

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**INTERTEXTUALIDADE E PARÓDIA: UMA LEITURA  
DE BAUDOLINO**

**Simone Gottfried Scherer**

**Porto Alegre**

**Agosto de 2009.**

SIMONE GOTTFRIED SCHERER

INTERTEXTUALIDADE E PARÓDIA: UMA LEITURA DE BAUDOLINO

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do título de  
Licenciado em Letras.

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elisabete Carvalho Peiruque

Porto Alegre

Agosto de 2009.

## RESUMO

No romance *Baudolino*, publicado em 2000 por Umberto Eco, verifica-se a presença de seres que são a representação do que o historiador Lucien Boia chama de estruturas mentais permanentes. O presente trabalho tem por objetivo analisar como esse mundo maravilhoso vem à tona inserido no cotidiano do homem medieval e é construído pelo autor pelo viés da paródia e da metaficção historiográfica, tal qual define Linda Hutcheon.

**PALAVRAS-CHAVE:** Baudolino – imaginário – maravilhoso – paródia – metaficção historiográfica – Lucien Boia – Linda Hutcheon

## RÉSUMÉ

Dans le roman *Baudolino*, publié en 2000 pour Umberto Eco, on vérifie la présence d'êtres qui sont la représentation de ce que l'historien Lucien Boia appelle de structures mentales permanentes. Le présent travail a pour but d'analyser comment ce monde merveilleux apparait dans le quotidien de l'homme médiéval et est construit pour l'auteur sus le point de vue de la parodie et de la metafiction historiographique, selon Linda Hutcheon.

**MOTS-CLÉ :** Baudolino – imaginaire – merveilleux – parodie – metafiction historiographique

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| Resumo.....   | 3  |
| Résumé .....  | 4  |
| 1 Introdução.....   | 6  |
| 2 Lendo Teoria: Imaginário, Intertextualidade, Paródia e Metaficção<br>historiográfica..... | 7  |
| 3 Lendo História: A História Oficial e a História Segundo Baudolino.....                    | 16 |
| 4 Lendo Literatura: Maravilhoso e Bestiário em Baudolino.....                               | 26 |
| 5 Conclusão .....   | 37 |
| Referências Bibliográficas .....  | 38 |

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como intuito analisar no romance *Baudolino*, de Umberto Eco, publicado em 2000, a emergência de elementos do maravilhoso medieval, o qual alimentou o imaginário do homem à época. Sendo o romance uma paródia da história oficial, também serão abordados aspectos da intertextualidade que se apresentam na construção do romance.

*Baudolino* é o título do romance e também nome do personagem que nos conta sua história. É um homem que vive no final do século XII e começo do XIII, justamente no período em que se sucedem as Terceira e Quarta Cruzadas. Ele é seu espectador, participante e mostra uma outra versão dos fatos, diferente daquele que é apresentada em livros de história, que excluem o fator humano e apenas se preocupam com fatos e dados oficiais e registrados, periodização etc. Como é um medieval, Baudolino vive num mundo que vê além do material, que tem representado no seu imaginário o seu medo e ao mesmo tempo maravilhamento em relação ao mundo e ao desconhecido.

Como metaficção historiográfica, conceito de Hutcheon, já que se trata de ficcionalização e reinterpretação da história, a leitura do romance passa necessariamente pelo conceito de intertextualidade, paródia e ironia, envolvendo também a criatividade do homem medieval manifestada na crença em seres monstruosos, largamente representados em *Baudolino*.

A análise que se segue, para abordar as questões acima expostas, dividir-se-á em três seções: na primeira, o desenvolvimento dos conceitos de teoria literária, tendo como referência autores como Lucian Boia, Linda Hutcheon, Sophie Rabau e Affonso Romano de Sant'Anna. A segunda parte discorrerá sobre questões do romance de Umberto Eco relativas à Idade Média e a retomada da história segundo *Baudolino*, sendo os principais autores utilizados Jacques Le Goff, Hilário Franco Júnior e Paul Rousset. Na terceira e última parte serão exploradas questões-chave, como a forma através da qual o maravilhoso e o imaginário se apresentam na obra.

## 2.LENDO TEORIA: IMAGINÁRIO, INTERTEXTUALIDADE, PARÓDIA E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

### 2.1. Imaginário

L'histoire de l'imaginaire s'annonce comme une des plus sûres voies d'accès vers les profondeurs de l'esprit humaine (BOIA, 1998, p.9) <sup>1</sup>

Estudar o imaginário em suas manifestações somente nos últimos tempos tem sido objeto da História. Filósofos e antropólogos são os responsáveis por pesquisas mais avançadas nesse campo, sendo que historiadores pouco contribuem nesse sentido, afirma Lucian Boia na introdução do seu livro *Pour une histoire de l'imaginaire*. Nessa obra, o autor tenta identificar certas estruturas e princípios do imaginário.

O domínio do imaginário ainda carece de uma história, um estudo que trace suas particularidades, seus mecanismos e também suas manifestações. Esse último item recebe já atenção por parte dos historiadores, mas, segundo Boia, uma história, no singular, ainda está por ser feita. O autor reconhece a dificuldade da empreitada tendo em vista que o tópico pertence a vários campos de estudo, como o da história das religiões, história das artes, das ideologias bem como da antropologia.

A formação tradicional do historiador não permite tal feito devido a sua especialização. Analisar o que há de comum no imaginário em diversas épocas exige um conhecimento ao mesmo tempo amplo e profundo, já que, segundo Boia, ele tem caráter universal e trans-histórico.

A história do imaginário pode ser pensada como uma história dos arquétipos. Essa expressão, que tem origem em Platão e é retomada por Jung, ganha outro sentido para Boia: aqui o homem é programado para pensar, sentir e sonhar de uma maneira bem definida. É isso o que o autor chama de permanências mentais, que têm sua forma nos arquétipos, definidos como uma

---

<sup>1</sup> A história do imaginário se anuncia como uma das mais verdadeiras formas de acesso das profundezas do espírito humano (tradução minha).

constante, algo de essencial do espírito humano. É, como ele chama, um “esquema organizador” (p. 17), cuja matéria pode variar mas os contornos restam.

“...à travers les époques et les cultures l'être humain et les communautés réagissent d'une manière plutôt similaire devant la vie, devant le monde, devant l'histoire”<sup>2</sup> (p. 17)

Definir o que é imaginário apresenta também sua dificuldade, e inspirado nas palavras da historiadora Évelyne Patlagean, especialista em cultura bizantina, sobre tal assunto Boia afirma que:

Appartien donc à l'imaginaire tout ce qui se situe hors de la réalité concrète, incontestable, d'une réalité perçue soit directement, soit par déduction logique ou expérimentation scientifique. L'imaginaire serait ainsi le domaine du faux et du on-vérifié (ou du non-vérifiable)<sup>3</sup> (p. 14)

A palavra “imaginário” relaciona-se morfológicamente e semanticamente às palavras “imaginação” e “imagem”, o que, segundo Boia, provoca dificuldades, já que isso pode ocasionar uma redução do imaginário à simples zona da imaginação de imagens. Boia refere-se a Sartre, filósofo que escreveu sobre a questão, menosprezando a imagem que, de acordo com ele, é uma simples sombra da realidade. Boia traz então a dimensão simbólica dada à imagem por Gaston Bachelard e seu discípulo Gilbert Durand. Nessa perspectiva, a imagem não é apenas sombra da realidade, e a imaginação um conjunto de imagens, mas, sim, representação adaptada à realidade, já que nenhuma representação de um dado objeto é idêntica ao objeto, e traz consigo sua carga simbólica.

L'imaginaire se mele à la réalité extérieur et se confronte avec elle, il y trouve des points d'appui ou, par contre, un milieu hostile ; il peut être confirmé ou répudié. Il agit sur le monde et le monde agit sur lui. Mais, dans son essence, il constitue une réalité indépendante, disposant de ses

<sup>2</sup> Através das épocas e das culturas o ser humano e as comunidades reagiram de uma maneira bastante similar frente à vida, ao mundo, à história. Tradução minha.

