

Rubem Fonseca e o novo referencial no modo de fazer literatura no Brasil

Rubem Fonseca and the new referencial in the way of making literature in Brazil

Isabel Virginia de Alencar Pires¹

Resumo: Este artigo aborda o contexto histórico de surgimento da obra de Rubem Fonseca, uma época sombria da História brasileira, fazendo ainda uma análise da emergência do paradigma da cultura da informação de massa, genuíno produto do pós-guerra mundial, e os usos específicos que a obra de Rubem Fonseca faz deste novo paradigma, desenvolvido no início do século XX e aprofundado a partir da segunda metade desse século.

Palavra-Chave: cultura da informação de massa; televisão; cinema; tecnologia; economia globalizada.

Abstract: This article analyzes the historical context in which Rubem Fonseca's work emerged, a dark period in Brazilian history, and also analyzes the emergence of the mass information culture paradigm, a genuine product of the post-World War II period, and the specific uses that Rubem Fonseca's work makes of this new paradigm, developed at the beginning of the 20th century and deepened from the second half of that century.

Keywords: mass information culture; television; cinema; technology; globalized economy.

¹ Mestre em Literatura Brasileira pela UERJ, autora de diversos trabalhos publicados em revistas acadêmicas.

O SENTIMENTO DE ABSURDO E A EMERGÊNCIA DA INFORMAÇÃO COMO REFERENCIAL NO MUNDO DO PÓS- GUERRA

Em um texto de 1919, no qual analisa as condições da vida universitária na Alemanha e nos Estados Unidos, Max Weber chega à conclusão de que “o mundo foi desencantado” (WEBER, 1979, p. 165). Tal processo teria se dado, segundo ele, com a progressiva racionalização da sociedade ocidental, que colocou à disposição de todos as explicações necessárias sobre o funcionamento da vida cotidiana – embora não houvesse, para o homem comum, um pleno domínio sobre o conhecimento, esfera reservada apenas aos “especialistas”. Para Weber, a racionalização da época moderna, que substituiu as explicações mágicas e divinas do passado, expulsando do mundo a perspectiva medieval do “maravilhoso”, com seus anjos e demônios, gera o esvaziamento da “vida civilizada”. Assim, a vida do homem moderno, imerso numa sociedade pautada pela noção de “progresso infinito”, é sempre provisória, e a morte torna-se “uma ocorrência sem significado” (*op. cit.*, p. 166).

Com o advento da Primeira e Segunda Guerras Mundiais juntamente às transformações que se vinham operando nos campos da Física e da Biologia, na cultura ocidental, a racionalização e a intelectualização – “marcas por excelência da modernidade”, na visão weberiana – tornar-se-iam definitivamente esvaziadas de sentido, substituídas por uma nova marca: a marca do absurdo de uma existência que perdeu o significado, junto com as certezas lógicas e racionais, e cujos limites extremos seriam a loucura e a morte.

Contrapondo-se ao discurso lógico-racional herdado do pensamento positivista, os estudos freudianos introduziram o conceito de “pulsão de morte”, com a publicação de *Além do princípio de prazer* em 1920, numa conjuntura em que a lembrança dos horrores da Primeira Guerra Mundial – onde vida e morte passaram a ser gratuitas e sem sentido – estavam vívidas na Europa. Nas artes plásticas, o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, pintado em 1937, expõe a morte como resultado trágico e irremediável de todas as guerras, e não somente do bombardeio nazista sobre a cidade de Guernica, ocorrido em abril de 1937, durante a Guerra Civil espanhola. Por fim, o “Teatro do Absurdo” (Esslin), surgido na Europa no contexto do pós-Segunda Guerra e trabalhando com a dimensão “absurda e sem sentido” da existência humana, “pode ser identificado como um reflexo do que parece ser a atitude que mais autenticamente represente nosso próprio tempo”, como observa Martin Esslin (ESSLIN, 1968, p. 19).

