

Informação, Memória e Narrativa em *O Anel do General* de Selma Lagerlöf

Nils Goran Skare

Resumo

Este artigo examina a novela *O Anel do General* da autora sueca ganhadora do prêmio Nobel Selma Lagerlöf a partir de uma discussão a respeito dos conceitos de informação, memória e narrativa tais quais localizamos no *Ensaio sobre o Narrador* de Walter Benjamin. Identificamos o anel como elemento alegórico na história para cada um desses três elementos e discutimos a maneira como a narrativa funciona como uma espécie de tradução da informação para a memória. Concluimos que sem narrativa não há comunicação entre informação e memória, e fazemos sugestões para pesquisas futuras.

Palavras-chave: Lagerlöf; *O Anel do General*; Informação; Memória; Narrativa.

1. Introdução

O objeto de estudo deste artigo é uma novela da autora sueca Selma Lagerlöf, primeira mulher a ganhar o prêmio Nobel. A obra em questão que estudaremos mais proximamente se chama *O Anel do General* (*Löwensköldska Ringen* – 1925) e é notadamente o que se poderia chamar de uma obra de narrador, uma narrativa no sentido tradicional – longe, portanto, da forma romance.

Nesse sentido, utilizaremos como suporte teórico para nossa crítica o conhecido ensaio de Walter Benjamin a respeito do narrador, feito a partir da obra de Nikolai Leskov, escritor russo que, como Selma Lagerlöf, se encaixa nessa figura narrativa próxima do conto de fadas, próxima do homem prático do povo que aconselha o ouvinte, próxima também do sábio que instrui com uma história moralizante.

Mas nosso intuito é justamente lançar luz sobre algumas das questões levantadas nessa reflexão benjaminiana, notadamente: a informação, a narrativa e a memória. Como se relacionam cada um desses conceitos? Considerando que a figura do narrador desapareceu em grande medida, como sustenta Benjamin, e que isso está relacionado à dificuldade do intercâmbio de experiências entre as pessoas na modernidade, que papel sobrou para a memória? Essas são as indagações norteadoras deste artigo.

Antes de abordarmos o texto de Lagerlöf, portanto, passaremos em revista o ensaio de Benjamin de onde extrairemos os conceitos para nossa crítica.

2. Conceitos Preliminares

O renomado ensaio de Walter Benjamin a respeito da figura do narrador – *O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov (1936)* – é repleto de construções imagéticas, formulações apodícticas e a interrupção do argumento em partes fragmentadas semelhantes às sementes que, fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides, “conservam até hoje suas forças germinativas.” (BENJAMIN, 1996: 204) Essa linha de raciocínio *umständlich* está de acordo com o projeto benjaminiano de valorização da forma ensaística, onde não prevalece o *ordum idearum*, a ordem das idéias, como no escrito acadêmico, e sim o *ordum rerum*, a ordem das coisas, como numa espécie de mosaico – metáfora privilegiada na *Origem do Drama Barroco Alemão* – entre ciência e arte, num escrito cuja lei mais íntima é a “heresia” (ADORNO, 2000: 110). Mas para além dessas considerações metodológicas e epistemológicas, há uma nítida e inconfundível linha no pensamento de nosso autor que descreve em amplos traços o crepúsculo da figura do narrador e, concomitantemente, da capacidade de trocar a experiência entre as pessoas. As consequências disso, que Benjamin deixa em certa medida para a reflexão do leitor, são, obviamente, imensas.

Para Benjamin, isso que pode ser intercambiado entre os indivíduos é o que provê o material que alimentará o narrador. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores.” (BENJAMIN, 1996: 198) O narrador é, assim, alguém ligado à oralidade e também ao mundo prático – “o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN, 1996, 200). O desaparecimento da figura do narrador na modernidade é como um tornassol do empobrecimento da experiência humana, e à

constatação de que a arte de narrar está prestes a desaparecer se liga a incomunicabilidade como fruto da guerra e das experiências econômicas desmoralizantes.

