

ENTRE A MITO-POIESE E A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA:  
A MATÉRIA DA BRETANHA NA ERA DO CAPITAL

BETWEEN THE MYTH-POIESIS AND THE TECHNICAL  
REPRODUCTIBILITY: THE MATTER OF BRITTANY IN THE AGE OF  
CAPITAL

Marcus Baccega<sup>1</sup>  
Universidade de São Paulo

---

**Resumo:** Este breve artigo pretende ensaiar uma hipótese de compreensão de um sintoma das formações sociais do Ocidente, na longa duração. Trata-se do Ciclo Arturiano ou Matéria da Bretanha, que conheceu difusão ímpar na Idade Média Central e permanece como recorrência inescapável nas teias da indústria cultural contemporânea. Valendo-se da Teoria Crítica dos frankfurtianos e das considerações de Walter Benjamin e, mais recentemente, Umberto Eco, o estudo pretende propor a percepção da centralidade da própria Idade Média para a narrativa de autorrepresentação do Ocidente, por meio da discussão teórica e conceitual sobre a cultura de massas contemporânea.

**Palavras-chave:** Matéria da Bretanha, Indústria Cultural, Idade Média

**Abstract:** This brief paper intends to essay an understanding hypothesis of a symptom concerning the Western societies in the long term. It deals with the Arthurian Cycle, or the Matter of Brittany, which became widely difused during the Central Middle Ages and remains an unscapable trait in the web of contemporary industrial culture. Based on the Critical Theory of the Frankfurtian philosophers, the critics of Walter Benjamin and, more recently, on Umberto Eco, this study aims at proposing a perception of the central role of the Middle Ages themselves in the self-representation narrative of the Western World, through the theoretical and conceptual discussion of contemporary mass culture.

**Keywords:** Matter of Brittany, Cultural Industry, Middle Age

---

Recebido em: 22/05/2010

Aprovado em: 12/06/2010

---

<sup>1</sup> Doutorando em História Medieval junto ao Programa de Pós-graduação em História Social. E-mail: [marcusbaccega@uol.com.br](mailto:marcusbaccega@uol.com.br).

Este breve ensaio propõe um ângulo de análise para os trajetos e descaminhos da matéria mítica arturiana no contemporâneo, apelando para o conceito de indústria cultural presente no pensamento dos filósofos da Escola de Frankfurt, bem como para as críticas a eles endereçadas por Umberto Eco. A partir de uma profunda reconfiguração perante o regime de sentido que a Matéria da Bretanha exibiu no período medieval, procura-se captar o que a indústria cultural operou nesses mitemas e o que os mesmos passaram a significar, enquanto sintoma, para a compreensão das sociedades ocidentais na Modernidade. Trata-se, porém, de desenvolver uma reflexão teórica acerca do papel axial da Idade Média para a formação identitária do Ocidente, na longa duração, analisando um de seus produtos culturais mais recorrentes nos imaginários da civilização ocidental, o Ciclo Arturiano. Ao mesmo tempo, a finalidade do estudo é, principalmente, pensar a cultura de massas contemporânea, a partir das contribuições teóricas dos frankfurtianos e seus interlocutores, apelando para a matéria arturiana como exemplo central do fenômeno da indústria cultural. Essa condição exemplar das narrativas arturianas já pode dimensionar a centralidade do período medieval para a compreensão do Ocidente contemporâneo. Apresenta-se, assim, um estudo sobre as operações de reestilização e ressignificação dos temas referentes ao Rei Artur e ao Santo Graal pela indústria cultural, objetivando detectar em que medida os mesmos podem ser considerados sintoma da origem e condicionamento medievais da civilização ocidental.

Por conseguinte, o intuito não é inventariar todas as obras artísticas a reatualizar a memória sobre os mitos arturianos, algumas imaginando, inclusive e acriticamente, reapresentá-los sob o signo de uma convenção retórica de veracidade, um retorno farsesco àquela que, com efeito, configurava o esteio de produção centro-medieval dos escritos do Ciclo Arturiano. Não faltariam exemplos de documentários televisivos e livros pretensamente historiográficos. Pode-se verificar tal afirmação, lembrando documentários como *O Santo Graal* (2005), composto por The History Channel, que insiste no caráter verídico dos enredos arturianos e, qual Dan Brown, aventa, com foros de veracidade, a hipótese da identidade secreta entre o Santo Graal e Maria Madalena, como a seguir se verificará. O critério a nortear a seleção de produtos culturais contemporâneos versando sobre a matéria arturiana deve, aqui, ser registrado. Procurou-se limitar a análise a amostras que, visivelmente, obtiveram grande apreço e vasta recepção por parte do público consumidor, passando a integrar, de modo inelutável, o imaginário coetâneo no que se reporta às representações e efabulações sobre a Matéria da Bretanha. Mesmo assim, os limites inerentes a este estudo impuseram uma filtragem, o que implicou excluir muitos daqueles produtos culturais, atendo-nos ao essencial da memória coletiva do público da indústria cultural quanto aos mitos arturianos.

Se há um “singular destino do Ocidente”, para evocar a expressão de

Jérôme Baschet em *A civilização feudal*<sup>2</sup>, aquele trata de construir sua trajetória histórica a partir de uma permanente ressignificação de sua herança medieval. Como lugar histórico da gesta mito-poética do Ocidente, a Idade Média atua como um prisma, à maneira de Marc Bloch, para o olhar ocidental acerca do mundo clássico e, o que pode parecer ainda mais impactante, a respeito de seu próprio presente e de seu devir histórico. A metáfora de que o historiador se valeu em *Apologia da História ou o Ofício de Historiador* permanece ainda hoje pertinente à investigação historiográfica sobre o período medieval e sobre os filtros ideológicos que a memória cotidiana faz atuantes ante sua herança. Com efeito, se o prisma decompõe a cor branca em todas as demais frequências de onda integrantes do espectro, o exercício historiográfico deve matizar a herança ocidental, identificando suas mais significativas influências e discernindo, em meio às sucessivas camadas temporais ilustradas pela metáfora do palimpsesto, a matriz de inteligibilidade do Ocidente.

Deve-se agora assinalar que, neste texto, a expressão mito-poiese é compreendida como a capacidade de construir narrativas mitológicas enquanto discursos identitários para os grupos que as formulam, fundando, desta forma, um regime de verdade para a compreensão do mundo e do próprio tecido social. Portanto, opera-se com a dimensão poética com vistas a sua etimologia grega, em que *poiesis* significa *fabricação, produção*. Nesse sentido, a atividade mito-poética é a fabricação de mitos, narrativas de origem e elucidação do mundo e da condição humana, enquanto invenção do regime de verdade do real histórico.

Os filtros ideológicos das formações sociais do Ocidente contemporâneo apropriam-se dessa herança medieval e a traduzem em representações não apenas a respeito da Idade Média, mas em autorrepresentações, a iluminar a compreensão e a interpretação de sua própria identidade. Não por acaso, o Romantismo oitocentista projetou no Medievo seus mitos de origem para a constituição de narrativas identitárias para as nações europeias. Em menor proporção, o fenômeno verifica-se também em terras americanas, onde o culto nostálgico às raízes medievais se manifesta de forma menos evidente, mais indiciária, porém não menos significativa, como permite entrever, por exemplo, a mística dos camponeses insurretos do Contestado (1912-1916), acalentada pela prédica do Beato José Maria (Miguel Sucena de Boaventura), plena de alusões a Carlos Magno e ao Santo Graal. Tais elementos medievais constituíram verdadeiros *topoi* retóricos para uma evangelização salvífica, que apelava para um reino escatológico de justiça sobre a Terra.

No âmago das difrações desse prisma a condicionar a visada da história, destaca-se um fenômeno dos mais notórios: a matéria cavaleiresca. As idealizações e estilizações de que foram destinatários os cavaleiros medievais

---

<sup>2</sup> BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal*. Do ano mil à colonização da América. Rio de Janeiro: Globo, 2004.

não apenas engendraram, na Idade Média Central (séculos XI a XIII), um *ethos* cavaleiresco, em especial na pluma de São Bernardo de Claraval e sua *Militia Christi*<sup>3</sup>, senão suscitam, na atualidade, ressignificações na literatura e no cinema, de que se pode mencionar, por exemplo, o *cavaleiro jedi* na série *Guerra nas Estrelas (Star Wars)*, dirigida pelo cineasta estadunidense George Lucas. Seria ingênuo não perceber como a construção das personagens da *Ordem dos Jedi* remete à noção de um cavaleiro-monge, ou do monge-guerreiro, a exemplo dos Templários, cuja regra monástica viu-se elaborada pelo próprio São Bernardo de Claraval (1130).