<sup>3</sup> Pertence então ao imaginário tudo o que se situa fora da realidade concreta, incontestável, de uma realidade percebida seja diretamente, seja por dedução lógica ou experimentação científica. O imaginário seria assim o domínio do falso e do não-verificado (ou não-verificável). Tradução minha



propres structures et de sa propre dynamique <sup>4</sup> (p. 16)

Cada cultura define sua própria interpretação do imaginário e as relações desse com a realidade, inconscientemente. Cada visão do mundo, como a teologia ou regimes totalitários, buscou a absolutização do seu imaginário, fazendo com que a do outro fosse algo estranho ou mesmo estúpido. Mas esses preconceitos não foram capazes de fazer desviar o olhar para esse outro.

O autor afirma ainda que o que conhecemos do mundo se nutre do imaginário, todo olhar sobre determinado objeto supõe a sua intervenção. Ele se manifesta em diferentes esferas da vida cotidiana, desde o interesse que motiva o desenvolvimento científico ou projetos políticos até à criação artística.

Boia fala sobre os gregos, que começaram a interpretar seus mitos e também olhar para os dos Bárbaros. O que os gregos posteriores fizeram com seus mitos foi tirar-lhes tudo o que consideravam fabuloso, fantasioso: da *Ilíada*, sobra apenas a guerra, já que não haveria nada de fabuloso em uma guerra.

Ele cita o historiador helenista Victor Bérard (1864-1931) que se propôs a seguir o caminho feito por Ulisses descrito na *Odisséia*, de Homero. Essa empreitada mostrou que as descrições do poema clássico não coincidiram com o que viu Bérard. Isso evidencia que o imaginário possui suas próprias estruturas e princípios. O imaginário não é um simples travestimento da realidade exterior. A interdependência entre ambos se dá na medida em que o imaginário faz parte da realidade e vice-versa.

Lucien Boia fala em estruturas permanentes que são adaptadas, externamente, ao contexto social onde existem. Há, segundo ele, oito estruturas arquetípicas que permeiam o imaginário, e para o presente estudo serão vistas algumas dessas estruturas presentes no romance, porque são representações do espírito medieval: a consciência de uma realidade transcendente, a alteridade e a evasão.

---

<sup>4</sup> O imaginário se mistura à realidade exterior e se confronta com ela, ele lá acha os seus pontos de apoio ou, ao contrário, um meio hostil; ele pode ser confirmado ou repudiado. Ele age sobre o mundo e o mundo age sobre ele. Mas, na sua essência, ele constitui uma realidade independente, dispondo das suas próprias estruturas e da sua própria dinâmica.

On croit manger et faire l'amour le plus naturelle au monde, mais on procède en effet selon les règles que l'imaginaire a profondément marquées dans notre esprit <sup>5</sup> (p. 37)

Boia afirma então que essas estruturas arquetípicas têm caráter universal, já que elas subjazem a todas as culturas em todos os tempos. Mesmo no que pensamos serem atitudes naturais há a interferência do imaginário.

## 2.2. Intertextualidade

Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada (ECO, Umberto apud HUTCHEON, Linda, 1988, p. 167)

Tout texte étant susceptible d'être repris, il n'est pas limité à ce qu'a effectivement écrit son auteur, mais continue d'être écrit par ceux qui le citent ou le réécrivent <sup>6</sup> (RABAU, 2002).

Durante a Idade Média, o conceito de novidade (*novitas*) era algo escandaloso, motivo de hostilidade e medo para aquele que ouve, já que é algo associado à heresia; Santo Tomás de Aquino, como afirma Jacques le Goff em seu livro *Em busca da Idade Média*, escandalizar-se-ia se fosse celebrado como inovador. Segundo ele próprio, tudo aquilo que fazia era voltar às fontes. Mas há, após essa positividade sobre o “reescrito”, um período onde isto é caracterizado como plágio, como roubo.

Logo, as relações e referências entre os textos advêm de muito antes de cunhado o termo *intertextualidade*, que ocorre nos anos de 1960, por Kristeva, no contexto do estruturalismo. Em épocas identificado como algo a ser celebrado, em outras como plágio, essas relações são altamente estudadas pela crítica literária

---

<sup>5</sup> Acredita-se comer e fazer amor o mais natural do mundo, mas procede-se em efeito segundo as regras que o imaginário marcou profundamente no nosso espírito (tradução minha).

<sup>6</sup> Todo texto estando suscetível de ser reutilizado, ele não está limitado ao que efetivamente escreveu seu autor, mas continua sendo escrito pelos que o citam e o reescrevem (tradução minha).

desde então devido a sua importância.

Os textos podem se referenciar de várias maneiras: paródia, pastiche, alusão, citação etc. Mas, para os teóricos, a intertextualidade é a condição da literatura, ou seja, não há literatura sem intertextualidade, tendo os autores consciência dessa relação ou não.

Kristeva alarga e transforma a noção de dialogismo de Bakhtin, que postula que a prosa literária é formada por diversas vozes, devido à inerência da polifonia na linguagem, diversos pontos de vista, e por isso carrega marcas desses diferentes discursos. “Dans le roman, chaque language est un point de vue, une perspective socio-idéologique des groupes sociaux réels et de leurs représentants incarnés”<sup>7</sup> (p 78, Gallimard, 1978, apud RABAU, Sophie, *L’Intertextualité*, 2002). Nesse sentido, vozes de minorias como afro-descendentes, imigrantes, entre outros, apresentadas no discurso histórico, são intertextuais na medida em que se valem do discurso oficial para repensá-lo e mesmo refutá-lo, o que acontece particularmente na literatura pós-moderna.

O diálogo aconteceria, então, também entre os textos. Em outras palavras, seus sentidos se transformariam quando tomados não como obras isoladas do mundo, mas sim pertencentes a uma rede.

Na introdução de seu livro *L’intertextualité*, que vem a ser uma recolha de textos sobre o assunto, Sophie Rabau, que é a organizadora, afirma que :

pour prendre la mesure de ce qu’on appelle depuis 1969 <intertextualité>, il faudra accepter de bousculer la chronologie, établir entre les textes des réseaux qui n’ont rien de linéaire et font des oeuvres littéraires le bien commun de plusieurs écrivains<sup>8</sup> (p. 14).

Isso significa que, ao longo do tempo, os textos vão, sob essa nova perspectiva, se influenciando e mudando mutuamente.

---

<sup>7</sup> No romance, cada linguagem é um ponto de vista, uma perspectiva sócio-ideológica dos grupos sociais reais e de seus representantes encarnados (tradução minha).

<sup>8</sup> Para entender a medida do que se chama desde 1969 ‘intertextualidade’, será preciso aceitar mexer na cronologia, estabelecer entre os textos redes que não tem nada de linear e fazem das obras literárias o bem comum de diversos escritores (tradução minha).

Rabau continua dizendo que “le texte littéraire ne doit pas se comprendre en fonction d’objets extérieurs (le monde, la société, l’auteur), mais, comme l’élément d’un vaste système textuel”<sup>9</sup> (p.15). O sentido, que antes era dado apenas pela obra em si, torna-se aberto e eternamente reconstruível a partir de como as outras obras poderão ressignificá-la. Ela afirma ainda ser importante estudar o que o texto faz dos outros, como ele os transforma, os assimila ou os dispersa, e não em que os textos que o precedem permitem explicá-lo, ou ainda datá-lo. O importante, continua, é pensar em como permitem de explicá-lo, ou ainda de datá-lo. O importante, continua, é pensar em como Baudelaire se reapropria da Bíblia e não como a Bíblia explica Baudelaire. Isso é, então, uma poética da intertextualidade (p. 16).