Essa pobreza pode ser compreendida analiticamente, como propõe o autor alemão, pela oposição entre informação e narrativa. A informação, que almeja ser comprovada, sem necessariamente ser exata, é ligada por Benjamin à consolidação da burguesia, e sua essência é descrita como sendo apenas a de sua plausibilidade, ou diremos, sua verossimilhança. É preciso que a informação pareça verdadeira. Nisso ela se distingue profundamente da narrativa, onde abunda o maravilhoso e o incomum.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. (...) [na narrativa] o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1996: 203)

Diremos também que a narrativa não precisa ser nova para ter valor, ao contrário da informação. E na narrativa não se procura transmitir um “em-si” que haveria na informação; antes, o traço do narrador fica positivamente na narrativa, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996: 205). Assim, podemos ligar a queda no valor da experiência e o desaparecimento da figura do narrador a esse movimento em que o tempo se esvai sem deixar memória no espaço. Valem aqui estas palavras de Cláudio R. Duarte:

No nível mais imediato, a hegemonia do tempo de trabalho acarreta a degradação da experiência: o tempo (...) aparentemente evacua-se quando deixa apenas traços apagados e dissimulados no espaço existente. Apaga-se então como realidade ‘percebida’ pela consciência social e ‘vívida’ pelos sujeitos (o tempo como *durée*), tendendo para a fragmentação e o esquecimento (DUARTE, 2010: 74).

O trabalho sob o capitalismo tende a alienar o trabalhador do traço positivo no fruto de seu labor, tal qual o traço do narrador na narrativa que desaparece. No movimento concomitante de consolidação da burguesia como classe dominante vê-se ascender a informação como ditadura do fragmento. O tempo moderno, destituído de sua potencialidade cairológica de narrar, pressionado pela produção capitalista, é contrário ao vagar em que um instante (*weile*) é percebido como longo (*lange*) pelo narrador e seus ouvintes, esse momento tanto de sedução quanto de reconhecimento. Era um tempo de langor (*Langeweile*), langor que é o “pássaro de sonho que choca os ovos da experiência.” (BENJAMIN, 1996, p. 204). A origem (*Ursprung*) da narrativa e da informação é essencialmente diferente.

Benjamin faz notar que o sofrimento e o falecimento vêm sendo gradualmente esvaziados do mundo burguês. A morte é o momento em que ao homem é conferida aquela autoridade “que mesmo um pobre-diabo possui”, autoridade que está na “origem da narrativa” e é “a sanção de tudo o que o narrador pode contar.” (BENJAMIN, 1996: 207-208) Nesse sentido, por terem sua origem na morte, as narrativas dizem respeito também à história natural.

Há muita diferença entre narrar uma morte e informá-la. Narrar uma morte significa sempre incrustá-la numa história mais ampla em que ela é relevada (*Aufheben*) num todo maior. Informar uma morte significa simplesmente reduzir uma existência a um tempo que findou. Isso leva à memória e sua importância.

A memória, “a mais épica de todas as faculdades”, permite ao narrador por um lado “apropriar-se do curso das coisas” e “resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas” (BENJAMIN, 1996: 210). Benjamin vê na epopéia, cuja musa é Mnemosyne, deusa da reminiscência (*Erinnerung*), o amálgama primevo onde estão narrativa e romance – a primeira ligada ao que chama de memória (*Gedächtnis*) e o segundo ao que denomina rememoração (*Eingedenken*). No romance, a partir da rememoração, encontramos o sentido de uma vida; na narrativa, a partir da memória, a moral de uma história. Mas o caráter pedagógico está presente somente no segundo caso, na medida em que o destino alheio no romance, ao se consumir, apenas estimula a nossa própria sorte: não é possível, como diria Benjamin, acrescentar-lhe um “e depois?”

Porém independentemente das diferenças e complementaridades entre o romance e a narrativa enquanto formas, cabe a pergunta sobre o papel da reminiscência (*Erinnerung*) sob a tirania da informação: o que acontece com a capacidade de lembrar quando o traço mnemônico do homem sobre seu mundo desaparece sob a homogeneidade da mercadoria? Permanece a faculdade, mas sem conteúdo? *Natura abhorret a vacua* – a reminiscência não passou a se ocupar dos fragmentos como se constituíssem matéria a ser lembrada, tomando o espaço do conhecimento narrativo? Mas que reminiscência seria essa então?