A cultura da informação de massa, que teve início nos Estados Unidos a partir da década de 1920, com a introdução da primeira emissora comercial de rádio (NEUBERGER, 2012, p.54), firma-se definitivamente na década de 1950, quando a televisão, já plenamente desenvolvida, torna-se a grande responsável pela popularização em larga escala do “mundo das imagens”, antes restritas às salas de exibição do cinema. Segundo Jesús Martín-Barbero:

No cinema, a função comunicativa central é a poética – e isto, ao menos como intenção, até nos filmes mais baratos –, quer dizer, a transfiguração arquetípica da realidade. (...) Os objetos, as ações e os rostos no cinema estão carregados de valor simbólico. (...) O espaço da televisão é dominado pela magia do ver: por uma proximidade construída mediante uma mon-

tagem que não é expressiva, e sim funcional, sustentada na base da “gravação ao vivo”, real ou simulada. Na televisão, a visão predominante é aquela que produz a sensação de *imediatez*, que é um dos traços que dão forma ao cotidiano. (...). Na televisão, nada de rostos misteriosos ou encantadores demais; os rostos da televisão serão próximos, amigáveis, nem fascinantes nem vulgares. (MARTÍN-BARBERO, 2001, pp. 306-307)

Com o desenvolvimento da cultura da informação de massa, o paradigma da racionalidade, que vigorou no positivismo das ciências oitocentistas e que permitiu gerar o chamado “romance de tese” naturalista, é abandonado, em favor de um novo referencial, não mais baseado puramente na racionalidade, mas na *divulgação da informação*. Segundo Jesús Martín-Barbero, a cultura da informação de massa, que tem em sua base a poderosa engenharia dos meios de comunicação de massa, representa, ao mesmo tempo, um *estilo de vida* baseado sobretudo no consumo, erigindo-se “como paradigma de uma cultura que aparecia como sinônimo de progresso e modernidade” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 204).

Passando a refinar a divulgação dos fatos desde o momento mesmo de sua ocorrência e transformando-os em “imagem” e em “espetáculo”, a informação acaba por se tornar uma *necessidade*, seguindo, deste modo, a lógica da mercadoria. Tal conjuntura teria permitido a Guy Debord, em 1967, forjar o seu conceito de “sociedade do espetáculo”. Para ele, o espetáculo “não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão maciça das imagens. Ele é uma *Weltanschauung* que se tornou efetiva. É uma visão de mundo que se objetivou” (DEBORD, 1997, p. 14).

Sem abandonar, contudo, o paradigma da racionalidade, o qual tornara-se “pressuposto” – pois, como observa Guy Debord, “a vitória do racional já está presente como exigência na cultura separada da sociedade espetacular” (*op. cit.*, p. 120) –, a sociedade ocidental do pós-guerra, midiática e “absurda”, passaria a concentrar-se não mais na pura explicação e interpretação dos fatos, mas sobremaneira na sua divulgação, ou seja, na sua crua *apresentação*.

Esse fenômeno, no qual os meios de comunicação de massa exercem a divulgação da informação a partir da perspectiva da “exibição”, acabaria por ser absorvido também pela literatura. No Brasil, durante toda a década de 1970, aliada à conjuntura política e econômica do regime militar instalado desde 1964, ocorre a “expansão e consolidação de uma poderosa indústria cultural em bases não só capitalistas (o que já vinha ocorrendo antes de 1964), mas cada vez mais monopolistas e de Estado” (COUTINHO, 2000, p. 70), contribuindo para o florescimento da chamada “literatura-reportagem”, um tipo de literatura que, com acirrada objetividade, baseada em depoimentos e confissões, abria espaço à denúncia política e social. Analisando a literatura brasileira daquele período, Terezinha Barbieri observa que a década de 1970, “é predominantemente ocupada pela literatura de denúncia política e social, preenchendo espaços jornalísticos, já que a imprensa, então amordaçada pela censura, deixava vácuos de informação” (BARBIERI, 1996, p. 85). Deste tipo de literatura seriam exemplos os livros *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca, *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, e *Zero* (1974), de Ignácio Loyola de Brandão. No entanto, o grande destaque do período é sem dúvida Rubem Fonseca, ganhador do prêmio Jabuti em

1969, 1983, 1996, 2002, 2003 e 2014, além do prêmio Camões em 2003, e do prêmio Machado de Assis em 2015, pelo conjunto da obra.