As reconversões mito-poéticas atuais a respeito da cavalaria e, em senso mais amplo, de toda a memória – em grande parte construído do imaginário contemporâneo – da Idade Média, veem-se veiculadas por este advento do Capitalismo tardio que Theodor W. Adorno e Max Horkheimer designam por **indústria cultural**. Nesse espectro, a compreensão de como os produtos culturais do Medievo ainda influem sobre as sociedades ocidentais na longa duração não pode prescindir de uma breve investigação acerca dessa predominância do capital financeiro no campo da produção cultural de massas. É precisamente nesse lastro que se notabiliza, por sua recorrência e profunda impregnação no imaginário ocidental globalizado, a Matéria da Bretanha, como sintoma de uma permanência, por vezes ignorada, da origem medieval de nossas raízes civilizatórias. Se a temática cavaleiresca fascina e mesmo captura mentes entusiasmadas com suas aventuras, proezas e idílios romanescos – ainda que sob o signo do escapismo promovido pela indústria do entretenimento, que encontra no claustro sem sentido do *animal laborans* (deveria ser *animal laborante*, porque substantivo neutro) de que nos fala Hannah Arendt em *A condição humana*, um esteio formidável para propagar-se – não se pode imaginar quais personagens melhor encetam tal sedução senão os *Cavaleiros da Távola Redonda*, sobretudo quando em demanda pelo Santo Graal.

Essa forte presença das narrativas arturianas nos meios de comunicação de massa hodiernos aponta para um paralelo, observado por Heitor Megale, em *A Demanda do Santo Graal: das origens ao códice português*, quanto à difusão ímpar da Matéria da Bretanha entre os próprios centro-medievais, de modo era frequente a cena de cavaleiros narrando façanhas arturianas em vigílias de batalhas até o século XV<sup>4</sup>. Se os imaginários de ambos – guerreiros de fins da Idade Média e espectadores contemporâneos de filmes como *Rei Arthur*, de Antoine Fuqua (2004), ou leitores de *O Código Da Vinci*, de Dan Brown (2003), bem como de *As Brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley (1982) – os suportes significantes reportam-se a distintos significados, o que desvela uma

---

<sup>3</sup> SÃO BERNARDO DE CLARAVAL. Elogio a la nueva milicia. In: *Obras Completas de San Bernardo*. Madrid: Ed. G. Diez Ramos, BAC, 1955, Vol. II. p. 853.

<sup>4</sup> MEGALE, Heitor. *A Demanda do Santo Graal*. Das origens ao códice português. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p. 30 e 31.

conversão semântica, que implica a construção de signos novos com a Matéria da Bretanha no contemporâneo. Tais signos, que Umberto Eco define como “tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa existir, nem substituir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar”<sup>5</sup>, compõem uma sintaxe nova.

Reveladora das tensões, veredas e descaminhos da reapropriação e conversão da memória medieval pela indústria cultural coetânea, tal sintaxe faculta a percepção de um processo de significação, um código semiológico que “une entes presentes e ausentes”, também distinto, vez que outros são os destinatários dos processos comunicativos atuados pela indústria cultural e outras as respostas dos receptores aos estímulos sinaléticos daquele que se faz emissor para as massas. Como alerta Eco, “o ato perceptivo do destinatário e seu comportamento interpretativo não são condições necessárias da relação de significação”. Deve haver uma correspondência sígnica, socialmente convencionalizada, entre aquilo que está para outro ente e seu correlato, válido este vínculo para qualquer destinatário potencial<sup>6</sup>. Justamente essa correspondência sígnica é reelaborada pelos meios de comunicação de massas, que então propõem outra relação codificada entre expressão (**evento** percebido e tornado **fato** pela linguagem) e conteúdo (relações de causalidade). Dessa forma, veiculam uma nova significação, traduzida como função sígnica<sup>7</sup> nova, elaborada por outro código cultural e linguístico<sup>8</sup>.

Forma-se, nesta hiper-modernidade que assinala nossos dias, um sintagma novo com os elementos sígnicos herdados do Ciclo Arturiano medieval, uma gramática da finitude de um imaginário capturado pelo capital e ao qual se impôs a forma mercadoria, gerando produtos culturais para o consumo e descarte das multidões. Não é outra a elucidação para efemérides midiáticas como os livros de Dan Brown ou mesmo as diversas associações esotéricas que, adotando narrativas identitárias referidas a mitos<sup>9</sup> medievais, cultuam os “mistérios herméticos” do Santo Graal.

---

<sup>5</sup> ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 04. Eco fundamenta-se claramente em Charles Sanders Peirce, quando o filósofo caracteriza o signo como algo que está para alguém no lugar de outra coisa, sob determinados aspectos ou capacidades.

<sup>6</sup> Idem, p. 06.

<sup>7</sup> Uma função sígnica é a correlação entre dois fúntivos que, externamente à própria relação, não seriam fenômenos semióticos. Idem, p. 15.

<sup>8</sup> Oportuno recordar, com Ferdinand Saussure, que a língua é um conjunto articulado de regras que instituem relações entre significantes e significados, forjando os signos linguísticos. Ver: SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot, 1972, p. 23 e 24.

<sup>9</sup> Neste aspecto, a referência é Mircea Eliade e sua definição para o mito como narrativa verídica das origens do universo e dos homens como se apresentam no presente, reputadas verídicas pelas sociedades que as efabulam, devendo ser repriminadas, reatualizadas e presentificadas por meio dos ritos religiosos. ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Como percebem Adorno e Horkheimer, a indústria cultural revela a presença de instâncias irracionais em nossa sociedade secularizada e desencantada, à maneira de Max Weber<sup>10</sup>. É plausível afirmar que o fetiche do capital e de sua forma mercadoria consagra o regime específico de encantamento das sociedades desencantadas da Modernidade; pode-se também inferir que a indústria cultural, integrante do circuito de produção, circulação e reprodução do capital, exerce a função de adensar e perpetuar o regime de encantamento do próprio capital no plano do imaginário. Não por acaso, na crítica de Karl Marx à economia política liberal, o capital, como forma de puro valor que se valoriza, extinguindo qualquer cisão entre valor de uso e valor de troca, adquire um caráter de fantasmagoria (*gaukelspielerische Form*)<sup>11</sup>. Também se faz uma espécie de vampiro, posto que trabalho morto que se apropria do trabalho dos vivos por intermédio da extração da mais-valia<sup>12</sup>. Em sua forma socialmente mais evidenciada e sensorialmente perceptível, a mercadoria, Walter Benjamin vislumbrou o fenômeno curioso do *sex-appeal do inorgânico*, em suas *Passagens* (1927-1940).

Os filósofos frankfurtianos antes mencionados complementam a proposição de Benjamin, ao assinalar que o valor de uso da obra de arte se converte em puro valor de troca. No fundo, o único real valor da obra de arte é o fetiche do capital<sup>13</sup>. A tal constatação reage Umberto Eco com uma crítica contundente: há que censurar, em semelhante discurso, não apenas seu nítido caráter elitista, mas o fato de não terem os cultores da dita arte *tout court* se dedicado a estudos de caso específicos acerca dos bens culturais de consumo popular, assimilando todos os produtos culturais contemporâneos à ideia de fetiche<sup>14</sup>. A ideia de fetiche da indústria cultural, para Eco, disseminou-se em demasia, revelando uma recusa em aceitar um homem comum capaz de operar sobre o processo histórico. Fundamentado em Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron, Eco discerne, na postura elitista que projeta sobre toda a cultura de massas – termo para ele híbrido e impreciso – o atavismo de uma espécie de concepção essencialista e negativista do humano, “um *Anthropos* eternamente tensionado entre Eros e Tânatos”, vale afirmar, “suspenso atemporalmente

---

<sup>10</sup> ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug. In: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt-am-Main, 2004, p. 132.

<sup>11</sup> MARX, Karl. *Das Kapital*. Kritik der politischen Ökonomie. Paderborn: Voltmedia, 2004, p. 66.

<sup>12</sup> Idem, pp. 288 e 287.

<sup>13</sup> ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p. 167.

<sup>14</sup> ECO, Umberto. Prefácio. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 19. Entretanto, isto não se corrobora mesmo em uma primeira leitura do texto de Adorno e Horkheimer, pois estes apresentam considerações sobre o jazz, o cinema e o rádio. ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *op. cit.*, p. 139.

entre o idílio de uma Idade do Ouro e o desespero escatológico de um Apocalipse”<sup>15</sup>.

A indústria cultural parece acenar, ao ver dos frankfurtianos, para o próprio lugar histórico em que ainda sobrevive a esfera da circulação de bens simbólicos, também forma do capital, e dele próprio – capital – assim se confirmando como finalidade do próprio Liberalismo. Deve-se compreender a assertiva de Adorno e Horkheimer à luz da tendência do capital a reproduzir-se, no médio prazo, sem a necessidade de converter-se em mercadoria e, por meio das transações mercantis, voltar a converter-se em dinheiro. Os juros representam tal tendência e a esfera da circulação desloca-se progressivamente para o campo da cultura reificada de massas.<sup>16</sup>

Ademais, a indústria cultural nutre-se de uma uniformização do trabalho, qual uma linha de montagem fordista. Seu desenvolvimento objetivou-se a partir de um sofisticado mecanismo semiológico de corte, em que os detalhes são fragmentados e segregados do todo anterior, que lhes atribuíra sentidos específicos no quadro de uma sintaxe determinada. Para Adorno e Horkheimer, ocorre uma “rebelião do detalhe contra o todo”, ou de formas com relação a seus conteúdos pretéritos, o que possibilita sua ressignificação e a adesão a novos significados<sup>17</sup>. No lastro dos produtos de consumo de massa, em que a indústria cultural converteu os mitemas arturianos e as narrativas deles advindas, tornando-os bens fungíveis e seriais, as relações com a memória da gesta arturiana também se modificam. A indústria cultural apropria-se desses elementos precedentes, desloca-os de sua gramática originária e os eleva a uma espécie de atemporalidade artificial, na qual, por paradoxo, aquilo que é negado e elidido ao nível externo – as narrativas arturianas propriamente medievais – é refigurado e reproduzido, como simulacro, ao nível interno, o que implica um complexo processo de absorção, circulação e descarte de sentidos no seio do imaginário ocidental globalizado<sup>18</sup>.

