX quando nasce a psicanálise, de um lado, e as ciências da comunicação, de outro, os percursos de transposição e transmutação do *mýthos* através das estruturas arquetípicas trazidas pela psicanálise caminham entre a teorização acadêmica e a prática das mídias onde meio e mensagem são propagados como extensões do homem, desde o homem tipográfico de McLuhan até o novo homem cinematográfico emergente de então. Essas extensões não podem ser de outra ordem senão sensórias, sensitivas ou de alguma mecânica arquetípica, seja ela consciente ou inconsciente. Assim nos deparamos, ao cabo de pouco mais de um século, com a hipermediatização de todo o inconsciente da humanidade através de um processo comunicativo artificializado que se estabelece principalmente entre o fascínio do sinal artificial e o contato áudio-táctil com a grande audiência, audiência essa que arrebatava todos os cidadãos da Terra em maior ou menor grau. Especialmente hoje, em tempos de compulsoriedade eletrônica – em países como o Brasil não se existe, não é possível existir, não há existência fora dos domínios do eletrônico – bancos, processos e procedimentos em que é obrigatória a posse de um *smartphone* para que se operem todas as tarefas do cotidiano.

A produção áudio visual é a cereja do bolo da comunicação, e a responsabilidade social de seus produtores, roteiristas e todo tipo de colaboradores não é apenas enorme, mas também tarefa complexa.

A confirmação da comunicação técnica, tecnológica, digital eletrônica não deve depender da carne da audiência. Processo denunciado pela “teoria da agulha hipodérmica”, ou “teoria da bala mágica”, aquele diamante do qual falamos a pouco, o sinal não deve estar introjetado na massa cinzenta dos receptores, feito de isca e anzol, mas deve ser algo passível de percepção e crítica, de manipulação e *feedback* por parte de seus receptores da mesma forma, algo que se consegue um pouco hoje com as redes sociais.

A Teoria da Agulha Hipodérmica, também nomeada “Teoria da Bala Mágica”, foi uma das primeiras criadas para explicar o poder da comunicação de massa na sociedade. Essa teoria tem um detalhe curioso: ela nunca foi escrita. Não existe nenhum livro ou artigo propondo essa ideia, e nenhum pesquisador se apresentou como autor. “Agulha Hipodérmica” foi o nome dado posteriormente a um modo de compreender a comunicação na primeira metade do século 20. O princípio dessa teoria é a de que os meios de

comunicação têm um efeito imediato e poderoso no público, modificando comportamentos, alterando atitudes e interferindo diretamente na mente das pessoas. (Martino, 2009, p. 185).

Difícil, em termos de produção audiovisual que não seja hipertexto em rede, pois a pergunta que segue é: como emitir um sinal despreocupado com a recepção? Ou melhor, como esperar, a partir do processo comunicativo, que a audiência não se comprometa com esse sinal? Mas isso deve ser, ou no mínimo pode ser, um direito da audiência: permitir-se o não comprometimento absoluto com os sinais que a invadem. Mas como elaborar algo que tão sofisticado e que ao mesmo tempo beira o misticismo ancestral dos quatro elementos da natureza, algo que estaria pelos ares a circular livremente atingindo mentes como atingem da mesma forma seus dispositivos celulares, *desktops* e outros? Caminho inverso de tudo que tem sido feito até aqui ao longo do século XX. Desconstrução total da relação e do processo comunicativo enquanto peça hermética, sinal que deve tornar-se independente de si mesmo e de sua audiência. Sinal que não busca a fissura, a brecha, a fenda com a recepção. Sinal que não busca a diferença e que não seja pautado em diferenças, sinais que não tenham nascido a partir da diferença. A depender do processo da formalização científico-acadêmica, seria preciso uma tarefa monstruosa, de rever até mesmo as teorias da informação e da cibernética. Talvez o cinema *cult* tenha conseguido em alguma medida, ou talvez todavia o consiga.