O direcionamento proposto por essas perguntas de amplo escopo falam da percepção propriamente histórica sob a modernidade. Elas dizem de uma busca por uma origem (*Ursprung*) que não é uma gênese, já que opõe um tempo infinitamente homogêneo a um tempo de intensidades em cada “agora”. *Cronos* é parado pela lembrança em *cáiros*, que faz o presente “saltar” (*sprung*) em direção a um passado onde não habita. A

intensidade do passado ao qual uma narrativa está ligada é sinalizada pelo que o presente potencialmente diz.

Para começar a responder às questões que formulamos na intersecção entre memória, narrativa e informação, propomo-nos abordar a novela de uma escritora que é indiscutivelmente próxima da figura do narrador, com sua ênfase na oralidade, no maravilhoso e no tradicional. Referimo-nos à obra *O Anel do General* de Selma Lagerlöf, escritora sueca ganhadora do Prêmio Nobel (1909), cuja sobreposição com a figura do narrador consideraremos como um *a priori*. Assim, não se trata de “verificar” ou “provar” se Lagerlöf se encaixa nessa “tipologia”, porém de analisar o entrelaçamento de narrativa, informação e memória tais como aqui esboçados, e sob a luz de nossos questionamentos mais profundos, para aprender no trato com o texto da autora algumas questões originais/originárias sobre a modernidade.

3. *O Anel do General* de Selma Lagerlöf

O Anel do General (*Löwensköldska Ringen* – 1925) é uma novela contada por um narrador (ou narradora) incógnito, mas que comenta sobre a história, a época e os costumes; a novela diz respeito ao valioso anel que pertenceu ao general Löwensköld de Hedeby, na Suécia, e de como o objeto afeta a vida daqueles que toca. Construída como uma série de episódios interligados, o anel é uma espécie de *passé-partout* nesta história, que remete à textualidade dos contos de fada.

Inicialmente o general Löwensköld tem realizado seu desejo de ser enterrado com o anel que havia recebido do rei Carlos XII. Alguns meses depois, sua neta falece também e é enterrada no túmulo da família, mas para isso o jazigo fica aberto – é o que basta para atiçar o interesse do camponês Bard Bardsson e sua esposa, que tiram o anel do túmulo à noite mais por curiosidade do que propriamente com intenção malévola. Vários anos se passam e o narrador nos transporta à extrema unição de Bardsson, em que confessa o roubo do anel e fala das maldições que dali se seguiram; do outro lado da porta, contudo, é entreouvido por seu filho, Ingilbert. Embora Bardsson entregue o anel ao pároco para ser devolvido ao túmulo, Ingilbert rouba novamente a jóia. Ele é denunciado pelo religioso ao filho do general, que organiza uma busca ao ladrão; mas Ingilbert é encontrado morto, e as circunstâncias apontam para três homens que estavam na cena: os irmãos Ivarsson e o filho adotivo deles, Paul Eliasson. Estes três são julgados, mas não podem ser nem tidos como culpado nem como inocentes. Por fim o rei, responsável pelo julgamento das penas

capitais, encontra uma solução entregando o juízo ao deus-dará: cada um deles tirará sua sorte nos dados, e quem obtiver o menor número será enforcado. No dia desse “julgamento”, um resultado surpreendente: os três homens tiram dois pares de seis cada. Resultado maravilhoso, mas que precisa ser interpretado. Sua Majestade por fim decide que os três homens são igualmente culpados e os sentencia à morte. Trinta anos depois, o narrador nos apresenta Marit, já velha, a noiva do condenado Eliasson. Mexendo nas coisas de seu falecido, encontra o anel do general costurado dentro de um boné, provando que os três eram de fato culpados, apesar do clamor popular em prol da inocência daqueles homens. Passam-se mais anos, e em 1788 Malvina Spaak passa a trabalhar como governanta na casa dos Löwensköld, onde se diz que o fantasma do general tem passado a assombrar a todos os moradores – exceto o jovem barão Adrian. Certo dia o barão também trava contato com o espectro e, amaldiçoado, cai em coma profundo. Não há médico na província, e a única mulher, conhecedora de ervas e unguentos que poderia ajudar Adrian é, justamente, Marit, que nutre profundo ódio pela família Löwensköld. Mas a senhorita Spaak impressiona Marit pelo amor que nutre pelo barão e, assim, convence a velha a conduzir o fantasma do general ao anel, salvando a vida de Adrian e dando fim à saga.