No caso de *As Brumas de Avalon*, talvez o maior sucesso editorial no que tange à matéria arturiana, desde 1982, há uma releitura e uma reinterpretação das origens celtas dos mitemas relativos ao Rei Artur, ao Santo Graal e à própria Fada Morgana, por meio das quais se articula uma perspectiva feminista, a espiritualidade dita “New Age”, e um resgate ocultista das tradições celtas.

A narrativa se faz em primeira pessoa, como autobiografia de Morgana, sacerdotisa-mor da religião da Grande Deusa de Avalon, que tenta resistir à cristianização da Grã-Bretanha, encarnada no Rei Artur. O centro cerimonial e ritual de Avalon localiza-se em Glastonbury, a famosa abadia galesa em que

---

<sup>15</sup> Idem, p. 14 e 15.

<sup>16</sup> ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *op. cit.*, p. 139.

<sup>17</sup> Idem, p. 133.

<sup>18</sup> Idem, p. 143.

muitos códices arturianos foram compilados e reproduzidos e na qual Henrique II (1154-1189), dos Plantagenetas reinantes na Inglaterra, pretendeu ter encontrado os vestígios mortais de Artur e Guinevere. Conta-se que José de Arimateia teria vindo a Glastonbury com o sangue de Cristo em um frasco, mas não se trata aqui do Santo Graal. Na verdade, este último, em *As Brumas de Avalon*, não é o cálice crístico, mas um talismã representativo dos mistérios arcanos da antiga religião da Grande Deusa, denominado *Holy Regalia*.

Por ocasião do manuseio ritual do Graal em Avalon, quatro talismãs integravam a cerimônia, nunca podendo ser manipulados por uma religião que se pretendesse exclusiva, caso, por excelência, do Cristianismo. Todavia, com a progressiva afirmação da religião cristã em terras britânicas, Merlin sequestra o Graal e o leva para Camelot, onde o mesmo passa a ser utilizado no rito da missa. Morgana irrompe em um desses cultos cristãos e, ao erguer o Cálice, propicia seu reconhecimento por parte dos adoradores não verdadeiramente convertidos ao Cristianismo, ainda nostálgicos do culto da Grande Deusa. O gesto ritual de Morgana desencadeia uma forma específica de “demanda” pelo Santo Graal, que se traduz como uma luta pela restauração da antiga religião de Avalon e pela aniquilação do Cristianismo, o que de fato sucede com a destruição de Camelot. O Graal, novamente manuseado pelas sacerdotisas da Deusa Branca, pode agora representar “tudo para todos os homens”, sem ser obstado pelo exclusivismo proselitista do Cristianismo.

O enredo apresentado por Marion Zimmer Bradley, e, sobretudo, sua recepção entusiástica pelo grande público, evidenciam a crise daquelas que Max Weber entendeu como religiões racionais da Modernidade, como as diversas formas de Cristianismo, principalmente protestante, que integraram o processo de desencantamento e secularização do mundo. As reações que se dão a esse processo mostram-se circunscritas às possibilidades de introspecção alienada do *animal laborante*, não conseguem articular estratégias coletivas. Esse retorno ao que Weber concebe como ação carismática, sempre referida a uma liderança messiânica, ocorre, em nossos dias, como recurso desesperado a formas de salvação apresentadas pela indústria cultural. Deseja-se uma redenção – como a Morgana de *As Brumas de Avalon* aspira a destituir o Cristianismo opressor e restaurar a liberdade da religião verdadeiramente universalista da Grande Deusa, em que o Graal é tudo para todos os homens – mas a alienação radical de um indivíduo hiper-moderno autocentrado impede que se pense uma solução coletiva, enclausurando a própria espiritualidade nos contornos do escapismo individualista.

Assim, o que se pode detectar no contexto atual é que as personagens da Matéria da Bretanha não mais exercem a função retórica de *exempla* de comportamentos coletivos, destinados aos *ordines* sociais, quando de sua gesta plurissecular e compilação, entre a Primeira Idade Média (séculos IV a VIII) e a Idade Média Central. Tornam-se estereótipos de práticas individuais, que



acenam para projetos de vida e itinerários solitários. O historiador inglês Richard Barber encontra tal vetor de conversão em literatos contemporâneos como o alemão Tankred Dorst, autor de uma peça de teatro para doze horas de encenação, *Merlin* (1985), e de um romance denominado *Parzifal* (1990)<sup>19</sup>. De acordo com a leitura de Barber, neste último, o herói homônimo parte para uma demanda interior, absolutamente subjetiva, por um modelo ético a seguir. Trata-se claramente de uma normativa de conduta não vinculante para a coletividade, mas apenas para a personagem.

Esse Parzifal é retratado como uma criança, ao mesmo tempo ingênua e inocente, aprisionada em um corpo adulto. A busca ética revela-se, ao final, uma nostalgia pela união primordial entre Homem e Natureza, acrescida da veleidade de servir a Deus, de quem obteve a informação de tratar-se do senhor mais poderoso do mundo. Sua demanda volta-se para esse Deus, do qual se afirma a onipresença. Todavia, não se estabelece qualquer sinonímia explícita entre Deus e o Santo Graal, cuja presença é fugaz no enredo. Parzifal não compreende a aparente ausência de localização de Deus e passa a aniquilar tudo e todos em seu trajeto, na vã expectativa de que reste apenas a Divindade. Ao longo da narrativa, emulando as novelas de cavalaria medievais, Parzifal passa a habitar com um eremita, que o convence de sua missão de restaurar a ordenação moral do planeta, quaisquer que sejam os meios para atingir tal finalidade. O convívio pacífico perdura até que o herói descobre que o ermitão é uma fraude, sucedendo-lhe algo análogo ao encontrado no enredo de *Parzifal*, de Wolfram von Eschenbach, em que o cavaleiro vai ter com Trevrizent, o eremita autoflagelante. Esse novo encontro abre a Parzifal a ocasião para sua própria contrição e piedade pelo sofrimento.

Barber interpreta, na prosa de Dorst arrolada em seu livro, que era a plena convicção a respeito de Deus a obstar que Parzifal reconhecesse suas faltas e se penitenciasse, podendo tornar-se alguém que encontra a si mesmo e a humanidade. Por mais repleto de sugestões de esperança que se encontre o enredo, por mais iconoclasta que possa parecer a proposta de Deus esvair-se para conceder espaço ao Homem, a trama conduz a personagem para um desfecho soturno, imerso em trevas. Há, portanto, uma estilização reconfigurada do tema recorrente da *Waste Land*, a devastação e a desolação defluentes do pecado, tal como esboçado pelo poeta T.S. Eliot, em poema homônimo, datado de 1922. A conclusão do enredo apresenta um abismo em meio a uma tempestade de neve, sobre o qual paira o Santo Graal. Em um extremo, encontram-se juntos Parzifal e Blanche fleur e, no outro, Galahad envolto em delírios, revelado como alguém desprovido de ego e insensível. No momento seguinte, o protagonista adentra um surto histérico e imagina poder apoderar-se do Santo Graal com auxílio divino, sendo sustido sobre uma

---

<sup>19</sup> BARBER, Richard. *The Holy Grail*. Imagination and Belief. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p. 338 e 339.

vassoura. Parzifal deve, então, decidir-se entre a razão, cuja fala se dá pelas ponderações de Blanchefleur, e a fé, terminando o romance antes de a personagem adotar qualquer viés. Denegando as memórias da consorte, insiste em ter contemplado Galahad esvaído em brilhos. A derradeira fala de Blanchefleur não poderia ser mais indiciária: já que Parzifal não atinge o Santo Graal sobre o abismo, apela-se para suas inúmeras cópias, vendidas pelas ruas de qualquer cidade.

Nota-se, no romance de Drost apresentado por Barber, o percurso ao longo do qual a indústria cultural atinge seu paroxismo, domesticando o dileitante, coibindo, quanto ao destinatário de seus produtos, sentidos e reações não previsíveis pelas emanações sinaléticas do mesmo<sup>20</sup>. Nesse caso, o leitor-consumidor deve ater-se aos dilemas “existenciais” suscitados pela trama, aliás, expressões da banalização de temas caros à experiência intelectual do Ocidente, como os conflitos e acomodações entre fé e razão, ou mesmo a experiência misteriosa e sacramental com o sagrado. A demanda de Parzifal por uma espécie de ego ou essência interior implica uma reafirmação categórica do indivíduo, consagrando-lhe, como atestam Adorno e Horkheimer, uma verdadeira e dogmática idolatria, que se perfaz a partir da metódica, sistemática e, sobretudo, mecânica reprodução das formas estilizadas do belo. A verdadeira sublimação dessa indústria cultural consiste, precisamente, em ofertar a satisfação dos prazeres como demandas fragmentárias<sup>21</sup>.