Na melhor das hipóteses, temos de buscar a visualização de uma comunicação afirmativa, narrativas que se auto afirmam em seus ambientes de recepção sem que haja a diferença da ruptura, a brecha de identidade e identificação. Meio e ambiente, emissão e recepção tem de ser um, sem a fronteira de poder que se estabelece geralmente nos cotidianos onde se tecno-mediatizam os hábitos e os acordos sociais, inclusive ou especialmente os acordos de ordem política.

A questão que observamos aqui é que a ideia de sedimentação ou cristalização de uma arte cinematográfica que se torne uma unanimidade nacional é de certa forma mal vista em virtude justamente da experiência norte-americana que transformou ou fez dessa arte talvez seu mais poderoso instrumento de dominação cultural ao longo de todo o século XX e sem dar sinais de recuo já no deslanchar do século XXI e do novo milênio. Muito pelo contrário.

Ao menos para o grande mercado cinematográfico globalizado, mundial, o cinema caminha lado a lado e de mãos dadas com a publicidade. No entanto – a título de exemplificação de uma possibilidade – a Europa parece resistir bem a essa postura que impõe

a necessidade ou a unanimidade de uma indústria cultural que busca sempre construir sua fortaleza através de peças de comunicação, de imagens e sons. Em Portugal, a que nos parece, especialmente para os brasileiros, a porta de entrada e o eterno convite de participação a uma ideologia ou estilo de vida europeizado, por assim dizer, espécie de postura alternativa ao *American Way of Life*, sequer percebemos a publicidade dominando a paisagem urbana, e no entanto possui forte cinematografia consolidada mesmo diante dos atropelamentos norte-americanos.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, quando pensamos ou dizemos algo do tipo: “nossa, parece cenário de filme!”, na verdade estamos buscando em nossa memória uma certa possibilidade de verossimilhança com cenas daquele cinema-vetor capitalista que definiu e difundiu por décadas seu ditado de padrões estéticos e que por vezes estetizaram outras culturas e cotidianos. Mas será que todo mundo quer seguir realmente o exemplo norte-americano e se tornar o chato da vez com seus jargões estéticos e estetizantes, se autopromovendo como única opção racional ou razoável à qualquer cultura ou nação? Não percebo o cinema nem nenhuma outra forma de arte se tornando instrumento do espectro capitalista em outros países a não ser nos EUA. E midiaticização capitalista coloco como sinônimo de manipulação dos inconscientes, por isso a insistência em mencioná-lo dessa forma.

Por muito tempo se supôs muitos porquês desse também suposto fracasso nas tentativas de avanço dessa arte de reprodutibilidade mecânica em outros contextos – políticas frágeis, complôs mercadológicos, ideologias imperialistas, projetos secretos de dominação – mas que talvez seja, até aqui, apenas mais um exemplo de uma ideologia desconectada da realidade, um instrumento ou uma arte que não se mistura, que já não está nas paredes da caverna. A luz do cinema precisa ser a luz da caverna, e não a sombra dos cotidianos onde se insere. Ninguém quer ser o exemplo para o outro, as pessoas querem apenas o que é seu por direito. Mas enquanto o cinema norte-americano for sinônimo de cinema por onde ele passar, não existirá outro cinema, em lugar nenhum. Assim, posto ainda dessa maneira, apenas em moldes de *blockbusters*, uma cultura cinematográfica talvez seja um filme que ninguém quer ver.

Falar em cinema já é de antemão *cult*, e elitista. E esse lugar lhe garante uma vantagem sobre aquele poder emitir um sinal sem compromisso, algo que aqui para nós nos parece muito mais responsável e despojado de intenções se comparado ao outro cinema. O cinema chamado de *cult* é folcloricamente o mais charmoso, o mais inteligente, o irmão mais velho, o artista por natureza. Os sucessos de Hollywood, os cultuados ou criticados *blockbusters*, o cinema folhetinesco, dos cinemas de toda esquina, das cidades pequenas ou médias, ou grandes, são, via de regra, a indústria cultural, o piegas, a brega, o cafona, o de mau-gosto, o popularesco, aquele para gente burra assistir, o primo sem classe, o irmão caçula briguento e sem razão, o porco capitalista, o pirata neoliberal. Mas vou abrir aqui certos parênteses de enfoque Benjaminiano. Ainda que igualmente produtos bem acabados de uma mesma elite, *grosso modo* os *blockbusters* são os únicos que chegam às massas, os únicos que falam a mesma língua popular, os únicos que fazem sucesso sejam na televisão ou nas salas de cinema (e, evidentemente, isso abre outros parênteses sobre as razões todas para isso, inclusive sobre a questão do inconsciente da massa, ou popular, como expunham teóricos da psicanálise como Elias Canetti e Gustave Le bon).