Essa “descrição densa” (GEERTZ, 1989: 15) nos mostra uma espécie de circuito, dividido em episódios, em que o anel altera de alguma maneira muito forte um dado personagem ou conjunto de personagens. Mas essa circularidade não deve ser entendida como a circularidade viciosa, como um “retorno do mesmo”. Antes, tanto a vida das pessoas em que interfere é transformada quanto nesse próprio ato de interferir ele próprio é metamorfoseado: passa de objeto que é inicialmente um signo de prestígio, para tesouro amaldiçoado até encontrar seu descanso final.

Como a marca do oleiro que permanece no vaso, o narrador deixa marcas nos signos de sua história, e aqui o anel é um objeto privilegiado.

Inicialmente o anel é visto como sinal de fidelidade do general ao rei, que o concedera por sua bravura; e a jóia é, para o general, um signo não só material, mas também transcendental de lealdade e honra. O narrador nos deixa claro, ao descrever logo no primeiro capítulo um retrato do general Löwensköld com a jóia (o general jamais é mostrado “vivo” em nenhum momento da narrativa), que não era a vaidade – isto é, a valorização da *aparência* – que o fazia usar o anel, mas um sentimento *essencial* (um “em-si” podemos dizer) que o levou a querer ser enterrado com ele.

Ele certamente não tinha nenhum desejo de se gabar de usar uma grande jóia do Rei no dedo quando aparecesse na presença de Nosso Senhor e dos Arcanjos, porém ele esperava que, ao entrar no salão onde Carlos XII estivesse sentado, cercado por seus fiéis cavaleiros, o anel lhe granjearia reconhecimento, de modo que ele passaria a eternidade próximo do homem a quem servira e honrara toda sua vida. (LAGERLÖF, 1931: 3)

Esta é o que chamaremos de posição inicial do anel, a maneira como ele é primeiramente apresentado.

O anel é descrito diferentemente em cada um dos episódios em que entra na vida dos personagens, mas queremos chamar a atenção para uma segunda posição, isto é, para o momento da *negação* daquela posição inicial do anel.

Já velha, Marit, que teria se casado com Paul Eliasson não fosse por aquela jóia amaldiçoada, descobre, ao costurar o chapéu do amado morto, que o anel estivera de fato ali, escondido. Descobre que Eliasson e os irmãos Ivarsson haviam sido de fato condenados à morte “com justiça”, “corretamente”, que eles haviam sido “merecedores” do mal que, por cobiça, atraíram para si.

Ela [Marit] jamais havia visto o anel, mas não havia necessidade de ela examinar a assinatura real na pedra, ou ler a inscrição no lado interno, para que ela o reconhecesse e adivinhasse a quem pertencera. Ela se encostou contra a grade e, fechando os olhos, sentou-se pálida e parada como uma morta. Sentiu que seu coração ia quebrar. (LAGERLÖF, 1931: 76)

Existem obviamente duas diferenças muito grandes entre aquele estágio inicial do anel-lealdade e agora do anel-quebranto.

A primeira, subjetiva, no contraste do sentimento de paz do portador do anel com o profundo terror dessa que se vê portadora dele. Poderíamos falar na contraposição do sentimento do paraíso para o sentimento do inferno.

A segunda diferença diz respeito a um aspecto objetivo: no primeiro caso, o anel é um objeto que *faz reconhecer seu portador* a outrem; no segundo caso, o anel *se faz reconhecer ao seu portador*. No primeiro caso, na posição inicial, o anel é um símbolo da identidade proprietária, no segundo caso o anel é a identidade da posse simbolizada. É Marit quem é possuída (inclusive no sentido demoníaco de exercer a possessão do espírito) pelo anel, não o contrário.

Há então, por fim, um momento onde se releva (*aufheben*) essa oposição dialética entre as duas cenas mencionadas, numa terceira. Ao fim do livro, a senhorita Spaak coloca no túmulo do general um fardo que contém o boné onde está o anel amaldiçoado, seguindo as instruções de Marit. É uma cena de coragem, que envolve vencer o medo do

sobrenatural no cemitério; é igualmente uma cena de restituição, no sentido de recolocar algo furtado no lugar justo – aos mortos o que é dos mortos.