Sua estratégia, fielmente executada no romance de Dorst, corresponde a uma manipulação que ridiculariza os desejos e sonhos humanos, tornando os homens prisioneiros da ordem social a partir da captação e imitação de condutas e formas de leitura do real quase arquetípicas, encarnadas nas personagens-tipo que disponibiliza ao consumo dos receptores. Se as novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano, com especial destaque para a *Demanda do Santo Graal* do *Ciclo da Post-Vulgata*, construíram uma normativa supraindividual para a pequena nobreza guerreira (o *ethos* cavaleiresco) e, mediatamente, para a conformação de toda a sociedade cristã, propondo modelos de perfeição categorial, como Galahad, ou mesmo Perceval, e contramodelos de desvirtude, como o cavaleiro pecador e desleal Lancelot, as mesmas personagens são apropriadas pela indústria cultural hodierna, de maneira a forjar um paradigma de individualidade autocentrada, irreduzível às expressões do coletivo, do grupal.

Esse indivíduo-tipo, que conhece, ele próprio, uma produção em série, encontra repouso na fórmula parnasiana da “arte pela arte”. Haveria, neste sentido, uma ausência de propósito nas formas estético-expressivas, consignando a arte como uma esfera social desconexa das demais e que adquire, no processo de desencantamento do mundo, uma legalidade própria.

---

<sup>20</sup> ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *op. cit.*, p. 144 e 145.

<sup>21</sup> Idem, p. 148.

Mas o diretivo prático assim instaurado propõe uma inação, um estado de inércia social em que a própria ausência de finalidade da arte é consumida pelas exigências de repouso e entretenimento de expectadores cada dia mais subtraídos de suas consciências históricas. Eis a sociabilidade da era do mercado globalizado enquanto centro ordenador das relações sociais internas e internacionais<sup>22</sup>. Não se equivocou Walter Benjamin ao perceber que o dístico *l'art pour l'art* comungava, à perfeição, com o regime fascista que, à sua época, grassava na Alemanha e na Itália, traduzindo, por vias menos explícitas, mas não menos perniciosas, a estética da apologia à guerra dos futuristas de Tommaso Marinetti<sup>23</sup>.

No entanto, as práticas da indústria cultural efetivamente a fazem aproximar-se de um “ritual de Tântalo”, nas palavras dos autores frankfurtianos em análise, haja vista que procuram oferecer o cotidiano massificado e desprovido de sentido como figuração de um paraíso terreno, assim se afastando das representações de mundo mais densas e que contemplem suas tensões e antinomias. A massificação do paraíso, que configura um Éden do consumo compulsivo, não poderia ser melhor expressa que no desfecho do Parzifal de Dorst: há vários Graals totalmente substituíveis à venda nas ruas. Entretanto, ao proceder de tal maneira, a indústria do entretenimento promove, com os meios de comunicação de massa, um processo de visibilidade do abismo entre suas formas de representação e as condições concretas das formações sociais em que atua, assim facultando um juízo de descrença acerca do Capitalismo<sup>24</sup>. É nesse ponto, justamente, que se deve relativizar o papel alienante dessa indústria do entretenimento, por meio de uma reflexão não cingida à dialética negativa dos frankfurtianos. Quem a protagoniza é Umberto Eco, na coletânea de ensaios *Apocalípticos e Integrados* (1970), tecendo argutas considerações quanto a posições teóricas polarizadas e unilaterais. Para o pensador piemontês, por exemplo, efetivamente a cultura de massas impõe à audiência situações e enredos à primeira vista desconexos do cotidiano dos consumidores, mas cujas personagens se transformam de modo célere em modelos categoriais de referência<sup>25</sup>.

Ao contrário de apenas – e mecanicamente – incitar a barbarização das relações sociais e das práticas estético-expressivas, a difusão das possibilidades de fruição das obras de arte, em decorrência das novas tecnologias midiáticas, pode tornar, para Eco, “leve e agradável” a absorção de conceitos abstratos veiculados pelos diversos suportes materiais artísticos<sup>26</sup>. O âmago da argumentação do semiótico italiano é o questionamento da dicotomia – por

---

<sup>22</sup> Idem, pp. 166 e 167.

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt-am-Main: Edition Suhrkamp, 2004, p. 42 a 44.

<sup>24</sup> Idem, p. 150.

<sup>25</sup> ECO, Umberto. Prefácio... *op. cit.*, p. 25.

<sup>26</sup> Idem, p. 08 e 09.

vezes pressuposta, sem ser declarada – entre uma cultura aristocrática cuja fruição apenas se abre aos *happy few* que possuem cabedal e inteligência para tanto e uma cultura de massas, à maneira dos frankfurtianos. Aqui o debate se direciona, claramente, a Adorno e Horkheimer, em cujos enunciados Eco pensa dissecar formulações “pseudomarxistas”<sup>27</sup>. Daí a constituição, para o autor italiano, de uma díade de categorias analíticas – não atingem o grau do conceito – propostas para escapar à antítese rígida da dialética negativa dos frankfurtianos. Trata-se da ideia, que permeia toda a coletânea *Apocalípticos e Integrados*, de que duas são as possibilidades de discurso intelectual acerca da cultura de massas. O discurso *apocalíptico*, que Eco predica, por exemplo, aos frankfurtianos, vislumbra nos bens culturais de consumo difundido um mal, uma forma de clausura intelectual em que os homens estão inexoravelmente presos, do qual não se afigura qualquer fuga possível. Por outro lado, haveria um discurso *integrado*, que decanta as virtualidades e inovações dos meios de comunicação de massa, realizando a apologia de uma arte agora acessível *aos milhões*, fenômeno em que se observa um vetor claro de democratização da fruição estética.

A seu turno, Eco procura dialogar com ambos os polos de sua dicotomia analítica e propor, ao final, um esforço dos homens de cultura em repensar a noção do *humano* ante os novos condicionamentos históricos, que reconhece oriundos da indústria do entretenimento, para emancipá-lo. Nesses termos, trata-se não de renegar absolutamente o manuseio dos meios de comunicação de massa ou mesmo sua exposição aos mesmos, senão apossar-se deles e vetorizá-los para uma emancipação humana, a partir de uma disputa gramsciana no campo das tecnologias midiáticas e os bens culturais que engendram.

A cultura de massas, que, em Umberto Eco também lida com a conservação das ordenações tradicionais fundamentais, deita raízes na emergência da prensa de tipos móveis de Johannes Gutenberg (c. 1450)<sup>28</sup>, e já permitia a fabricação de gêneros escritos efêmeros, como reclames de publicidade, já aptos à mobilização retórica de sentimentos. Já se consegue encontrar, nesse período, a questão da reprodutibilidade técnica, ensaiada por Walter Benjamin, que, somada ao raio de difusão de potenciais leitores, parece conceder a tais panfletos o estatuto de gêneros próprios<sup>29</sup>. Os mesmos revelam-se adaptados aos padrões de preferência, linguagem e capital cultural de camadas sociais mais amplas, niveladas por uma média abstrata.

Se é verdade que se deve ensaiar uma definição sistêmica da cultura de massas e sua mobilização no circuito de produção e reprodução do capital, é necessário, em primeiro lugar, desconstruir a crítica aristocrático-

---

<sup>27</sup> Idem, p. 17.

<sup>28</sup> Idem, p. 11.

<sup>29</sup> Idem, p. 13.

preconceituosa da mesma, bem como matizar seu diretivo de resignação, ou “recusa crítica” a intervir nos meios de comunicação de massa. A tal atitude de solipsismo político, Eco responde:

[...] e certamente não será descabido buscarmos na base de cada ato de intolerância para com a cultura de massas uma raiz aristocrática, um desprezo que só aparentemente se dirige à cultura de massa, mas que, na verdade, aponta contra as massas; e só aparentemente distingue entre massa como grupo gregário e comunidade de indivíduos auto-responsáveis, subtraídos à massificação e à absorção em rebanho; porque, no fundo, há sempre a nostalgia de uma época em que os valores da cultura eram um apanágio de classe e não estavam postos, indiscriminadamente, à disposição de todos<sup>30</sup>.

A indústria do entretenimento institui pautas, formula questões, reivindicações, mesmo saídas para os impasses do *Homo consumericus* de que nos falam Gad Saad em *As bases evolutivas do consumo* e Gilles Lipovetsky em *A felicidade paradoxal*. Enfim, procura impor um *ethos* próprio<sup>31</sup>. Seus condicionamentos incidem, inclusive, sobre a dita cultura aristocrática, ou *tout court* e mesmo quaisquer críticas dos *apocalípticos* à cultura de massas não encontram outros dispositivos de difusão que não sejam, exatamente, os meios de comunicação de massas, tornando-se, alternativamente, outro bem cultural *dos milhões* ou um monopólio da “elite erudita” para seu “entretenimento esnobe”<sup>32</sup>.

Percebendo com agudez tais contradições – que são, a um só tempo, eixos de possibilidades de apropriação e conversão das tecnologias midiáticas – Eco propugna por uma definição da própria indústria cultural, conceito não explícito no texto de Adorno e Horkheimer. Trata-se de um sistema de condicionamentos vinculantes para o operador da cultura que se quer comunicar com seus semelhantes em dada formação social. Mais uma vez, Eco atribui a tais homens de cultura a tarefa primordial de colocar-se, na esfera pública, de forma crítica, ativa e dialética ante tais condicionamentos. A primeira atitude é de natureza intelectual e política: discernir, dentre os fluxos ininterruptos de informações destilados pela indústria cultural, os elementos efetivamente válidos para uma formação crítica de opinião daqueles referentes a meras curiosidades.