Então, intertextualidade é um construto formal, que se dá através da linguagem, sendo, portanto, um diálogo entre obras. Esse diálogo com a realidade da linguagem, como afirma Afonso Sant’Anna em seu livro sobre paródia e paráfrase, que é justamente esse pensar o construto lingüístico da obra literária, advém da especialização da arte, portanto, sendo a literatura liberada de seu uso mais comum (como o de simples distração ou meio didático), ela fica livre para avançar formalmente, o que acontece sobretudo no século XX, devido a inovações tecnológicas, como a invenção do cinema, que se dá no final do século XIX, e também a fotografia, que faz com que a pintura repense e reconfigure seu papel, passando a ser não apenas mero reproduutor da realidade, mas lhe imprimindo a visão de mundo do autor, o que gera uma série de movimentos artísticos que influenciam também a literatura.

O autor pode mesmo se servir de textos que ele mesmo criou para a construção de uma obra, podendo dialogar com obras fictícias, como é o caso de *O Nome da Rosa*, também de Umberto Eco.

---

<sup>9</sup> O texto literário não deve se compreender em função de objetos exteriores (o mundo, a sociedade, o autor), mas como elemento de um vasto sistema textual (tradução minha).

Pensar que há independência, ou autonomia de uma obra é refutável, já que sua recepção e interpretação dependerão do contexto em que esta vem ao mundo, ou seja, o contexto literário em que se inserirá.

Entretanto, o texto que se constrói através de intertextualidade exige que o leitor a reconheça como tal, reconheça de que se trata de uma referência, uma transformação de outro ou outros textos. Há um conhecimento de mundo que deve ser compartilhado entre leitor e escritor, para que quem lê consiga perceber a possível finalidade que a intertextualidade assume na estruturação de uma dada obra.

*Baudolino* é, então, uma obra que se serve da intertextualidade no seu construto, tanto da Bíblia quanto da *Demanda do Santo Graal*, quando apresenta uma série de aventuras de personagens atrás da relíquia Santo Graal, e quando, numa certa altura do romance, os personagens decidem viajar entre doze, como se acreditava naquela época serem os reis magos. *Baudolino* também é resultado da intertextualidade, já que ele assume papel de cavaleiro e herói, como um das novelas de cavalaria.

### **2.3. Paródia**

A paródia designa qualquer transformação de um texto, tendo sido anteriormente relacionado a uma finalidade cômica ou lúdica, diferentemente da paródia pós-moderna, que a vê como “uma diferença irônica no âmago da semelhança” (Hutcheon, 1991, p. 12). Difere da sátira na medida em que há necessariamente, na paródia, a imitação do texto de origem. Também pode ser usada para inverter o sentido de um texto, deformá-lo, subvertê-lo. É um efeito de linguagem que vem se tornando corrente, mas que tem seu uso mesmo entre os gregos. Tem efeito metalingüístico, o que quer dizer que é linguagem que fala sobre outra linguagem e por isso mesmo auto-reflexivo. É o processo crítico de transformação de um texto.

É isso que faz Eco ao escrever *Baudolino*, pois ele pega a mão contrária à apresentada pela história. Como afirma Hutcheon em seu livro *A poética do pós-*

*modernismo*: “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (p.165). Sendo assim, quando Umberto Eco cria um personagem que se vale das mais variadas artimanhas para conseguir o que precisa, como transformar um pote utilizado por seu pai para beber vinho em Santo Graal, ele questiona a autenticidade das verdades históricas, fazendo com que estas verdades sejam revistas e a História revisitada, concedendo-lhe, assim, um tom humano.

Baudolino, ele mesmo, que toma lugar de personagem importante e até decisivo, era, antes de se juntar a Frederico, ridicularizado e tomado como tolo pelos seus. O título de um capítulo ilustra bem essa perspectiva, quando apresenta algo impensável para a época: “Baudolino censura o imperador e seduz a imperatriz”. Censurar o imperador significava, na quase totalidade das vezes, a morte. A sátira do texto pode ser notada no jeito adolescente que toma o herói muitas vezes, sendo, ao mesmo tempo, homem importante em seu contexto. Pode, naturalmente, ler o texto tanto um leitor maduro quanto um leitor leigo, mesmo que esse último não entenda a ironia e a sátira, e nem por isso deixará de se divertir; mas só as percebe quem percebe a relação de intertextualidade.

## **2.4. Metaficção Historiográfica**

O passado realmente existiu. A questão é: como podemos conhecer esse passado hoje – e o que podemos conhecer a seu respeito? (HUTCHEON, 1988, p. 126)

A construção do passado se dá normalmente através de textos oficiais e, em se tratando de passado mais recente, através da recolha de relatos de quem o viveu. Mas isso impõe um limite à história, pela dificuldade de se reconstruir objetivamente a maneira como as pessoas viveram numa determinada época e sociedade.

Estas relações dão margem a questionamentos referentes a diferenças e semelhanças entre história e ficção, já que ambas são construtos lingüísticos que

tentam dar sentido ao passado, o que implica uma interpretação do mesmo (Hutcheon, 1991, p. 141).

A metaficção historiográfica é a ficção sobre a ficção, afirma David Lodge em seu livro *A arte da ficção*. Na seqüência, ele afirma que são metaficcionais os romances que chamam a atenção para o seu *status* de ficção e o seu processo de composição.

A metaficção não é algo novo, moderno, mas é algo utilizado, sobretudo, por escritores modernos, que são tomados pela consciência de seus antecessores literários e, por isso, um medo de dizer o que já foi dito, de tudo o que eles podem ter a dizer já esteja dito.

A metaficção historiográfica rejeita a pretensão à verdade que se dá ao discurso da história, afirmando que tanto ela quanto a literatura são “construtos humanos, sistemas de significação” (p.127). Os dois meios são construções da realidade, discursos que dão sentido ao passado. Há, então, uma mudança da legitimação para a significação. Nesse sentido, uma obra literária pode ser também material histórico, não apenas os escritos no passado, mas também os que são feitos a partir do discurso histórico. Por exemplo, há monstros em *Baudolino* e, mesmo sabendo que só existissem no imaginário, não os fazer figurar numa história medieval não seria verossimilhante, já que faziam parte da vida dos homens à época. Assim é feita a ressignificação do período.

Esse diálogo entre os discursos histórico e literário levam o leitor a refletir sobre as técnicas narrativas empregadas por ambos, que são, como nos mostra Hutcheon, semelhantes. A “falsificação” da História entra como um processo crítico à própria História, que, como nos mostra Eco, é uma sucessão de fatos num caos, onde quem lhes dá forma é o historiador cuja neutralidade é improcedente.

Portanto, o conceito de real é repensado na metaficção historiográfica, onde o texto histórico é revisto criticamente, sendo tomado como apenas mais uma forma de contar a História. As certezas são desconstruídas. O que era admitido apenas como verdade, no singular, passa a ser repensado e visto como verdades, no plural, ou pontos de vista, que não se excluem mutuamente. Na obra de Eco,

vemos reconstruída uma parte da História que pode ou não coincidir com a versão oficial; o que muda é o olhar do leitor, a partir da obra, para essa versão oficial.



### 3. LENDO HISTÓRIA: A HISTÓRIA OFICIAL E A HISTÓRIA SEGUNDO BAUDOLINO

On est en train de redécouvrir le fait que l'histoire signifie avant tout une aventure de l'esprit<sup>10</sup> (BOIA, 1998, p. 12)

O excerto acima sintetiza o espírito da obra de Umberto Eco, um medievalista. *Baudolino* é a história do personagem de nome homônimo à obra. Nela, ele conta a Nicetas, que foi real cronista histórico, a história de sua vida:

Mas quando conheci o bispo Oto, antes de ele morrer, eu era ainda um menino, e não tinha uma história, queria apenas conhecer a história dos outros. Agora já poderia ter minha história, porém não somente perdi tudo o que escrevi sobre meu passado, mas, ao tentar evocá-lo, minhas idéias se confundem (p. 33).

Mesmo confundido, Baudolino consegue fazê-lo com muita maestria. Ele passa, ao longo dos anos, por lugares que a imaginação do homem medieval criou - há mesmo um mapa que é utilizado onde, ao leste, situa-se o paraíso terrestre - e vive momentos cruciais da história medieval e cristã.