O ESPETÁCULO DA VIOLÊNCIA NOS “CONTOS-REPORTAGEM” DE RUBEM FONSECA

Surgidos no período mais crítico da ditadura militar brasileira, em plena vigência do Ato Institucional nº 5¹, num contexto de acirramento da censura e conturbação social e política, com a deportação de políticos, artistas e intelectuais, além dos “desaparecimentos” inexplicáveis de pessoas contrárias à ordem vigente, os contos de Rubem Fonseca reunidos no livro *Feliz Ano Novo*, publicado em 1975, são revestidos de extrema violência e miséria, assuntos que não eram exatamente novidade nos escritos do autor, que estreou na literatura em 1963, com o livro de contos *Os prisioneiros*. No entanto, naquele livro específico, esses ingredientes se tornam mais exacerbados, o que levou a censura da época a proibir, em 1976, a comercialização da obra sob o pretexto de serem os contos de Rubem Fonseca “contrários à moral e aos bons costumes”².

Essa medida, porém, acabou por produzir o efeito inverso, que foi o de conferir maior visibilidade à obra de Rubem Fonseca, pois, como já observava, no século XIX, José de Alencar, no célebre Posfácio

¹ Promulgado em 13/12/1968, o AI-5 foi o mais duro dos Atos Institucionais estabelecidos no período militarista, intensificando a repressão (com uso de censura e da tortura) e limitando drasticamente os direitos civis. Foi revogado somente a partir de 01/01/1979, data em que entrou em vigor a Emenda Constitucional nº 11, de 13/10/1978, que revogava, no governo Geisel, os atos institucionais do regime militar.

² O livro *Feliz Ano Novo* permaneceu censurado até o ano de 1985, quando o regime militar chegou ao fim no Brasil.

a *Senhora*, “a crítica, por maior que seja a sua malignidade, produz sempre um efeito útil que é de aguçar a curiosidade. O mais rigoroso censor, malgrado seu, presta homenagem ao autor, e o recomenda”.

Outros escritos vieram, trazendo ainda mais violência, e novamente o escritor foi alvo da censura, desta vez com o conto “O cobrador”, vencedor do prêmio da revista *Status* de Literatura Brasileira em 1978. No entanto, no ano seguinte, em 1979, esse conto foi publicado no livro de mesmo nome, ao lado de outros contos igualmente recheados de violência e realismo grotesco. Foi o passo que faltava para consagrar definitivamente Rubem Fonseca como, senão o criador, pelo menos o *divulgador* de um novo estilo que se fixou definitivamente no horizonte literário brasileiro: o “realismo feroz”, segundo o conceito de Júlia Polinésio (POLINÉSIO, 1994, p. 116), formando discípulos, como Patrícia Melo, autora de *O matador*, romance de 1995, além de um número expressivo de leitores fiéis.

Marçal Aquino, no prefácio à nona edição (lançada em e-pub), do livro *O Cobrador*, considera que “*O Cobrador* foi um livro escrito com raiva” (AQUINO, 2022). Em suas palavras,

Rubem Fonseca andava muito irado naqueles derradeiros anos da década de 1970 e tinha um mau motivo para isso: a interdição de sua obra anterior, o hoje clássico *Feliz ano novo*, um contundente conjunto de narrativas lançado em 1975 e alvo da Censura no final do ano seguinte, que não só proibiu a circulação do livro, como determinou a apreensão de todos os exemplares existentes nas livrarias. (AQUINO, 2022)

Porém, num contexto dominado, ele próprio, pela violência, institucionalizada pelos mecanismos de poder do regime militarista, sobretudo pelo AI-5, a literatura de Rubem Fonseca torna-se mera *por-*

ta-voz dessa violência. Os contos do autor de *Feliz ano novo* e *O Co-brador* são violentos? Sim, mas o autor é o responsável pela violência generalizada e institucionalizada, que tomou conta de um período sombrio da História brasileira?

Pablo Picasso, ao ser questionado pelos alemães se fora ele que fizera “aquilo” – numa referência à cena de extrema violência exposta no quadro *Guernica*, respondeu “Não, foram vocês”. Essa resposta também poderia ser igualmente usada por Rubem Fonseca aos seus censores, ao questionarem – e principalmente censurarem – a violência exposta naquelas páginas, sob a forma de literatura.