A crítica de Eco não se destina apenas aos interlocutores frankfurtianos, mas também aos denominados “radicais” estadunidenses, a exemplo de Dwight McDonald (década de 1930), de formação trotskista, que concebem a

---

<sup>30</sup> ECO, Umberto. Cultura de massa e níveis de cultura. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 36.

<sup>31</sup> ECO, Umberto. Prefácio... *op. cit.*, p. 24.

<sup>32</sup> ECO, Umberto. Cultura de... *op. cit.*, p. 47.

cultura de massas como estratégia de um poder intelectual erudito (*highbrow*) eficaz em sujeitar os cidadãos a um estágio gregário em que pode, facilmente, desenvolver-se a aventura autoritária, o que aproxima sua reflexão da esboçada por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Para além desse registro erudito, há uma cultura popular de massas (*lowbrow*), que McDonald prefere designar por *masscult*, não propriamente *mass culture*, em que se destacariam, a seu viso, “as histórias em quadrinhos, a música gastronômica (sic) tipo *rock’n roll*, ou os piores filmes de TV”<sup>33</sup>. A tipologia *highbrow/lowbrow* fora inicialmente proposta por Van Wyck Brooks, em *America’s Coming of Age*, que captava os dois registros culturais em conflito flagrante. A tal dicotomia, Dwight McDonald acresceu um nível denominado *middlebrow*, constituído por produtos culturais consumidos pela pequena-burguesia.

Para o crítico estadunidense, esse nível de cultura intermédia, também nomeada *midcult* (para diferenciá-la, da mesma forma, de *masscult*) corresponde a uma forma de expressão cultural que aparenta estar sempre suspensa, porém se revela portadora de uma paródia, de uma depauperação ou vulgarização da cultura *highbrow*, falsificação que visa a finalidades comerciais. As fronteiras de alcance do modelo de McDonald desvelam-se no momento em que, criticando a cultura intermediária por “desfrutar das descobertas da vanguarda e banalizá-las, reduzindo-as a elementos de consumo”<sup>34</sup>, tal autor afirma categoricamente que o abismo entre a cultura de massas e a cultura erudita se faz intransponível<sup>35</sup>. Desnecessário insistir na compatibilidade dessa assertiva com as proposições dos frankfurtianos.

No entanto, resgatando a tese de Mikhail Bakhtin<sup>36</sup> acerca da circularidade cultural dos espólios dos *litterati* e *ilitterati* durante todo o período medieval, também partilhada por Carlo Ginzburg, Eco afirma a permanente migração de bens culturais entre distintos estratos culturais, por intermediação de vanguardas experimentais que, nesse trânsito dialético de valores estéticos, realiza uma tradução cultural<sup>37</sup>. Tal interpenetração, demonstrativa de que o campo da cultura de massa e sua tecnologia midiática é uma arena de disputas entre projetos hegemônicos, à maneira de Antonio Gramsci, como nos recorda John Storey, expoente dos *Cultural Studies* britânicos<sup>38</sup>, permite que, no mesmo lastro da reprodutibilidade técnica das obras de arte para consumo de massas, surjam produtos de elevado repertório intelectual, crítico e estético.

---

<sup>33</sup> Idem, p. 37.

<sup>34</sup> Idem, p. 38.

<sup>35</sup> Idem, p. 39.

<sup>36</sup> BAJTIN, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

<sup>37</sup> ECO, Umberto. *Cultura de... op. cit.*, p. 55 a 58.

<sup>38</sup> STOREY, John. *Cultural Studies and the study of popular culture*. An introduction. In: *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens: The University of Georgia Press, 2003, p. 03.

Da mesma forma, durante o período medieval, com destaque para a Idade Média Central, a cultura intermediária produziu obras notáveis, como os *romans* em língua vernácula, caso dos escritos da própria Matéria da Bretanha, desde seu ciclo de versificação, com Chrétien de Troyes (c. 1175). Para compreender a migração dos espólios advindos dos estratos da cultura de alto repertório e da cultura popular, é preciso revisitar as proposições de Bakhtin e, de forma alternativa, a construção conceitual de Jean-Claude Schmitt quanto à existência de um nível de cultura intermediária, tese esposada, na historiografia brasileira, por Hilário Franco Júnior<sup>39</sup>.

O linguista russo concebe o universo cultural da Idade Média como portador de uma oposição fundamental entre *cultura erudita* e *cultura popular*, representação e mesmo reprodução ideológica do antagonismo social e econômico entre as opulentas camadas clerical e nobre laica, os *potentes*, e um estrato popular dominado e polarizado por condições sociais de rarefação de recursos, os *pauperes*<sup>40</sup>. De fato, a clivagem social e cultural entre os universos erudito e popular manifesta-se, de acordo com Bakhtin, precisamente na fronteira linguística que determina o fenômeno nitidamente medieval da *diglossia*. Trata-se da circunstância de que a produção cultural erudita se expressa em latim, não nos nascentes idiomas vernáculos, que grassam na Idade Média Central, mas se originam de mutações dialetais do latim dito vulgar, em fusão com elementos celtas e germânicos, a partir do século VIII, pois o primeiro correspondia à norma culta herdada da Antiguidade Clássica e monopólio dos setores clericais<sup>41</sup>. Dessa forma, o *ordo clericorum* consigna sua posição de elite intelectual de *litterati*, manuseadores unitários da escrita latina e do saber formal e erudito bem como do sagrado.

Por outro lado, Bakhtin identifica a existência de um variado esteio de cultura popular na Idade Média Central, relativo aos camponeses, vilões, cavaleiros analfabetos e outros homens desprovidos de formação intelectual formal, os *ilitterati*. Sua manifestação poderia ser identificada na ampla gama de gestos, hábitos, celebrações, tradições, contos e sagas transmitidas pelo viés da oralidade. Sua singularidade religiosa poderia ser apreendida nas formas concretas de adaptação dos ritos e cânones católicos aos usos e costumes cotidianos de cada população, engendrando formulações e expressões peculiares de representação do sagrado e interação com o sobrenatural. Em alguma medida, essa cultura popular passaria a conhecer registro, expressão e

---

<sup>39</sup> FRANCO JR., Hilário. Meu, teu, nosso: Reflexões sobre o Conceito de Cultura Intermediária. In: *A Eva Barbada*. Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Edusp, 1996.

<sup>40</sup> BAJTIN, Mijail. *op. cit.*, p. 07 a 57.

<sup>41</sup> Torna-se notório que o latim, adequado aos textos sagrados (*Vulgata* de São Jerônimo, c. 324 d.C.), litúrgicos e aos grandes tratados de teologia, constitui a língua da memória em um contexto social em que memória e verdade tornam-se sinônimos, em virtude da manipulação ideológica do idioma latino pelos *oratores*, em um contexto assinalado pela hegemonia da oralidade sobre a escrita.

transmissão escritos a partir do surgimento dos idiomas vernáculos locais<sup>42</sup>. A interação entre a cultura de alto repertório e a popular ocorre, na concepção de Bakhtin, por meio de uma circularidade de seus produtos culturais, que se interpenetram, ressignificam, invertem e reconfiguram a todo instante. A tese da circularidade cultural também se encontra entre outros autores muito relevantes para o debate historiográfico medievalístico, como Carlo Ginzburg, Aaron Gurevitch e Georges Duby.

Questionando também o rigor da clivagem entre cultura erudita e cultura popular, Jean-Claude Schmitt afirma que ambos extremos observaram-se a todo tempo intermediados por ampla esfera de interface entre produtos culturais emanados dos grandes centros teológicos oficiais, de suas construções intelectuais canônicas e normativas e, por outro lado, signos advindos do esteio de cultura dos setores de *illitterati*<sup>43</sup>. De fato, as sociedades europeias ocidentais do século XIII contaram com elementos culturalmente híbridos e versáteis, responsáveis pelo trânsito entre os dois extremos da cultura medieval. Pode-se exemplificar esse permanente diálogo entre os polos da cultura europeia medieval mediante a ação evangelizadora do clero católico. Os próprios sacerdotes de menor grau hierárquico, intermediários entre os grandes pensadores cristãos e os estratos populares, sempre adaptaram os cânones da dogmática ortodoxa produzida nos mosteiros e abadias às peculiaridades culturais das regiões em que atuavam, sobretudo em vista de seu esforço proselitista. Denotaram elevado grau de tolerância e mesmo claro propósito sincrético ante as manifestações laicas de religiosidade cristã, profundamente impregnadas de superstições, crenças e ritos do patrimônio ancestral celta, germânico e greco-latino pagão.