Indispensáveis para as culturas de massa que via de regra estão em países em desenvolvimento, os antigos países subdesenvolvidos, o antigamente chamado de Terceiro Mundo aderiu com força, com fome e vontade de comer ao cinema da indústria. Isso cria então a necessidade que, na origem, ele já nasça intrínseco à sua cultura, de que o cinema *cult* seja então o balanço, uma vez que nesses países existe o cinema *cult*. Assim, o *cult* ganha áureas de verdade, e o *blockbuster*, espírito da mentira. A fantasia, a ficção *versus* os documentários. Dialética que se não for complementar, se torna excludente em países como o Brasil, tão carentes de cultura, de arte, de manifestações bem sucedidas, de aceitação, de oportunidades. Claro, falando naqueles outros parênteses, os da educação, o que falta é a capacidade da estrutura nacional criar a demanda pela arte, pela cultura, demanda que está na capacidade dos indivíduos em absorver mensagens, na capacidade dos públicos diversos em aderir ao espelhamento que lhes é proposto sejam nas telas das salas de reprodução, seja em casa. Demanda essa que deve ser maturada na e através da educação, pelo gosto da leitura, dos estudos que, não em poucos anos ou meses, ou semanas, mas que ao longo de uma vida de hábitos culturais, hábitos de estudos.

Voltando ao assunto inicial, o da associação do fundo mitológico da cultura com a narrativa que consumimos, os índios – os indígenas, os nativos ou povos originários desta terra brasileira antes da chegada do homem branco europeu – pintavam seus movimentos com seu mundo natural, interações com seus ambientes da mesma forma nativos em suas peles, ornamentos e vasos. Sua cerâmica e sua tapeçaria, ainda que artes e artesanatos para o europeu de certa forma ancestral, são, ou podem ser, para nós, como a ligação que nos faltava para com a sétima arte, uma arte que no Brasil é tão carente de vínculos e conexões com o que pretende ser e retratar como sendo seu, sua nação, sua pátria, seu povo. Assim, necessária relação de vinculação com a ideia de uma epistemologia do sul, como ensaia tão bem Boaventura de Souza Santos, aquela arte de retratar as interações e movimentos em cerâmicas são aqui, para nós, uma raiz para o cinema. Ainda que a câmera e suas lentes sejam um instrumento estrangeiro em terras nativas, a conexão ancestral pode existir da mesma forma com que o Europeu que evoluiu de suas tribos para inventar o cinema. Percurso epistemológico, gerativo de sentido (Landowski, 2014), tapa buraco para um processo civilizatório e colonizante, colonizador, pode mesmo soar como imperialista um projeto de vinculação dessa ancestralidade nativa com a nova cerâmica que traz o cinema. Mas é um percurso possível para aquela transvaloração dos valores de toda uma estrutura narrativa, cinematográfica, social, cultural que caminha lado a lado ou se associa às gregariedades filosóficas e práticas da mesma maneira já cristalizadas ou em vias de.

Assim, em termos de finalização, talvez nos seja contingente encararmos a necessidade da percepção de que o cinema brasileiro é, e talvez o seja para sempre, antes de tudo, uma colagem. Colagem entre o passado nativo e a personificação da câmera sobre esse vaso que é a cultura nacional. Essa cerâmica. Essa arte integradora com seu meio, com seus ambientes, com suas alteridades nativas e naturais, o que chamamos de brasileiras (sabe-se lá por quanto tempo resistiremos e conseguiremos assim nos perceber, assim nos chamarmos um pouco, uns aos outros, emprestados também que somos dos índios em nossa busca identitária, busca de uma construção que empresta aos nativos descendentes essa identidade tão devedora, tão culpada de não ser índio, carregando eternamente a cruz de ser, historicamente, culturalmente, linguisticamente, mesmo geneticamente, completamente daqui). Mas é uma colagem. Uma sobreposição de culturas. De técnicas e tecnologias. De idiomas. De linguagens. De tempos muito mais que espaços mas também de espaços. O