Baudolino tem sua origem humilde, já que seus pais eram feudatários. Mas, aos treze anos, ele é adotado por Frederico Barba Ruiva, imperador do Sacro Império Romano Germânico, e com isso ele ascende social e culturalmente. Então, há ao longo da história e da História que ele conta dois pontos de vista apresentados: um que é reconstituído a partir do ponto de vista do Império e outro a partir do ponto de vista das cidades, ambos construídos na perspectiva da metaficção historiográfica; isto é, os sentidos são reconstruídos. Disso decorre uma multiplicidade de olhares sobre os mesmos fatos. Linda Hutcheon afirma sobre isso que “as metaficções historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista (...) ou um narrador declaradamente onipotente” (1988, p. 156).

Segundo Jacques Le Goff, um fato histórico é sempre uma construção feita a partir da interpretação de documento por parte do historiador, assim como os

---

<sup>10</sup> Estamos em vias de redescobrir o fato que a história significa antes de tudo uma aventura do espírito (tradução minha).

períodos, pois não há nada que assinale claramente que se está saindo de uma época e entrando em outra. A noção de Idade Média, que hoje é largamente difundida, é cunhada somente no século XVII. Mas, definições como Alta e Baixa Idade Média são firmadas no século XIX devido à expansão do ensino, do que decorre uma necessidade de periodização, de fragmentação, de didatização.

De acordo com Le Goff, o historiador suíço Burckhardt, do século XIX, é o principal responsável pela expansão da imagem negativa da Idade Média, tendo em vista a valorização que ele dá para o Renascimento - segundo o historiador, com R maiúsculo -, especialmente o italiano; afirma Le Goff que “apenas considero seu sucesso como uma catástrofe”. E continua: “não só ele confirma a idéia de uma Idade Média negra, mas dá uma importância exemplar a uma região: a Itália...” (p.61).

A noção de que existiria uma fratura radical entre a Idade Média e o Renascimento, e é em suma a noção básica de Burckhardt, tende a ser superada em grande parte da moderna historiografia pela imagem de uma continuidade ininterrupta. (HOLANDA, 1969, p.182)

Não há mais a idéia de um fim brutal da Antiguidade; fala-se mesmo em Antiguidade tardia. Não basta apenas estabelecer datas e acontecimentos iniciais e por fim a um período de tempo para que se possa classificá-lo.

A religiosidade é uma marca da época. Segundo a Igreja, todo o Ocidente estava sob seu domínio até o século XI, embora persista a presença de seres mitológicos no imaginário do homem medieval. O imaginário, como “résistance au ‘réel’ et dialogue avec le ‘réel’”<sup>11</sup> (BOIA, 1998, p. 27), com suas criações fantásticas, tem sido algo negligenciado pela história oficial. Entretanto, sua importância tem sido cada vez mais reconhecida, já que representa uma parte significativa da vida humana desde sua origem, explicando muitas de nossas ações.

Para o homem medieval tudo era sagrado, já que vivia em um mundo

---

<sup>11</sup> Resistência ao real e diálogo com o real (tradução minha).

agrário, muito dependente da natureza e das forças desconhecidas que a cercam. O maravilhoso pode definir tanto o sobrenatural - algo próximo ao milagre - quanto o natural - fenômenos da natureza, seres, etc - , encontrando-se sobremodo no desconhecido. Como, à época, todo tipo de estudo científico era considerado heresia pela Igreja, o homem medieval servia-se do que tinha a disposição, ou seja, sua imaginação.

Marc Bloch, esforçando-se por limitar a 'mentalidade religiosa' da Idade Média, nela reconhece 'uma gama de crenças e de práticas...algumas legadas por magias milenares, outras nascidas, em época relativamente recente, no seio de uma civilização animada ainda de uma grande fecundidade mítica' (LE GOFF, 1976, p.69)

A história pouco se interessou por textos literários enquanto fonte de pesquisa. Afirma Lucian Boia que:

Pour une historiographie préoccupée des *faits*, voici des sources peu recommandables; par leur haute concentration d'imaginaire, elles risquent de brouiller la seule histoire que comptait, celle des événements réels <sup>12</sup> (1998, p. 43).

A literatura é o lugar por excelência do imaginário já que se trata de representação do mundo e como tal tem a permissão de inserir na realidade que retrata elementos que nos são obviamente fabulosos, que não figurariam em textos históricos, por mais que convivamos e interagimos com esses elementos.

La dissociation entre voyages réels et fictifs est moins essentielle pour l'historien de l'imaginaire ; les mêmes structures mentales et la même logique de l'altérité se manifestent dans les deux cas <sup>13</sup> (p.45)

A construção da paródia da história oficial no romance *Baudolino* entra na contramão da historiografia que faz da Idade Média um mundo obscuro e de atrasos, o que vem sendo refutado mas que ainda predomina no senso comum.

---

<sup>12</sup> Para uma historiografia preocupada com fatos, eis aqui fontes pouco recomendáveis; por sua alta concentração de imaginário, elas arriscam queimar a única história que contava, aquela dos eventos reais (tradução minha).

<sup>13</sup> A dissociação entre viagens reais e fictícias é menos essencial pro historiador do imaginário; as mesmas estruturas mentais e a mesma lógica de alteridade se manifesta nos dois casos (tradução minha).

O personagem vive entre a terceira e quarta Cruzadas, que ocorreram em meados do século XII e o começo do século XIII. Assim sendo, cabe aqui investigar como essa série de fatos é contada pela historiografia oficial, para que se possa compreender em que sentido anda Umberto Eco quando apresenta sua versão e para que também se possa entender por que a sua obra pode ser considerada uma metaficção historiográfica. A questão do maravilhoso se apresenta de forma intensa no romance, que se vale também desta questão na construção de uma obra verossímil.

A canonização de Carlos Magno exemplifica como Eco se vale da ironia e chama a atenção para a metaficção historiográfica na construção da obra, como afirma Lodges. A idéia é de Baudolino para que o reino do seu pai adotivo ganhe glória, já que havia uma rixa entre o papa Alexandre III e Frederico. Com a canonização, Frederico passaria a ser descendente direto de um santo, podendo fortificar seu poder.

São dois poderes distintos, um tentando se sobrepor ao outro como o mais forte. Dentro da obra, a questão é apresentada no momento em que, para afrontar o imperador, uma nova cidade é construída.

[...] No Constitutum Costantini, na doação que o imperador Constantino fez à igreja, dando-lhe o direito de governar territórios. Daremos a cidade ao pontífice e, visto que, nesse exato momento, existem dois pontífices em circulação, nós a daremos àquele que está do lado da liga, ou seja, Alexandre III. (p.193)

Isso quer dizer que as cidades que mantinham uma rixa com o imperador aproximavam-se, convenientemente, do estado papal para conseguir aprovação e proteção. E o papa, que também mantinha inimizades com Frederico, aceitava.

A lenda de Preste João aparece com força na obra, sendo ela o que motiva Baudolino a seguir em frente após a morte de seu pai Frederico. Afirma Visalli que “a lenda percorreu grandes extensões e se estendeu por espaço de tempo bastante largo” (2002, p.166). Vemos na obra o bispo Oto falar a Baudolino sobre esse reinado distante e glorioso. Ele, anos depois, para aumentar a glória de seu pai, decide escrever uma carta assinada por Preste João e endereçada a

Frederico. Para compô-la, Baudolino e seus companheiros se servem do alucinógeno mel verde e vislumbram uma terra com seres maravilhosos como os ciápodas, o que eles encontrarão depois.

Há, na obra, vários outros acontecimentos históricos que poderiam ser explorados na sua relação com a metaficção, mas é necessário que haja um recorte. No próximo tópico, o foco será então nas Cruzadas e seu desenvolvimento, onde serão abordadas questões relativas à religiosidade e à versão cristã dos fatos juntamente com a versão de Baudolino.

### **3.1. Cruzadas**

No romance, as Cruzadas nos são apresentadas de perto, já que o personagem se torna uma espécie de conselheiro de um dos atores da empreitada, Frederico. Nós, leitores, acompanhamos as tomadas de decisão, que são em sua maioria influenciadas pelas idéias de Baudolino, sendo mesmo suas próprias palavras tornadas lei. É o que ocorre na canonização de Carlos Magno, que é contada sob a ótica da metaficção historiográfica.