Necessário ponderar, neste momento, que não é o fato de tais agentes transitarem pelos dois outros polos culturais que torna intermediário seu estrato de cultura. Como leciona Hilário Franco Júnior, trata-se exatamente do oposto. Havendo uma esfera intermédia e polissêmica, em que se verificam fenômenos de hibridação, retroalimentação, ressignificação e reconversão de elementos da cultura de alto repertório e da cultura popular, é que se torna possível a existência de personagens de cultura intermediária. Os contrastes de ritmo e intensidade com que *litterati* e *illitterari* se apropriam do espólio híbrido dependem não apenas do conflito entre valores e interesses em tela, mas também da detenção de instrumentos culturais diferenciados em cada estrato social. Ponto de convergência entre as demais esferas culturais, a cultura intermediária faculta a migração de determinados elementos comuns,

---

<sup>42</sup> Os significativos estudos de Mikhail Bakhtin e demais linguistas do Círculo de Tartu sobre a história cultural medieval superaram a noção de que o espólio cultural desse período histórico estaria reduzido à produção cultural erudita dos *litterati*, desconsiderando a pluralidade de manifestações simbólicas das camadas populares.

<sup>43</sup> SCHMITT, Jean-Claude. *Le Corps, les Rites, les Rêves, le Temps*. Essais d'anthropologie médiévale. Paris: Gallimard, 2001, p. 130 a 147.



alargando as identidades de cada qual dos *ordines* e constituindo o próprio fenômeno da intermediação cultural, hoje muito estudado por historiadores da Cultura e antropólogos. Essa migração se processa, em primeiro lugar, com uma recepção e ressignificação dos espólios polares na teia da cultura intermediária, que fornece a matéria-prima, já híbrida, que retorna para os estratos originários transformada em algo inédito<sup>44</sup>.

No concernente às reapropriações da matéria do Santo Graal no contemporâneo, o próprio Umberto Eco provê um excelente exemplo, pensado para atingir o grande público, ávido por aventuras arturianas, que permite pensar a positividade da cultura intermediária veiculada pelos meios de comunicação de massa.

Trata-se de uma engenhosa narrativa de uma demanda pelo Santo Graal, ambientada na Idade Média Central, construída no recente livro *Baudolino* (2000), em que, mais uma vez, Eco denota sua imensa erudição em temas e motivos medievais, articulada a referências contemporâneas sofisticadas de teoria social crítica. A personagem homônima declara-se, já ao princípio, mentiroso contumaz, o que induz a uma relativização e dúvida sobre o foco narrativo. Nesse enredo, a demanda pelo Santo Vaso atravessa eventos célebres da transição entre os séculos XII e XIII, como o afogamento de Frederico Barba Ruiva em 1189, ou o cerco cruzado a Constantinopla em 1204.

No romance de Umberto Eco, a aventura de Baudolino ainda inclui nomes célebres a todos os habituados aos estudos sobre a Matéria da Bretanha, como Boron e o Mestre Kyot. Os companheiros partem em busca do Santo Graal no Reino do Preste João, havendo, para cada qual, motivações distintas. A personagem apresentada como o Poeta, cujos versos Baudolino alega ter escrito, há muito desejava o Santo Graal para com ele governar as terras do *Rex Sacerdos* do Oriente. Outro companheiro, o mouro Abdul, deseja deparar-se com sua amada idealizada, a quem jamais viu, o que Richard Barber atribui a uma conversão mito-poética do trovador Jaufré Rudel, que se teria enamorado da bela condessa de Trípoli tão-só pela fama de sua formosura<sup>45</sup>. Já o judeu Rabi Salomão esperava localizar nada menos que as dez tribos evadidas de Salomão. Em sua aventura cavaleiresca, deparam-se com uma copa de madeira rústica, que decidem tratar-se do Graal, a que se segue uma pugna letal entre Baudolino e o Poeta, bem como entre Kyot e Boron. O protagonista finda por assassinar o rival. A exemplo do trovador ducentista de mesmo nome, a personagem Boron parte para compilar as aventuras do Graal. Kyot, iletrado, parte em busca de quem possa registrar seu relato, alertando Baudolino a que oculte o Santo Graal, o que o mesmo faz em sua vila natal. A Demanda pelo Cálice crístico deve permanecer viva, pois apenas pode mover e animar os homens enquanto não encontrado o Vaso. Todavia, ao relatar sua aventura a um historiador, o

---

<sup>44</sup> FRANCO JR., Hilário. *op. cit.*, p. 35, 36 e 51.

<sup>45</sup> BARBER, Richard. *op. cit.*, p. 354.

célebre erudito bizantino Nicetas Coniates, Baudolino parte novamente à procura do Reino do Preste João. Inseguro sobre a inclusão daquela máxima em sua compilação, Coniates é convencido pelo amigo Pafnúcio a descartá-la. Uma das derradeiras frases do romance é digna de nota: o sábio e metódico cronista Pafnúcio indaga a Coniates se, acaso, o último deseja que seus futuros leitores acreditem na existência física do Santo Graal e finaliza o diálogo, alertando Coniates sobre o imenso número de lunáticos que partiriam em demandas infundas, por séculos e séculos.

A tão-só síntese de *Baudolino* aqui registrada já permite entrever a crítica mordaz que Umberto Eco enceta às formas de apropriação esotérica que grassam no quadro crítico (no sentido de *crise*) da secularização das sociedades ocidentais e da falência das metafísicas institucionais legadas pela experiência histórica do Ocidente, sobretudo o Cristianismo e suas formações eclesiais.

No entanto, apenas para confrontar os exemplos de produção fílmica *blockbuster*, seja permitido coligir uma obra de arte que, veiculada pelos meios de comunicação de massa vilipendiados pela crítica *apocalíptica* dos frankfurtianos, subtrai-se belamente às injunções da estética mecanicista de reprodução das individualidades hiper-modernas, corretamente denunciada por Adorno e Horkheimer. Trata-se, a nosso visto, de *Perceval, le Gallois* (1978), de Eric Rohmer, fundamentada em *Perceval ou Le Conte dou Graal*, de Chrétien de Troyes, cujas cenas apresentam iluminações que apelam, desde o princípio, para uma ambientação que nossos contemporâneos identificariam por “medieval”. O filme, como não se ignora, filia-se às diretrizes estéticas de um cinema existencialista, profundamente influenciado pela reflexão de autores como Albert Camus, o próprio Jean-Paul Sartre e pela poesia de Jacques Prévert. Trata-se da dita *Nouvelle Vague*<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> A expressão *Nouvelle Vague* (“nova onda”) foi empregada, pela primeira vez, por Françoise Girout, na revista *L'Express* (1958), para referir-se a um novo movimento contestatório, promovido por jovens cineastas no cinema francês de fins dos anos 1950. A tendência permaneceria ativa e se desenvolveria nos anos 1960 e 1970, destacando-se diretores como Claude Chabrol, autor do filme considerado inaugural do movimento, *Le Beau Serge* (1958), Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette e o próprio Eric Rohmer. Sua produção fílmica caracterizou-se pela recusa terminante aos padrões narrativos do cinema francês convencional (hegemônico durante a década de 1930), bem como a seu tipo de linguagem linear. Baseados no gênero estadunidense do *film noir*, primaram por uma estética de rupturas e descontinuidades na narrativa fílmica, apelando para técnicas de filmagem próprias ao gênero *documentário*. Valorizando o acaso, transformaram a câmera em algo com a liberdade de um instrumento de escrita manuseável, como uma caneta. A essa liberdade de movimentos da câmera correspondeu uma preferência pela filmagem em lugares abertos, com prevalência das tomadas em ruas e edifícios públicos, metrô, ônibus, automóveis. Tais cineastas foram os colaboradores da revista *Cahiers du Cinéma*, criada em março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. MARY, Philippe. *La Nouvelle Vague et le Cinéma d'Auteur*. socio-analyse d'une révolution artistique. Paris: Seuil, 2006.

Os contos apresentados observam-se fragmentados, mas seu fio condutor é o foco narrativo, o próprio cavaleiro Perceval, convertido em algo como um quase narrador em terceira pessoa, tal é sua distância ante os eventos narrados. A sensibilidade de Eric Rohmer o conduz a um desfecho dramático que foge à tentação dos lugares-comuns: Perceval metamorfoseia-se em um *alter Christus*. Essa engenhosa duplicação da personagem, que dubla a si mesma e se cinde em uma espécie de *persona geminata*, Cristo e Perceval, revela uma compreensão profunda do sentido sacramental de que se revestia a busca pelo Santo Graal nos *romans* medievais. Por evidente, o Santo Graal, já percebido por Tzvetan Todorov em “A Demanda da Narrativa”, *As estruturas narrativas*<sup>47</sup>, representa uma metáfora para Deus e a Graça, e encontrar o Cálice crístico, comungar com seu conteúdo, suas maravilhas, significa tornar-se um com Ele (a Visão Beatífica a que se referia a mística de São Bernardo de Claraval). Daí a autoduplicação de Perceval em Cristo. Tanto assim que a narrativa fílmica procura ser bastante fiel ao *roman* de Chrétien de Troyes no que concerne às passagens no Castelo do Graal, findando a obra de Rohmer no mesmo ponto inconcluso da novela de fins do século XII. O foco central de *Perceval, le Gallois*, projeta-se sobre os ensinamentos ascéticos do bom eremita, que prepara o cavaleiro para a pergunta fundamental ao Rei Pescador, acerca do segredo da Procissão do Santo Graal e das contusões do anfitrião do Castelo. Culmina-se em uma cena final retratada como um auto de fé medieval, encenando a Paixão de Cristo. O mesmo ator que, ao longo da sucessão um tanto desconexa das narrativas, interpretara Perceval, assume emblematicamente o papel de Cristo na cena derradeira.