AS “CAIXAS PRETAS” NA LITERATURA DE RUBEM FONSECA

A emergência da cultura da informação de massa, que erigiu os meios de comunicação de massa como referência mundial no século XX, tem como consequência, no campo da literatura, a geração de textos híbridos, que dialogam intensamente com as novas tecnologias. Abandonando a “textolatria” que caracterizou a produção literária anterior, a literatura do século XX torna-se, como observa Terezinha Barbieri, uma “palavra impura”, resultante da contaminação com o rádio, o cinema, a televisão, o jornal, a revista, e ainda os cartazes e anúncios publicitários (BARBIERI, 1996, p. 55).

Para Vilém Flusser, estudioso do que ele denominou de “pós-história”, as novas tecnologias surgidas no século XX se caracterizam como “caixas pretas” que produzem “tecnoimagens”, a exemplo da televisão:

As tecnoimagens são essencialmente diferentes das imagens tradicionais. As imagens tradicionais são produzidas por ho-

mens, as tecnoimagens por aparelhos. (...) Os aparelhos são caixas pretas programadas para devorarem sintomas de cenas, e para vomitarem tais sintomas em forma de imagens. Os aparelhos transcodem sintomas em imagens. (...) São caixas que devoram história e vomitam pós-história. (FLUSSER, 1983).

No entanto, não apenas os programas de tevê seriam baseados em tecnoimagens: os “programas” de rádio e os “programas” de computadores também pertencem às “caixas pretas” – segundo Flusser, aparelhos “misteriosos” e “mágicos” – que realizam a recepção da “mensagem espetacular” (Debord). Tais aparelhos, que vão desde máquinas fotográficas, passando por câmeras de vídeo, rádio, televisão e gravadores de voz, se baseiam essencialmente em *informações* – a transmissão da informação, no caso do rádio, e a codificação e decodificação da informação em programa, pelo computador.

A literatura de Rubem Fonseca, legítimo produto da segunda metade do século XX, não se isentaria dessa contaminação com as modernas “caixas pretas” tecnológicas, num perfeito e “natural” diálogo com elas. Nos contos *Passeio noturno I* e *Passeio noturno II*, do livro *Feliz ano novo*, de 1975, percebemos o uso irônico das “caixas pretas”. Enquanto o alto executivo, sádico em excesso, se diverte atropelando pessoas inocentes à noite com o seu carrão importado, a família assiste a novelas e filmes dublados na televisão. Observe-se ainda o emprego da ironia calcado no estilo de vida da família, que constitui a “unidade básica de audiência” da televisão na América Latina, como observa Martin-Barbero (2001, p. 305). Assim, enquanto, de um lado, nesses contos, a família consome o conteúdo oferecido pela “caixa preta”, localizada estrategicamente na sala de visitas, a violência exercida com outra “caixa preta” – no caso, o “Jaguar preto” do executivo – também torna-se, ela própria, objeto de consumo, ou

seja, “mercadoria”, num contexto em que os meios de comunicação eram censurados e a *notícia* era reduzida ao mínimo possível:

Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos para-lamas, os para-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas. / A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (FONSECA, “Passei noturno I”, 1994)
Quando cheguei em casa minha mulher estava vendo televisão, um filme colorido, dublado. / Hoje você demorou mais. Estava muito nervoso?, Ela disse. / Estava. Mas já passou. Agora vou dormir. Amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (FONSECA, “Passei noturno II”, 1994)

No conto “Feliz ano novo”, que abre a coletânea de contos do livro, a televisão é ironicamente a portadora de uma notícia valiosa para os bandidos, pois é a partir dela que o ataque aos ricos, na noite de *réveillon*, irá acontecer:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoçado roupas ricas para as madames vestirem no *réveillon*. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque. (FONSECA, 1994)

Censurados, os meios de comunicação de massa da época em que foi publicado o livro *Feliz ano novo*, eram dedicados ao entretenimento, sobretudo a televisão, com seus programas de auditório, novelas e filmes dublados. Embora até mesmo esse “entretenimento” fosse alvo de censura, como o célebre caso da novela “Roque Santeiro”, de Dias Gomes, que teve sua exibição proibida em 1975 e somente foi liberada em 1985 e exibida com um novo elenco (à exceção do

ator Lima Duarte, que atuou em ambas as versões interpretando o mesmo personagem, Sinhôzinho Malta).