As Cruzadas são fruto de uma longa e complexa série de acontecimentos históricos, que contam o desaparecimento do Império Romano, invasões árabes e, por conseqüência, tensões entre Oriente e Ocidente, assim como a prática da peregrinação, a marcha até uma cidade marcada por um acontecimento sagrado, que era já antiga. No século IV, Jerusalém já acolhia peregrinos vindo do Ocidente para venerar lugares considerados santos.

Nos séculos X e XI há um aumento nessas peregrinações, empreendidas por motivos como promessas, penitências a serem pagas, devoção e até mesmo por curiosidade. Mas, devido à insegurança das rotas causada pela hostilidade de muçulmanos, os viajantes passaram a se reunir em grupos armados e constituir expedições que eram, ao mesmo tempo, guerras e devotas. Os historiadores caracterizam estas expedições como pré-Cruzadas. Segundo Paul Rousset, há mesmo quem afirme que estas peregrinações eram “Cruzadas sem a cruz”. Elas

são, prossegue ele, o seu princípio e a sua essência; servem para manter na Europa o entusiasmo pela Terra Santa e o culto ao Santo Sepulcro.

De maneira superficial, pode-se afirmar que um conjunto de fatores, tanto materiais quanto espirituais, provocaram as Cruzadas, que representaram, à época, uma espécie de saída para o enfraquecimento do sistema feudal, que vem a ser um sistema baseado na agricultura, surgido por volta do século IX, devido à fragmentação do poder central, onde o servo entrega ao seu senhor, o dono das terras nas quais ele trabalha, parte da produção em troca de moradia e segurança; a condição social era definida logo ao nascer; em outras palavras, filho de nobre será nobre e filho de servo será servo.

Havia, para a primeira cruzada, condições políticas e sociais favoráveis à sua realização. Afirma Paul Rousset em seu livro sobre a *História das Cruzadas* que os cronistas da primeira cruzada valorizaram o cunho universal dessa expedição que agregou cavaleiros vindos da Inglaterra, Países Baixos, Itália, Escandinávia e sobretudo da França.

Segundo Hilário Franco Júnior, as Cruzadas, de maneira simplificada, foram “expedições militares empreendidas contra os inimigos da Cristandade e por isso legitimadas pela Igreja, que concedia aos seus participantes privilégios espirituais e materiais” (*Cruzadas*, p.7-8). Esses privilégios concedidos eram de ordem espiritual e criminal, já que Igreja e Estado se confundiam, como a absolvição dos pecados e transgressão às leis. E desse fato decorre que muitos ladrões e mesmo assassinos participassem das Cruzadas, o que, às vezes, tinha por consequência o desvirtuamento do foco central, com pilhagens a diversos vilarejos por onde estes passavam. Isso é apresentado na obra pelo foco da quarta Cruzada.

A terceira cruzada, de acordo com a terminologia oficial, foi empreitada de 1189 a 1191, e teve seu motivo principal a tomada de Jerusalém, que havia caído nas mãos dos muçulmanos em 1187. O papa Gregório VII é seu principal incentivador, tendo mesmo escrito uma carta onde narra de maneira exagerada a matança feita aos cristãos e recomenda a todos os fiéis um jejum de cinco anos em todas as sextas-feiras, como penitência.

Essa cruzada, semelhante à segunda, foi uma cruzada de reis. Teve a participação do Imperador romano-germânico Frederico Barba Ruiva, o rei da França Filipe Augusto e Henrique II, seguido de Ricardo Coração de Leão, da Inglaterra.

Em *Baudolino*, Frederico é descrito nessa altura como estando cansado e inseguro, devido a vários problemas que havia tido com cidades italianas. Segundo o personagem, o imperador perguntava a si mesmo qual seria o seu dever e se isso significaria já um sinal de que não havia um dever que o motivasse. Mesmo desmotivado, Frederico foi o primeiro a atender os pedidos do papa, partindo com um contingente alemão, seguindo o itinerário danubiano, em 1189.

Para evitar os saques e massacres das expedições anteriores, o imperador não quis que o seguissem aqueles bandos de desertados que cem anos antes haviam espalhado tanto sangue em Jerusalém. Devia ser uma coisa bem-feita, por gente que sabia como fazer uma guerra, não por desgraçados que partiam com a desculpa de conquistar o Paraíso e voltavam para casa com os espólios de algum hebreu, de que haviam cortado a garganta pelo caminho (p. 32).

O imperador morre afogado, no território da Cilícia, atuais Turquia e Síria. Sua morte representa o fim da expedição para o grupo. Historiadores afirmam que, caso Frederico tivesse podido juntar-se aos outros reis mais tarde, a reconquista da Terra Santa era garantida. Já Filipe Augusto e Ricardo partiram somente em 1190, tomando o mesmo itinerário.

Na obra, a morte de Frederico toma outros contornos; há a suspeita de assassinato.

Então, no meio do quarto, viram Frederico desfalecido, quase nu, como se estivesse na cama. Junto dele o Greal, caído no chão, e vazio. A lareira mostrava apenas alguns detritos queimados, como se alguém a tivesse acendido e por fim apagado. A janela estava fechada. (p. 357)

Baudolino e seus companheiros, para não serem acusados, decidem levar o imperador até um rio que corria próximo dali e fingir o seu afogamento.

Pela tua confissão, não sabes mais quem és, e talvez porque contaste muitas mentiras, até a ti mesmo (p. 101)

Baudolino ouve essa afirmação de Nicetas, que começa a duvidar dele pelo fato de admitir ter sido mentiroso grande parte de sua vida. Isso não passa em branco para um leitor mais atento, cuja leitura passará a ter outro ponto de vista, refletindo-se sobre a maneira de encarar o personagem e suas mirabolantes aventuras.

A metaficção historiográfica refere-se justamente a essa maneira de encarar a História, uma perspectiva que lança um outro olhar para os fatos que podem causar estranhamento num primeiro momento, como acontece com Nicetas, a ponto de se duvidar do que se lê ou ouve. Esse estranhamento serve para que o leitor possa então colocar em questão não apenas o que está lendo, mas também o que considera a versão oficial dos fatos, perguntando-se qual seria de fato a verdade.

Baudolino, como já dito, é narrador de sua história, e há a alternância de pessoa na narração da obra (primeira e terceira pessoas, o próprio Baudolino e um narrador). Já velho, ele a descreve com detalhes a Nicetas. Dentre vários, um tema que se sobressai - o maravilhoso medieval – está presente ao longo do romance.

No segundo capítulo da obra, o narrador mostra onde se encontrava então o já velho Baudolino:

Assim, aquela manhã de quarta-feira, 14 de abril do ano do Senhor de 1204, ou seja, seis mil setecentos e doze desde o início do mundo, como se costumava calcular em Bizâncio, era já o segundo dia desde que os bárbaros haviam tomado posse de Constantinopla (p. 24)

É o cenário da Quarta Cruzada, que culminou com a tomada de Constantinopla. Essa cruzada, que ocorreu entre 1202 e 1204, ficou conhecida pelo fato de ter-se desviado do objetivo primeiro, o de reconquistar Jerusalém, culminando com a tomada e saque de Constantinopla em 1204, o que surpreendeu e escandalizou os contemporâneos, como relata Paul Rousset. Esse segue dizendo que os historiadores vêm se esforçando para encontrar as razões



desse desvio, que é tão contrário ao ideal do espírito cruzado; há muitas hipóteses formuladas a esse respeito, mas nenhuma definitiva, predominando a idéia de que a cobiça seria seu principal motivo.