Outro filme digno de nota, apesar de menos inovador que a obra de Rohmer, é *Excalibur* (1981), do cineasta estadunidense John Boorman, que realiza uma bricolagem honesta entre diversos temas arturianos, fundamentando a maior parte da narrativa na versão de Thomas Malory de *Le Morte d'Arthur* (1485). Em seu enredo, o Santo Vaso é concebido como um instrumento de regeneração e redenção do Reino de Logres, que padece de fome, pestes e desordem política durante o tempo em que o Rei Artur é prisioneiro de um feitiço de Morgana, sua irmã bastarda. A mesma disputa o poder, no ambiente palaciano, com o mago Merlin. O desejo da fada malévola é de que seu filho com Artur, Mordred, assumo o trono em Camelot. Artur, mesmo sem escapar ao encantamento de Morgana, consegue comandar seus cavaleiros a que partam em demanda pelo segredo do Santo Graal. Nessa busca, destaca-se o cavaleiro Perceval, que consegue resistir à magia da fada. O cavaleiro é agraciado, em Corbenic, com uma contemplação do Santo Vaso, que lhe permite aprender seu segredo e restaurar a justiça a Logres e Artur a seu trono, punindo os antagonistas ao final. Richard Barber entende *Excalibur*

---

<sup>47</sup> TODOROV, Tzvetan. A Demanda da Narrativa. In: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

influenciado pela obra de Jessie Weston, *From Ritual to Romance* (1920), para quem o Santo Graal se relacionava a antigos rituais propiciatórios pagãos (vinculando-se ao tema da *Waste Land* com uma conotação bastante literal de um território infértil). Tais ritos de fertilidades teriam sido acalentados, conforme Jessie Weston, por uma seita gnóstica do século III d.C., os Nassenos, cujos sucessores teriam sido os Cavaleiros Templários no século XII. Os segredos envolvendo o Santo Graal seriam tão perigosos e heréticos, que os Templários precisaram ser suprimidos por Filipe IV, o Belo<sup>48</sup>.

Há um interesse adicional em considerar as narrativas fílmicas em virtude de uma observação de John Storey acerca das interações entre cinema e literatura. Os filmes passam a integrar, uma vez produzidos e consumidos pela audiência, o campo intertextual das narrativas escritas, o que se evidencia pela maneira como o imaginário se redimensiona na “fusão de horizontes de compreensão” entre filmes e livros, para evocar Hans-Georg Gadamer. As sensibilidades remodelam-se pela poderosa linguagem visual do cinema e futuras leituras de gêneros escritos não poderão se isolar do condicionamento de recepção, compreensão e produção de sentido instaurado pela dialogia entre filmes e livros. São, com efeito, esses regimes de intertextualidade a configurar um espaço em que os próprios textos podem tornar-se objeto de um conhecimento objetivo<sup>49</sup>.

Walter Benjamin vislumbra o filme como o mais poderoso agente de reprodução e massificação da obra de arte, o que eliminaria o valor da tradição ao provocar a desnaturação da **aura** da obra, que define sua autenticidade para esse pensador. O legítimo, no campo da arte, reporta-se a uma suma (*Inbegriff*) de todos os elementos constitutivos da obra e que sejam transmissíveis à posteridade (*tradierbar*), desde sua duração material até o caráter de testemunho histórico que tenha conhecido (*geschichtliche Zeugenschaft*). Desse modo, a unicidade da obra de arte refere-se a seu enquadramento em determinada tradição. A reproduzibilidade técnica lança justamente esse testemunho histórico em crise, o que fragmenta a tradição, furtando a obra de arte a seu campo de pertença originário e retirando autoridade à mesma<sup>50</sup>. Benjamin pensa identificar tal fenômeno, com maior visibilidade, nos ditos “filmes históricos”, veículo privilegiado de difusão dos temas arturianos, sendo que o declínio de sua aura permite captar os processos de transformação social em que seus conteúdos adquirem funções estéticas e retóricas novas<sup>51</sup>. Essa desintegração da aura do objeto de arte é sintoma de uma percepção nova, que imagina haurir o anterior da tradição por intermédio da reprodução midiática.

---

<sup>48</sup> BARBER, Richard. *op. cit.*, p. 309.

<sup>49</sup> STOREY, John. *op. cit.*, pp. 57 e 58.

<sup>50</sup> BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, p. 13.

<sup>51</sup> Idem, p. 16.

A reprodutibilidade técnica incita uma nova forma ritual de apropriação da arte, vale afirmar, os rituais estéticos secularizados, que reencantam o mundo desencantado da Modernidade e, de alguma forma, resgatam a função da obra de arte que Benjamin entende originária, qual seja, seu papel litúrgico no quadro das religiões tradicionais. Seu valor de culto foi substituído pela ideia de autenticidade ou aura com a secularização no Ocidente. Com o regime de encantamento próprio a nossas sociedades desencantadas, o fetiche do capital, a arte adquire, qual mercadoria fantasmática, um novo valor de culto<sup>52</sup>. Aqui se explica a ressignificação pela qual transitou a Matéria da Bretanha no Ocidente contemporâneo. Mas qual a razão da recorrência ímpar dos temas arturianos na indústria cultural? Por que parece haver uma centralidade dos outrora mitos, agora lendas, concernentes ao Rei Artur, o Santo Graal e os Cavaleiros da Távola Redonda, no imaginário das formações sociais do Ocidente, na longa duração?

É precisamente tal constatação a suscitar um interesse sempre renovado da História da Cultura pelo Ciclo Arturiano. Sua presença nos distintos meios de comunicação da indústria cultural, a dissolução da aura dos escritos e tradições arturianas e sua subsequente metamorfose em insumo para a construção de narrativas e projeções escapistas e alienantes não podem passar despercebidas pelo olhar do historiador, e não apenas do medievalista. A perquirição histórica, já observava Marc Bloch, parte das inquietações do presente do historiador e movem sua investigação acerca de qualquer tema ou objeto identificado a uma temporalidade pretérita.

O presente trabalho assenta sobre a percepção de que as reformulações, reafirmações e reapropriações da Matéria da Bretanha desde a Idade Média Central até nossos dias aponta para um sintoma, à maneira do paradigma indiciário ou semiológico de Carlo Ginzburg, das raízes medievais do Ocidente e suas narrativas identitárias. Não se devem ao acaso as diversas formas pelas quais motivos medievais se tornam objeto dos cultos estéticos secularizados – mas reencantados pelo fetiche da forma mercadoria – destacando-se, como visto, a matéria arturiana.

Se, na atualidade, o fenômeno de uma cultura de massas, seja dissecado em chave *apocalíptica* ou *integrada*, pode acenar para um vetor de compreensão da recorrência dos temas arturianos nos meios de comunicação e entretenimento, o que significou a difusão dessa *Scriptura Virtualis*, como se refere Paul Zumthor<sup>53</sup>, para os centro-medievais? A razão pode ser detectada no fato de que as narrativas acerca do Santo Graal e do Rei Artur foram repositório para a reapropriação, no seio da cultura intermediária a que se refere Jean-Claude Schmitt, de um conceito da teologia erudita que descortina as conexões internas do imaginário medieval na longa duração. É o sacramento.

---

<sup>52</sup> Idem, p. 41.

<sup>53</sup> ZUMTHOR, Paul. *Essais de Poétique Médiévale*. Paris: Seuil, 2000.

Trata-se, no fundo, da elaboração teológica do sentido de existir na dimensão terrena para esses homens. Essa existência caracteriza-se por uma sacramentalidade cotidiana, que observa os entes deste mundo como *minima sacramentalia*, na interessante expressão cunhada por Leonardo Boff, para interpretar a doutrina tomista na *Suma de Teologia* (III, q. 60, a. 2). A engenhosa locução do teólogo libertário, possivelmente lastreada na expressão *minima moralia*, de Adorno (título de um livro seu, publicado em 1951), permite descrever essa concepção de toda a vida como existência misteriosa para os medievais.

A compreensão do sentido sacramental da existência humana no plano da imanência constitui relevante senha de compreensão e pregação de significado às experiências concretas e trajetórias materiais desses homens, por intermédio da possibilidade de apreensão do elemento axial de seu imaginário. A análise do sacramento permite construir um grau mínimo de inteligibilidade acerca daquela que se reputa a instância matricial do sistema de valores, símbolos, conceitos, preceitos da estrutura mental das sociedades europeias medievais. A pertença dessa variável axial à ordem do religioso e das relações entre transcendente e imanente foi ratificada por Jean-Claude Schmitt<sup>54</sup>.