Esta última cena é a *negação da negação*, se comparada à primeira e à segunda cena que localizamos. O anel agora é apaziguador, é simplesmente algo que sobrava no mundo dos vivos e é devolvido a seu dono para restabelecer o equilíbrio.

Subjetivamente, o terror ainda está presente, mas sob a forma do medo que é vencido pela coragem. O paraíso reaparece como promessa na vitória sobre o desafio, o triunfo do amor sobre a morte.

Objetivamente, o anel agora é *reconhecido para seu portador*. Ele é identificado como símbolo de um proprietário, do general Löwensköld, e a ele restituído como posse legítima.

Diremos que o anel é uma alegoria. Mas o que isso quer dizer?

4. Discussão

O questionamento sobre a natureza da alegoria permeia uma parte extensa e importante da obra de Walter Benjamin. A alegoria seria um entreposto entre o externo e o estrutural, permitindo incursões fronteira adentro da obra. O *tempo* na alegoria – o “agora” (*Jetztzeit*) instantâneo, imobilizado – permite um acesso à verdade do texto. Reportamo-nos a Walter Benjamin:

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. (BENJAMIN, 1984: 188)

Dessa forma, a crítica pode andar lado a lado com os métodos do historiador dialético. Em outras palavras, a alegoria, como vimos a respeito da narrativa e do narrador, se funde na história natural. “O domínio da alegoria conjuga paradoxalmente a natureza e a história.” (MURICY, 1999: 166) E no nosso caso em particular podemos ler *O Anel do General* de Selma Lagerlöf não só como a narrativa de um anel, mas também, alegoricamente, como um anel da narrativa.

A primeira posição, o “em-si” da pura identidade corresponde ao que delimitamos como a informação. Em sua imobilidade “paradisíaca” e “beatífica”, a informação é idêntica a si mesma, ela nada “conta”. Um general foi enterrado com seu anel – tudo está explicado na descrição fisio-psicológica que dele o narrador faz. Não há espaço para o imaginário do leitor, não há espaços para “preencher” com material próprio. Sabemos que

o general era um homem simples, mas que voltou vitorioso das guerras de Carlos XII, e que foi agraciado por este com um valioso anel. Ser enterrado com uma jóia assim é o suficiente para constituir “notícia” (esse “extraordinário” que se presta, contudo, à verificação), que seria prontamente confirmada pelas pessoas que atenderam seu enterro. Um acontecimento estranho, talvez, ainda mais na época – os metais preciosos foram confiscados na Suécia que estava, então, em guerra – mas certamente não uma história.

É aí que as engrenagens da narrativa de Selma Lagerlöf entram em funcionamento. Essa informação começa a se desdobrar e lentamente se transforma num “para-si”. E no instante em que Marit encontra o anel escondido no boné de seu falecido noivo, chega-se ao clímax, ao momento de tensão máxima. Em outras palavras, ali é preciso uma resolução. A contradição interior à informação chegou a um ponto em que é preciso haver síntese, é preciso haver algo *outro*. O anel já é algo *para* nós, foi ele que nos levou até aquele ponto da história, assim como uma melodia nos leva até o mais “distante” da tônica, de modos que queremos saber o “e depois?”

Por fim a cena conclusiva é alegórica no que diz respeito à memória. Após todo o trajeto, é preciso recolher a história e depositá-la – como o anel no caixão – no passado, no já ido, assim como a memória deposita um evento numa “cova”. Em outras palavras, a memória sabe onde a informação jaz, ela repousa em seu lugar devido. O anel passou por todo o circuito e já adquiriu o formato que o oleiro/narrador queria lhe dar, a informação se enriqueceu a ponto de constituir um verdadeiro tesouro, no duplo sentido de, em primeiro lugar, ser uma riqueza e, em segundo lugar, de estar guardado. Mas essa riqueza não diz respeito a seu valor de troca, seu valor “mercadológico” (e que, portanto o tornaria homogêneo), mas sim à história que cristaliza (o que lhe confere uma heterogeneidade). Tampouco esse esconderijo diz simplesmente de um ocultamento secreto, mas de uma restituição sagrada a um proprietário devido. A memória enterra a informação que lhe chega, no sentido de continuar a viver depois de sua morte, de sobreviver.

É possível perceber agora que informação e memória não são pólos opostos, mas parte de um mesmo contínuo. Assim, queremos aqui apresentar a figura topológica da fita de Möbius como analogia possível.