espaço do cinema brasileiro todavia não está no espaço desse nacional, dessa brasilidade, esse espaço que nos parece por vezes um outro espaço, mesmo um espaço estrangeiro em pleno território nacional, nesse nacional que é construído por pessoas brancas que vieram e colonizaram e todavia colonizam. Espaços de cinema construídos por cineastas e produtores de comunicação, audiovisual. A imagem e o som precisam, da mesma maneira, atravessar sua decolonialidade.

Para uma referência final, uma fala extraída do diálogo da cena de Neo com o oráculo, em *Matrix*, das irmãs Wachowski: - *Don't worry about the vase...* O vaso, aqui, é a metalinguagem, o meta objeto que simboliza o cinema introjetado em nossas mentes inconscientes: devemos cuidar e evitar o estilhaçamento psíquico, evitar seu encarceramento, dominação e controle total, sem o pensamento reflexivo ou crítico.

Nos resta apenas criarmos nosso próprio vínculo, nossa coesão e coerência, referência ancestral sobre sermos nós mesmos, com o que é ou pode ser de fato nosso, sem outras dependências, para então produzirmos algo novo e limpo. Assim, preocupemo-nos sim com o vaso, nosso vaso, o cinema nacional, inconsciente midiaticizado, pensamento cinematográfico, esse vaso de Tupã: a responsabilidade é do narrador.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas volume I**. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GENETTE, Gérard. **Figuras II**. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

KERCKHOVE, Derick. **A pele da cultura**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

LACAN, Jacques. **O mito individual do neurótico**, ou, A poesia e verdade na neurose. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LANDOWSKI, Eric. **Interações Arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2014.

LE BON, Gustave. **Psicologia das multidões**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claudei. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MARIN, Davi Junqueira. **A Galáxia de Zuckerberg e a formação do narrador eletrônico**. Araraquara: Junqueira&Marin Editores, 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios à mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

McLUHAN, Marshal. **A Galáxia de Gutenberg e a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional, EdUSP: 1972.

McLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)**. São Paulo: Cultrix, 2007.

McLUHAN, Marshal e FIORE, Quentin. **Guerra e Paz na aldeia global**. Rio de Janeiro: Record, 1971.

McLUHAN, Marshal e FIORE, Quentin. **O meio são as Massa-gens**. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MORIN, Edgar. **O MÉTODO 4 – AS IDÉIAS**. habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MORIN, Edgar. **O Problema Epistemológico da Complexidade**. Mira-Cintra: Publicações Europa-América, 1983.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande poilítica da linguagem**. Petrópolis: Vozes Nobilis, 2018.

PEREIRA, Vinicius Andrade. **Estendendo McLuhan: da aldeia à teia global**. Comunicação, memória e tecnologia. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PRADO, José Luis Aidar. **Habermas com Lacan: introdução crítica à teoria do agir comunicativo**. São Paulo, EDUC, 2014.

PRADO, José Luis Aidar e PRATES, Vinicius. **Sintoma e fantasia no capitalismo comunicacional**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2017.

ROLAND, Barthes. A análise estrutural das Narrativas. A respeito de Atos 10-11. In: ROLAND, Barthes. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins; Fontes, 2001.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 2**. A configuração do tempo na narrativa de ficção. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

ROLAND, Barthes. Introdução à análise estrutural das narrativas. In: ROLAND, Barthes. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins; Fontes, 2001.

SAFATLE, Vladimir. “Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler.” In: BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. São Paulo: Autêntica, 2020. Posfácio, p. 173-196.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

TARDE, Gabriel. **A Opinião e as Massas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TRIVINHO, Eugênio. **Glocal** – visibilidade midiática, imaginário *bunker* e existência em tempo real. São Paulo: Annablume, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2017.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. **Pensamento Sistêmico** – o novo paradigma da ciência. Campinas: Papyrus, 2010.