No conto “Corações solitários”, também de *Feliz ano novo*, vemos um repórter policial demitido do jornal em que trabalhava passar a escrever conselhos sentimentais e fotonovelas (“escritas em quinze minutos”) no jornal *Mulher*, um tabloide dedicado ao público feminino da “classe C”, mas que era totalmente produzido por homens, que assinavam o conteúdo com nomes de mulheres – à exceção do repórter, que adotou o pomposo nome de “Dr. Nathanael Lessa”:

Eu trabalhava em um jornal popular como repórter de polícia. Há muito tempo não acontecia na cidade um crime interessante envolvendo uma rica e linda jovem da sociedade, mortes, desaparecimentos, corrupção, mentiras, sexo, ambição, dinheiro, violência, escândalo.

O cinema também é mencionado com frequência nos contos de *Feliz ano novo*, servindo de cenário para uma cena de violência no conto “Agruras de um jovem escritor”: “A Lígia, que voltara inesperadamente, me viu no cinema com uma garota, e ali mesmo, enquanto o filme estava passando, ela me encheu de pancadas, um escândalo, levei vinte pontos na cabeça”.

Na literatura de Rubem Fonseca, mais do que a presença dos meios de comunicação da época (televisão, jornal, cinema), o que importa é o *uso* que o autor faz deles, um uso intensamente irônico, do qual ele se vale para trabalhar os mesmos temas do seu personagem-repórter: crime e violência, corrupção e escândalo.

A DIMENSÃO CRÍTICA NA ARTE DE RUBEM FONSECA

Analisando o papel da arte na sociedade industrializada, inserida no estágio do capitalismo monopolista-financeiro, na primeira metade do século XX, Theodor Adorno e Walter Benjamin, teóricos da chamada “Escola de Frankfurt”¹, consideram que a indústria cultural² encerra dialeticamente duas dimensões: uma dimensão industrial, que reflete todas as contradições capitalistas, e uma dimensão crítica, inerente à cultura. Assim, os “produtos culturais”, resultantes da apropriação tecnológica e mercadológica da arte, embora mercadorias, possuem também uma dimensão essencialmente crítica, que permanece preservada.

No pensamento de Benjamin, a “desaturatização” da obra de arte, provocada pela sua apropriação pelos meios de reprodução tecnológicos e massificados, ao mesmo tempo em que resulta numa queda do seu valor estético, confere-lhe, paradoxalmente, “efeitos benéficos”, representados pela possibilidade de “divulgação para todos”, que tem como efeito principal a “politização do destinatário” (BENJAMIN, 1986, p. 170), cumprindo assim o seu papel crítico. Para Adorno, por sua vez, a perspectiva crítica da obra de arte permite a

¹ Embora este termo tenha sido utilizado para identificar os teóricos do Instituto de Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt na primeira metade do século XX, para Barbara Freitag, “o termo Escola de Frankfurt ou a concepção de uma ‘teoria crítica’ sugerem uma unidade temática e um consenso epistemológico teórico e político que raras vezes existiu entre os representantes da Escola” (FREITAG, 1988, p. 33).

² Termo empregado pela primeira vez por Adorno na obra *Dialética do esclarecimento*, de 1947, e explicitado/esclarecido em conferências radiofônicas proferidas por ele em 1962 na Alemanha (ADORNO, 1985).

sua fuga do dilaceramento provocado pela indústria cultural (ADORNO, 1985).

Embora formuladas ainda na primeira metade do século XX, as ideias de Theodor Adorno e Walter Benjamin quanto ao papel da arte na sociedade industrializada continuam mais que nunca atuais, num contexto de economia globalizada, em que o mercado financeiro integrado mundialmente é a nova face do capitalismo, e em que, por outro lado, as desigualdades socioeconômicas e a degradação do meio-ambiente são aprofundadas (GUITARRARA, s/d). O uso da tecnologia, já então analisado por Benjamin e Adorno, intensifica-se a partir da segunda metade do século XX, com a expansão cada vez maior da Internet, culminando, no primeiro quartel do século XXI, com a Inteligência Artificial.