O narrador relata a atitude dos cruzados, a quem chama de bárbaros, pois destruíam a cidade “mais povoada, mais rica, mais nobre do mundo” (*Baudolino*, p.25), com o intuito de saqueá-la:

Era o terceiro incêndio que castigava a cidade nos últimos nove meses – o primeiro destruíra lojas e reservas da corte, desde as Blachernae até as muralhas de Constantino; o segundo devorara todos os armazéns dos venezianos, dos amalfitanos, dos pisanos e dos hebreus, de Perama até a outra costa, com exceção do bairro dos genoveses, quase aos pés da Acrópole; e o terceiro estava agora queimando por todas as regiões (*Baudolino*, p. 23).

A ironia paródica, entre outras muitas, está presente no relato de Baudolino sobre o fim do reinado de Aleixo III. Baudolino, no terceiro capítulo da obra, comenta com Nicetas ironicamente o ocorrido entre Aleixo III e seu irmão, Isaac. Ele chama de “benevolência” o ato, já que na sua tradição um rei deve eliminar o outro para assumir seu lugar; mas, tendo em vista que são irmãos, seria errado, segundo Nicetas, haver morte, então furar os olhos é ato suficiente para tal. Ele chama ainda os de Baudolino de bárbaros, por não conceberem um modo menos cruel para regular assuntos referentes ao governo.

Ao longo da narrativa, mesmo em meio a toda violência que é o cenário do romance, manifesta-se o espírito do maravilhoso, real para o homem na Idade Média e parodiado na metaficção historiográfica de Umberto Eco. Lembremos que, para Hutcheon, “muitas paródias actuais não ridicularizam os textos que lhe servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sobre escrutínio” (1985, p. 78). O romance de Umberto Eco, ao resgatar o passado e o maravilhoso que o amenizava, traz para o presente uma visão humana através da literatura que valoriza esse passado, já que a obra desmistifica alguns aspectos da Idade Média, como a caracterização do período de obscuro, onde as pessoas viviam na ignorância. *Baudolino* faz com que a História seja revisitada e revista.

A história [...] parecia-me fraca em seus dois métodos: muito pouco material [...] muito pouco espiritual, falando de leis, de atos políticos, não de idéias, de costumes. (MICHELET apud LE GOFF, 1976, p. 71)

Por vezes, o leitor pode ter a sensação de estar lendo um livro sobre a História da Itália ou das Cruzadas, já que vários detalhes são incluídos pelo narrador, o qual relata esses acontecimentos assim como o encontro com seres e lugares maravilhosos. Há, portanto, uma imitação do discurso histórico na obra, feita através de um narrador em terceira pessoa. Como afirma Hutcheon, “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (1988, p. 145). Dessa forma, Eco costura dois mundos que seguiam caminhos diferentes.

#### 4. LENDO LITERATURA: MARAVILHOSO E IMAGINÁRIO

Embora não seja o maravilhoso a única categoria a representar o imaginário, é ele que tem papel central no romance *Baudolino* e lá figura desde o seu início, na apresentação do personagem, que dizia ver santos quando infante, sendo que tal fato é relevante para a sua adoção por parte do imperador Frederico.

Maravilhoso, segundo Jacques Le Goff no seu *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, é termo de origem latina, *miror*, *mirari* (“surpreender-se”) e *mirus* (“surpreendente”), ou seja, está intimamente ligado com o sentido da visão. Há aqui um problema de vocabulário, já que o que nós concebemos como maravilhoso não condiz com o que na Idade Média se definia como tal. O termo começa a aparecer em textos de meados do século XI, nas línguas que hoje chamamos arcaicas, como o francês antigo (*merveillos* ou *merveillable*).

Mas o maravilhoso não é exclusividade da civilização medieval, pois desde seus primórdios a humanidade convive com fenômenos que não pode explicar. Os primeiros textos escritos dos quais temos notícia, como a Bíblia e os livros de Homero, apresentam seres e fatos que hoje sabemos serem criação da mente humana. Esse mundo antigo não morre de todo na Idade Média e, mesmo que a Igreja afirme que até o século XI o mundo ocidental estava cristianizado, temos evidências do contrário registradas na literatura.

O cristianismo tem uma influência direta sobre o maravilhoso, a expansão daquele se manifesta sobre o desse. No começo da Idade Média, a Igreja lutou contra o paganismo, o que desencadeou uma série de superstições populares e a crença em novos heróis cristãos, os santos, que realizavam milagres. Como afirma o historiador Le Goff: “O cristianismo reduz o maravilhoso do mundo mitológico e animista repleto de deuses e seres misteriosos a uma única fonte: Deus” (1983, p. 20).

Diz o mesmo historiador que o século XI, e sobretudo os séculos XII e XIII, são marcados por um vivo florescimento das maravilhas, em razão de um certo relaxamento do controle exercido pela Igreja.

Para Jacques le Goff (1983), há 3 questões centrais a serem vistas no que concerne o maravilhoso do Ocidente medieval. A primeira questão aborda como o homem medieval reagia frente à herança por eles recebida. Se se fala em herança, é algo que se impõe, que é dado, e não criado, e isso exige daquele homem que se posicione, tanto para aceitá-la quanto para rejeitá-la, a nível coletivo e individual. Mas, mesmo se há rejeição da herança recebida, pode haver uma transformação dessa e não simplesmente sua eliminação. E, diz Le Goff, isto é particularmente verdadeiro no que diz respeito à cultura cristã.

Com a expansão da Igreja, há a agregação de diversas culturas à cultura cristã. Disso resulta que o imaginário cristão é vasto, já que há a mistura de elementos da cultura de origem com a cultura que passa a dominar. Mas, embora se tenha uma riqueza no que concerne o imaginário, a cultura cristã pouco criou nesses termos; a presença dessa mentalidade se deve ao passado dos povos conquistados. Em outras palavras, as raízes desse maravilhoso são pré-cristãs. Há, por exemplo, registros da presença de sereias nos mares medievais, animais já vistos por homens gregos do século VII a.C., como registrado em Homero.

No imaginário medieval, os monstros povoam a literatura e a iconografia, as narrativas de viagens e as margens dos manuscritos. Se se perpetua ao longo dos séculos e das civilizações, o monstro desabrocha na Idade Média, que talvez tenha 'mais necessidade dele', propõe o historiador Claude-Claire Kappler, na era da dupla inimiga que o *gestus* e a *gesticulatio* foram, na época em que as deformidades e as anormalidades são comuns e comumente depreciadas. (Le Goff, 2006, p. 147)

Le Goff afirma que a atitude da Igreja entre os séculos V e XI foi o de destruir o que consideravam mais perigoso, de ocultar ou ressignificar elementos do imaginário. Já nos séculos XII e XIII há, pelo contrário, um ressurgimento do maravilhoso, devido a um certo relaxamento do controle da Igreja, que se mostra mais tolerante, tendo em vista que o mesmo não representa mais um perigo. Agora, pode-se recuperá-lo, como acontece na época gótica e em *Baudolino*.

A segunda questão para Le Goff é o papel do maravilhoso dentro da religião católica, que é monoteísta. Ele estabelece uma relação entre o estranho e o maravilhoso, termos de Todorov para explicar a literatura fantástica. O primeiro,

afirma o medievalista, sempre poderá ser identificado pela reflexão, ao passo que o segundo mantém um resíduo de sobrenatural, porque se trata de algo que não está ao alcance da razão. Então, o que realmente pode ser chamado de maravilhoso no universo cristão está ligado ao *miraculum*, o milagre. Deus é seu único autor. Alguns cronistas e historiadores medievais descrevem situações que precedem grandes acontecimentos, interpretando como sinais divinos:

No ano de 1187 da Encarnação do Senhor, a 4 de setembro, houve um eclipse do sol no décimo oitavo grau da constelação de Virgem; durou duas horas. No dia seguinte, sábado, 5 de setembro, às onze horas da manhã, nascia Luís, filho de Filipe Augusto, ilustre rei dos franceses. (Le Goff, 1983, p. 74)

Le Goff afirma ainda que o maravilhoso não perturba o cotidiano do homem medieval, já que não há questionamento sobre ele, como bem ilustra *Baudolino*. Os personagens da obra, se não convivem diretamente com os animais, convivem com a idéia de que eles existem. O maravilhoso está, portanto, totalmente inserido no cotidiano daquele homem, constituindo parte de sua vida tanto real quanto imaginária. Tem relações com a realidade exterior, mas não a é totalmente. Como afirma Boia, é impossível que criemos novas cores, podemos apenas conseguir diferentes combinações a partir do que temos.