Evidentemente, faz-se necessário estudar o imaginário como um sistema coerente de mensagens veiculadas pelas imagens, significados sociais suscitados pelas coisas, que são seus suportes significantes. Hilário Franco Júnior considera que, isoladas, as imagens tendem a enfatizar mais o significativo que o significado. As imagens apenas adquirem sentido e passam a comunicar, de modo consciente ou não, determinada cosmovisão, quando conexas em um sistema semiológico instituidor de um discurso, exprimindo-se sob forma plástica, sonora ou verbal. O conceito de sistema, inicialmente elaborado no contexto das Ciências Naturais, conheceu sua forma mais aperfeiçoada com o físico e químico russo Ilya Prigogine e adentrou o campo das Ciências Humanas, sobretudo da Sociologia, a partir da obra do sociólogo alemão Niklas Luhmann, já na década de 1980, com *Soziale Systeme* (Sistemas Sociais)<sup>55</sup>. O sistema traduz um arranjo, um conjunto, uma ordenação ou razão material que preside a relação entre diversos elementos, a partir de uma conexão de sentido ou matriz de inteligibilidade. Esses elementos constituem seu repertório, cujas interpenetrações concedem concretude à lógica matricial do sistema. Concomitante ao repertório, o sistema perfaz-se por meio da estrutura, cujas regras determinam o grau de variabilidade dos elementos do repertório, vale afirmar, selecionam quais elementos ingressam ou se excluem do sistema.

Nesses termos, convém elucidar a presença desses *minima sacramentalia* em *corpora* reputados laicos e portadores de sentidos e visões do estamento

---

<sup>54</sup> SCHMITT, Jean-Claude. *op. cit.*, p. 36.

<sup>55</sup> LUHMANN, Niklas. *Soziale Systeme*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, p. 5-28.

guerreiro, como os *romans* do Ciclo Arturiano. Os mesmos são tradicionalmente estudados como expressão de uma autorrepresentação da cavalaria medieval, por meio da qual se estatui e veicula um código de ética e disciplina e se engendra um imaginário acalentado por sua leitura a voz alta nas cortes principescas e senhoriais da Idade Média Central<sup>56</sup>. Essas novelas são expressivas do auge da singularização social da aristocracia guerreira e de um correspondente intento de disciplinarização por parte do clero, tendente a tornar os cavaleiros verdadeiros *milites Christi*.

Tanto a normatização das condutas dos cavaleiros, tendente a torná-los *milites Christi*, ou heróis em nome da fé cristã, envidada pela Igreja Cristã, quanto o amor cortês enquanto jogo estilizado de adensamento e representação das relações feudovassálicas ocuparam posição notável na abogadagem das novelas de cavalaria. Sem pretensão a desqualificar tais *topoi*, faz-se também necessário observar o elemento sacramental como fator de estruturação de sentidos na narrativa novelesca, permitindo entrever as concepções cristãs não como linguagem dogmática tardiamente sobreposta às tradições épicas da cavalaria, porém como eixo doador de sentido para sua elaboração e recepção na oralidade coetânea.

Evidencia-se uma cadência narrativa em que os eventos presentes se reportam não apenas a um vaticínio inescapável para o futuro, senão também para uma vontade providencial de Deus *in illo tempore*, reafirmada a cada momento da trama novelesca e desvelada em um circuito que alterna ação, por parte dos cavaleiros, e interpretação, por parte dos eremitas, reclusas e clérigos regulares, seguindo a lógica das camadas sociais do Medievo Central. Trata-se, justamente, da representação sacramental do mundo como desígnio ou providência de Deus. Conforme as elaborações doutrinárias do *ordo clericalis*, a despeito de suas distinções e especificidades, o sacramento não se cinge a tecer uma *ordo repraesentationis*, mas a elucidar sua causalidade mais recôndita, que repousa no plano de redenção impresso por Deus à economia da salvação, que se oferta a todos os homens e permeia o mistério da Criação.

No esteio da cultura de alto repertório, o sacramento pode ser definido a partir da fórmula canônica dos primeiros Padres da Igreja, notadamente Santo Ambrósio (*De Sacramentis*, I, 3-6) e Santo Agostinho, para quem “o sacramento é signo sensível do sacrifício invisível” (*De Civitate Dei*, 41, 282). O vocábulo foi inaugurado pelo cristão apologista Tertuliano, em seu *Apologeticus*, consagrando-se como conceito de longa duração não apenas para os intelectuais do clero medieval, mas como visão concreta do mundo para todos os estratos sociais de então, ressignificado e adaptado, evidentemente, à vivência simbólica e material de cada camada das sociedades medievais. No século XIII, dois pensadores rivais debateram a questão sacramental. São Boaventura, notório agostiniano e antitomista, registra em seu *Brevilóquio* (IV, I), que o sacramento

---

<sup>56</sup> ZINK, Michel. *Littérature Française du Moyen Âge*. Paris: PUF, 1992, p. 1-4.

opera como medicina prática da salvação dos homens, como signo sensível instituído por Deus para conceder graça aos homens. Os sacramentos representam por similitude, significam por sua instituição e distribuem a graça justamente como efeito de sua significação. Para São Tomás de Aquino, como consta das Questões 60 e seguintes da Parte III da *Suma de Teologia*, o sacramento corresponde a uma causa eficiente, em clara chave aristotélica, para a economia da salvação dos homens, adquirindo eficácia precisamente da graça divina eclipsada nas realidades sensíveis do mundo, que se convertem em sagradas por participação.

Como antes se aventou, as novelas de cavalaria são o suporte narrativo para a reelaboração e ressignificação da doutrina sacramental ao nível da cultura intermediária.

Nessa cultura intermediária medieval, engendrou-se um *ordo repraesentationis* apto a propor uma visão de mundo e uma ética apostólica e salvífica que abrangeu, para além da nobreza guerreira, os demais *ordines* sociais, em virtude da interação entre escrita e oralidade. Para os medievais, os conteúdos das aventuras cavaleirescas de Artur e dos Cavaleiros da Távola Redonda eram transmitidos e recebidos sob uma convenção retórica de veracidade, não eram narrativas ficcionais, “literárias”. Sua conversão em arte deu-se a partir da emergência, na experiência intelectual e estética do Ocidente, de uma Literatura propriamente dita, no século XVII. As novelas de cavalaria medievais são retiradas ao âmbito de incidência da convenção de veracidade por intermédio de sua condenação ao universo do burlesco atuada por Miguel de Cervantes, desde a primeira versão editada de *Dom Quixote*, em 1605. Daí se poder deduzir que, enquanto gênero retórico, a novela de cavalaria medieval se revela como gênero autofágico. Efetivamente, precisou-se de uma novela de cavalaria burlesca e crítica, ou uma antinovela de cavalaria, para que tal gênero retórico se transferisse para a esfera da convenção de ficcionalidade e verossimilhança da Literatura, com sua função retórica completamente desnaturada.

Tornando-se então motivo de expressão estética, a Matéria da Bretanha seria também objeto privilegiado dos romances – agora no sentido forte e próprio – do Romantismo oitocentista, com que se pretendia reabilitar o legado medieval, outrora anatematizado pelo Iluminismo, para construir narrativas identitárias para as nacionalidades europeias, sobretudo aquelas que se constituíram em Estados apenas nesse período – caso paradigmático de Alemanha e Itália – ambientadas no Medieval, então ressignificado como *locus* mítico das origens da Europa. A partir daí, como se argumentou ao longo deste ensaio, tais obras de arte literária veem-se depauperadas de sua aura, à maneira de Walter Benjamin, convertendo-se em signos de um sintagma da alienação e da evasão de sentido promovidas pelo encantamento do capital fantasmático no seio de nossas sociedades desencantadas.



## Referências Bibliográficas.

### Fontes:

BRADLEY, Marion Zimmer. *The Mists of Avalon*. New York: Del-Rei USA, 1987.  
ECO, Umberto. *Baudolino*. Rio de Janeiro: Record, 2001.  
EXCALIBUR. Direção de John Boorman. Warner Bros Pictures: New York, 1981.  
PERCEVAL Le Gallois. Direção de Eric Rohmer. Fox Lorber Studio: Culver City, 1978.

### Bibliografia

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug. In: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt-am-Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004.  
ARENDE, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.  
AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Tübingen: Francke Verlag, 2001.  
BAJTIN, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza Editorial, 2005.  
BARBER, Richard. *The Holy Grail*. Imagination and Belief. Cambridge: Harvard University Press, 2004.  
BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*. Do ano mil à colonização da América. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2004.  
BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 2004.  
BLOCH, Marc. *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*. Paris: Armand Colin, 2004.  
ECO, Umberto. *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.  
ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1974.  
ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.  
FRANCO JR, Hilário. Meu, teu, nosso. Reflexões sobre o conceito de cultura intermediária. In: *A Eva Barbada*. Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Edusp, 1996.  
LIPOVETSKY, Gilles. *A Felicidade Paradoxal*. Ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.  
LUHMANN, Niklas. *Soziale Systeme*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.  
MARY, Philippe. *La Nouvelle Vague et le Cinéma d'Auteur*. socio-analyse d'une révolution artistique. Paris: Seuil, 2006.  
MARX, Karl. *Das Kapital*. Kritik der politischen Ökonomie. Paderborn:

Voltmedia, 2004.

MEGALE, Heitor. *A Demanda do Santo Graal*. Das origens ao códice português. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot, 1972.

SCHMITT, Jean-Claude. *Le Corps, les Rites, les Rêves, le Temps*. Essais d'anthropologie médiévale. Paris: Gallimard, 2001.

STOREY, John. Cultural Studies and the study of popular culture. An introduction. In: *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens: The University of Georgia Press, 2003.

TODOROV, Tzvetan. A Demanda da Narrativa. In: *As estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ZINK, Michel. *Littérature française du Moyen Âge*. Paris: PUF, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de Poétique Médiévale*. Paris: Editions du Seuil, 2000.