A literatura de Rubem Fonseca, legítimo produto cultural do seu tempo, ao mesmo tempo em que é apropriada pela indústria – na medida em que é produzida em larga escala mediante o emprego de tecnologia industrial e, além disto, com várias adaptações para o cinema e a televisão¹ – possui sem dúvida uma dimensão crítica de que toda a arte é portadora. Essa dimensão crítica reside justamente na forma como são trabalhados os contos do autor de *Feliz ano novo* e de *O cobrador*. Ou seja, do mesmo modo que os meios de comunicação de massa (televisão, jornal, cinema), presentes nos contos, possuem um uso carregado de ironia, também a violência – substrato por excelência de tais contos – cumpre uma função: sua presença na literatura de Rubem Fonseca não é de modo algum gratuita.

¹ Rubem Fonseca também atuou como roteirista, adaptando as suas próprias obras para o cinema e a tevê, e também o filme *O homem do ano* (2003), baseado no romance *O matador*, de Patrícia Melo, escrito em 1995.

Ao analisar a arte cinematográfica, Benjamin considera que ela possui um efeito traumatizante. Para ele, o cinema emite “choques”, derivados dos movimentos da imagem:

Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. (BENJAMIN, 1986, p. 192)

Esse “efeito de choque” do cinema seria, para o teórico, aquilo que encerraria precisamente a missão maior da obra de arte, ou seja, sua função crítica, ligada essencialmente à “negatividade” de que é portadora e que é capaz de expor a miséria existencial. De forma semelhante, a violência utilizada por Rubem Fonseca em seus contos, ao buscar produzir um “efeito de choque” no leitor, cumpre plenamente a função crítica da obra de arte, expondo a mesma miséria existencial a que Benjamin se referia. Por isto mesmo, a literatura de Rubem Fonseca, produto de um contexto específico – violento e repressor – extravasa esses limites, alcançando recepção não somente no Brasil, mas também no exterior.¹

Tanto para a teoria crítica de Adorno e Benjamin quanto na literatura de Rubem Fonseca, a dimensão crítica da arte contribui sem dúvida para a esperança de libertação humana, na medida em que, se a violência do mundo for demonstrada por uma “estética expressio-

¹ O escritor teve várias de suas obras traduzidas e publicadas em diferentes países, sendo que o romance *O caso Morel* (1973), foi a primeira obra traduzida para outra língua, no caso, o francês.

nista”, o choque resultante possa levar à revolta contra a injustiça social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. ***A indústria cultural***. Texto baseado em conferências radiofônicas proferidas em 1962 na Alemanha e reproduzido com autorização da Suhrkamp Verlag (Frankfurt). Trad. Amélia Cohn. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1985 (mimeo).
- AQUINO, Marçal. **Páginas raivosas sobre um país aturdido**. Prefácio à 9ª edição em e-pub do livro *O cobrador*. Disponível em https://books.google.com.br/books/about/O_cobrador.html?hl=pt-BR&id=UxZ_Q-KvIOAC&redir_esc=y. Acesso em 27 maio 2025.
- BARBIERI, Terezinha. **Encenações do híbrido**. Rio de Janeiro: PUC, 1996 (Tese de Doutorado em Letras).
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. 2ª ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FONSECA, Rubem. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- FLUSSER, Vilém. **A dúvida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- FREITAG, Barbara. **Teoria crítica ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GUITARRARA, Paloma. **Globalização econômica**. Brasil Escola. Disponível em:
<https://brasilecola.uol.com.br/geografia/globalizacao-economica.htm>. Acesso em 05 junho 2025.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- NEUBERGER, Rachel S. A. **O rádio na era da convergência das mídias**. Cruz das Almas/BA: EDUFRB, 2012.
- POLINÉSIO, Júlia. **O conto e as classes subalternas**. Rio de Janeiro: Anna Blume, 1994.
- WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. 5^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.