A terceira questão vem a ser a função do maravilhoso para o homem medieval: “um contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano” (Le Goff, 1983). Há, para tal, temas recorrentes, como a abundância alimentar, a nudez, a liberdade sexual, o ócio etc, tudo do que não dispunham os homens à época. Le Goff afirma ainda que o maravilhoso foi “em última análise uma forma de resistência à ideologia oficial do cristianismo” (p. 25).

Esse é o contrapeso à banalidade do ordinário de que fala o historiador Le Goff como compensação para um mundo violento e sem atrativos. *Baudolino*, representando o homem medieval, vale-se de sua imaginação como meio de fuga à rigidez da realidade. Esse aspecto da vida cotidiana era negligenciado por historiadores, segundo Bóia. Mas a História vem, nos últimos tempos, descobrindo sua importância para que se entenda o homem medieval na sua completude e complexidade e assim vale-se da literatura produzida naquela época.

A marginalização [rejeição] do imaginário, resultado sobretudo dos princípios científicos, racionalistas e materialistas dos últimos séculos é coisa ultrapassada; estamos em vias de descobrir o fato de que a história significa sobretudo uma aventura do espírito. (BOIA, Lucien. 1998, p.12)

O imaginário se expressa sobretudo através do maravilhoso em *Baudolino*. Seres monstruosos, lugares irrealis, objetos mágicos estão presentes do começo ao final da obra, interagindo, atacando ou ajudando os seres humanos e remetendo, por sua vez, às estruturas permanentes do imaginário, já que, como afirma Franco Júnior, “toda imagem nasce de um imaginário e o realimenta” (2003, p. 100)

Retornando a tais estruturas examinadas por Boia, o desejo de transcendência constitui a primeira forma de pensar que se repete ao longo na história do homem ainda que modificada, a qual vem a ser uma realidade invisível, mas tanto ou mais significativa que a realidade tangível. Isso se faz presente na obra através da busca do Graal, tão cultuado durante a Idade Média. O pai de Baudolino, na sua simplicidade, responde às palavras do filho, que descreveu o cálice como “todo de ouro, crivado de lápis-lazúli” (.p 317).

Vês como é burro? Nosso Senhor era filho de carpinteiro e só andava com mortos de fome piores que ele; usou a mesma roupa a vida toda, o padre falou isso na igreja, sem costuras para não se estragar antes dos trinta e três anos, e agora vens me dizer que se divertia com cálice de ouro e eslupilazuro. Vai contar outro. Já era muito se tivesse uma tigela como essa, que seu pai cortou de uma raiz, como eu fiz, coisa que dura uma vida e que não se quebra, nem com martelo... (p 317).

Há aqui o que Hutcheon chama de “inversão irônica” (1985, p. 17) do Graal descrito e buscado pelos medievais n’*A Demanda do Santo Graal*. Há, portanto, a intertextualidade, através do diálogo entre as obras, como afirma Rabau. Isso quer dizer que há a dessacralização do objeto através de sua retomada paródica na obra, a qual o ressignifica.

Eco não deixa de lado o que Boia chama de “consciência de uma realidade transcendente” (p.32) e constrói um personagem que une em si características típicas de um homem medievo, porém dotado de uma reflexão crítica feita nos

dias de hoje, o que justamente caracteriza o romance. Temos como resultado disso um romance pensado e construído como uma metaficção historiográfica.

Em *Baudolino*, temos ainda, como manifestação dessa primeira estrutura elencada por Boia, o culto de relíquias, presente na obra através das cabeças de João Batista falsificadas, o que, assim como o Graal, é apresentado sob o ponto de vista da paródia. Quanto a esse, o personagem recolhe a tigela do seu pai como uma relíquia preciosa: “lavou-a muito bem, para que não cheirasse a vinho, porque [...] se um dia viesse a dizer que aquele era o Greal [...] não deveria ter mais nenhum outro cheiro senão o daqueles aromas [...]” (p. 319). Há aí a representação da dúvida a respeito da veracidade das relíquias, já existente entre as pessoas mais cultas daquele período e algo comprovado atualmente, o que constitui sua ressignificação.

Ouvi dizer que fabricavas relíquias, e para isso te servias de teus expedientes para dourar os metais. São as cabeças do Batista, não é mesmo? Vi outras dessas, e agora sei exatamente de onde vêm. (p. 344)

Boia fala ainda da necessidade humana de crer nesse transcendental pois vê nisso um sentido para o mundo e a sua condição. Ele afirma que “Tant que l’homme restera l’homme, il continuera à investir dans une réalité transcendente et à imaginer des significations au delà des apparences”<sup>14</sup> (1998, p. 31). É de mesma opinião Franco Hilário Júnior, que afirma que “ao expressar valores coletivos, os imaginários dão ao homem a sensação de pertencer não apenas ao seu momento, mas de fazer parte de uma história. Eles dão sentido ao existir humano” (1997, p. 278).

A terceira estrutura apontada por Boia diz respeito à alteridade, ou seja, a conexão entre o Eu e o Outro ou Outros. Essa alteridade pode se dar em limites mínimos até a radical admissão da existência de seres animais ou divinos: “...tout rapport interhumain et tout discours sur l’homme passent inévitablement par

<sup>14</sup> Enquanto o homem continuar homem, ele continuará a investir em uma realidade transcendente e a imaginar significações fora das aparências (tradução minha).

cette grille de l'imaginaire"<sup>15</sup> (1998, p. 33).

A alteridade se refere então a todo um conjunto de diferenças, que podem ser de espaço, de seres, de sociedades, associados à geografia imaginária, biologia fantástica e utopia social.

Schopenhauer (...) dirait que l'enfant regarde sans horreur les tigres parce qu'il n'ignore pas qu'il est les tigres et que les tigres sont lui-même, ou, plutôt, que les tigres et lui sont d'une même essence : la Volonté <sup>16</sup> (BORGES, 1957, p. 8)

Isso significa que o homem reconhece em si forças que ele vê manifestadas em animais fantásticos. Esse aspecto é particularmente evidente quando se fala em bestiário medieval, que é largamente explorado em *Baudolino*. Bestiário nada mais é que uma lista que descreve a fauna conhecida e imaginada, copiada por monges e nunca trabalho de um único autor. Suas fontes provinham de testemunhos populares que afirmavam ter visto animais fabulosos. Devido às dificuldades de locomoção da época e portanto de comprovação, esses relatos eram considerados verdadeiros e disso decorre que muitos dos seres descritos nas compilações fossem frutos do imaginário da época ou mesmo da imaginação de alguém, e figuravam junto aos animais reais. Juntamente com o nome e o desenho desses e daqueles animais, uma pequena descrição era-lhes atribuída, bem como sua relação com outro que lhe era afim.

Baudolino e seus companheiros encontram, no caminho em que percorrem, diversos seres.

Depois de alguns dias de caminhada por um pedregal, desprovido de todo e qualquer fú de erva, viram chegar a seu encontro três animais. Um era certamente um gato, com dorso curvo, o pelo eriçado e os olhos como dois tições acesos. O outro tinha cabeça de leão, que rugia, o corpo de cabra e as costas de dragão, mas sobre o dorso caprino erguia-se uma segunda cabeça chifruda e que baliava. A cauda era uma serpente, que sibilando se voltava para a frente a ameaçar os presentes. O terceiro tinha corpo de

---

<sup>15</sup> Toda relação inter-humana e todo discurso sobre o homem passam inevitavelmente pela grelha do imaginário (tradução minha).