A fita de Möbius é uma figura tridimensional que pode ser formada com um retângulo de papel, e aplicando-lhe uma torção antes de unir as pontas. Como resultado, é possível traçar uma linha continuamente por toda a fita – é um pedaço de papel que tem apenas um “lado”.

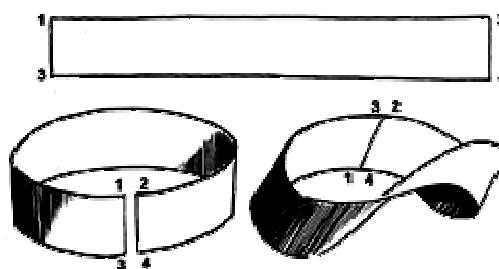


Figura 1 - Como fazer uma fita de Möbius

Coerentemente com nossa topologia, diremos que a narrativa é a torção entre informação e memória.

5. Conclusão

Em nosso questionamento a respeito da memória, perguntamo-nos sobre o conteúdo que lhe seria reservada se verificamos que a experiência é cada vez menos passível de ser transmitida e intercambiada na modernidade. Acreditávamos que, na medida em que “a natureza abomina o vácuo”, a memória se “abarrotaria” de informações mais ou menos “inúteis”: a realidade se mostrou mais complexa. De acordo com a alegoria que extraímos de nosso estudo empírico da obra de Lagerlöf, diremos que memória e informação permanecem incomunicáveis enquanto não há narrativa. Nesse sentido, a narrativa é uma forma de *tradução* entre esses “dois lados da folha de papel”.

Se é verdade que só memorizamos a informação que passa por alguma forma de narrativa então, na medida em que o poeta é o “senhor das metamorfoses”, como diria Elias Canetti (CANETTI, 1990), o narrador é o “senhor do memorável”. O narrador sabe o que é relevante (*aufheben*), ele sabe *tornar* relevante o que deve ser lembrado. A informação, puro em-si passível de ser verificada – mas não prontamente memorizada, justamente por não passar de um em-si – precisa ser traduzida pela narrativa no que é digno de ser lembrado. O narrador é um tradutor.

Dessa forma, o desaparecimento do ato de narrar na modernidade significa uma incomunicabilidade, um processo que não chega a alcançar a memória, o memorável, aquilo que merece ser salvo do esquecimento e das ações deletérias do tempo. Uma quantidade de informações muito grande – e que pode chegar a seu “consumidor” cada vez mais rápido e segmentadamente do que era possível até bem pouco tempo – satura a consciência do sujeito, sem que este tire daí algo a ser recordado.

Surge então o que podemos chamar de um *déficit de conhecimento histórico*. Que os homens se pareçam mais com seu tempo do que com seus pais, como formula Debord, é uma consequência inescapável (DEBORD, 1998), mas as consequências, sobretudo políticas no que tange a condução do governo e a administração do Estado ainda precisam ser estudadas e verificadas a fundo.

Sustentamos, a guisa de conclusão, a importância do estudo da narração e da narração *como* tradução entre informação e memória para a compreensão da modernidade, não excetuando os aspectos positivos de uma *práxis* orientada por esse tipo de discussão. Aos demais pesquisadores, como continuidade deste projeto prático-crítico aqui esboçado, gostaríamos de sugerir o exame da “torção” entre informação e memória em outros suportes que não exclusivamente a literatura de livro, mas também jornais, revistas, filmes etc. Vale ressaltar que o caráter alegórico de um dado elemento é uma das chaves que permitem a interpretação da obra, e que o sentido mais profundo muitas vezes não é o literal.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. *The Adorno Reader*. Nova York: Wiley-Blackwell, 2000.

BENJAMIN, Walter – *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CANETTI, Elias. *A Consciência das Palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEBORD, Guy. *Comments on the society of the spectacle*. Londres: Verso, 1998.

DUARTE, Cláudio R. “Espaço social e sobrevivência do capitalismo: a teoria da reprodução social de Henri Lefebvre” In: *Sinal de Menos*. Ano 2, n° 5, 2010.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora, 1989.

LAGERLÖF, Selma. *The Ring of the Löwenskölds*. Nova York: Doubleday, Doran & Company, 1931.

MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.