<sup>16</sup> Schopenhauer diria que a criança olha sem horror os tigres porque ela não ignora que ela é os tigres e que os tigres são ela mesma, ou, mais, que os tigres e ela são de uma mesma essência: a Vontade (tradução minha).



leão, cauda de escorpião e uma cabeça quase humana, com olhos azuis, nariz bem desenhado e boca escancarada, na qual se percebia, em cima e embaixo, uma fileira tríplice de dentes, afiados como lâminas. (p. 403)

O primeiro animal lhes causa medo pois é conhecido mensageiro de Satanás. O segundo animal é a quimera, único animal capaz de sugar os pensamentos dos seres humanos. E o terceiro, a mantícora.

A mantícora é a mais sanguinária de todas as bestas. Aliás, tem a cor de sangue. O corpo é de leão, a cauda, de escorpião e a cabeça, de homem. Suas mandíbulas são providas de uma tripla fileira de dentes. Nenhuma criatura consegue escapar a ela, pois é o animal mais rápido do mundo. (p. 401)

Observa-se que aqui a hipérbole da construção do animal mítico remete para a radicalização da alteridade de que fala Boia, que integra a ferocidade do mundo animal, reflexo da temeridade do homem, com o humano.

On emmène un enfant pour la première fois au jardin zoologique. Cet enfant pourrait être n'importe lequel entre nous, ou, inversement, nous avons été cet enfant et nous n'en souvenons pas. Dans ce jardin, dans ce terrible jardin, l'enfant voit des animaux vivants qu'il n'a jamais vus, il voit des jaguars, des vautours, des bisons, et, ce qui est plus étrange, des girafes. Il voit pour la première fois la multitude effrénée du royaume animal, et ce spectacle, qui pourrait l'alarmer ou l'horrifier, lui plaît. Cela lui plaît tellement qu'aller au jardin zoologique est un divertissement enfantin, ou peut le sembler. Comment expliquer ce fait commun et en même temps mystérieux ?<sup>17</sup> (BORGES, 1957, p.7)

Jorge Luis Borges explora esse mundo maravilhoso em algumas obras, uma delas chamada *Manual de Zoologia Fantástica*, onde descreve vários desses seres, tal qual um bestiário. Esse espírito de curiosidade e maravilhamento frente ao vasto reino animal e sua mistura com o humano está presente na obra, pois aí está representado o espírito do homem medieval frente ao mundo, que é também representado através dos diversos bestiários que foram escritos ao longo dos

---

<sup>17</sup> Leva-se uma criança pela primeira vez ao jardim zoológico. Essa criança poderia ser não importa quem entre nós, ou, inversamente, nós fomos essa criança e não nos lembramos. Nesse jardim, nesse terrível jardim, a criança vê animais vivos que ele nunca viu, ele vê jaguares, abutres, e o que é mais estranho, girafas. Ele vê pela primeira vez a multidão frenética do reino animal, e esse espetáculo, que poderia alarmar ou horripilar, o agrada. Isso o agrada tanto que ir ao zoológico é um divertimento infantil, ou pode parecer. Como explicar esse fato comum e ao mesmo tempo misteriosos? (tradução minha).

anos.

A tradição iniciada com os **Fisiólogos** viria a ramificar-se e dar origem a inúmeros *Bestiários* e *Lapidários* que, em latim ou em línguas vulgares, continuaram a dar sentido alegórico aos conhecimentos dos naturalistas. É o que se verifica, por exemplo, com o *Imago Mundi* de Honório Augustodinense (século XII), com os *Bestiários* de Philippe de Thaon (século XIII) e de Pierra de Beauvais (1206) – o primeiro em verso, o segundo em prosa – e com a *Imago mundi* de Gossouin (1250). (GONÇALVES, 1999, p.12)

Aqueles bestiários eram fonte de conhecimento, de estudo por parte de aprendizes, o que aponta “para a grande quantidade [encontrada] de manuscritos de vários Bestiários” (1999, p.12) bem como de sua popularidade, de acordo com Gonçalves. É em um desses bestiários que Baudolino conhece a existência de ciápodas, bem como de outros seres fantásticos, ser que encontra em sua viagem.

[...] possuía apenas uma perna, mas era a única. Não que fosse pernetta, porque aliás aquela perna ligava-se naturalmente como se nunca tivesse havido lugar para a outra, e com o único pé daquela única perna aquele ser corria com muita desenvoltura, como se desde o nascimento estivesse acostumado a mover-se daquele modo. Aliás, enquanto vinha velocíssimo na direção deles, não conseguiram entender se estava saltando, ou se conseguia, configurado daquele jeito, dar passos, e se sua única perna ia para frente e para trás, como fazemos com duas, e a cada passo o levasse para frente. [...] Quando o ser parou diante deles, viram que o seu único pé era maior do que o dobro de um pé humano, mas bem formado, com unhas quadradas, e cinco dedos que pareciam todos dedões, gordos e robustos [...] De resto, tinha a altura de um menino de dez ou doze anos, ou seja, chegava à cintura de um deles, tinha uma cabeça bem-feita, com cabelos curtos, amarelos, eriçados na cabeça, dois olhos redondos de boi afetuoso, um nariz pequeno e redondinho, uma boca larga que chegava quase às orelhas, e que revelava, naquilo que indubitavelmente era um sorriso, uma bela e robusta dentição (p. 417-18)

Há uma desumanização do universo, que o transforma em um mundo animalesco, cheio de monstros e seres ambíguos, nem humanos nem animais, alguns causando temor, outros aderindo aos humanos e outros, ainda, o surpreendendo, como a Ipásia, seu grande amor: “...eu arranquei-lhe a veste, e a vi. Do ventre para baixo, Ipásia tinha formas caprinas, e suas pernas terminavam em dois cascos cor de marfim” (p. 508). Uma explicação possível para tal decorre do fato de que o homem medieval mantém um contato cotidiano e por isso

próximo aos animais, pois de alguns ele depende, enquanto outros representam perigo. Um fato que ilustra a proximidade de homens e bichos se dá com a proibição da dissecação de corpos humanos pela Igreja. E assim a dissecação era feita em porcos, animais considerados os mais próximos do homem já que “era considerado o mais assemelhado ao homem no plano alimentar (ambos são onívoros), fisiológico [...] e moral (vivem na imundície, no pecado)” (Franco Júnior, 1997, p. 281-2).

Todo o conhecimento, mesmo o mais científico, toma formas sendo atravessado pelo imaginário. Para Lucien Bóia “l’imaginaire est un produit de l’esprit. Sa concordance ou non-concordance avec ce qui se trouve au-dehors est chose secondaire bien que non dénuée d’importance pour l’historien.”<sup>18</sup> (1998, p.16). Dessa forma, crer ou descrever no maravilhoso medieval não é o que importa. O basilisco, por exemplo, era uma realidade para o homem medieval.

era exatamente como o haviam narrado tantas histórias indubitavelmente verdadeiras [...] tinha cabeça e unhas de galo, e no lugar da crista uma excrescência vermelha em forma de coroa, olhos amarelos e salientes, como aqueles do sapo e corpo de serpente. Era de um verde esmeralda com reflexos argentinos e à primeira vista parecia quase belo, mas sabia-se que se hálito podia envenenar um animal ou um ser humano, e já de longe percebia-se o seu horrível fedor (p. 395)

Contrapondo-se ao perigo representado por tal animal, o homem da Idade Média também acreditou, como uma necessidade, na existência de seres pacíficos, quase humanos.

Baudolino [...] viu sair do bosque um animal que jamais vira em toda sua vida, mas que reconhecia muito bem. Parecia um jovem cavalo, todo branco [...]. No focinho bem formado, exatamente na testa, possuía um chifre, branco também, espiralado, que terminava pontiagudo (p. 479).

Era o unicórnio, outro dos grandes mitos medievais. E isso é agora retomado ironicamente no romance de Eco, pelo ato de reconhecimento, o que igualmente ocorre quando do encontro com o monstruoso ciápode, semi-humano.

<sup>18</sup> O imaginário é produto do espírito. Sua concordância ou não concordância com o que se encontra fora é coisa secundária assim como é sem importância para o historiador (tradução minha).

Tal como Ipásia, o ciápode consegue se comunicar pela linguagem, o que não o surpreende, remetendo para crenças arraigadas, algumas vindas do mundo grego, como os sátiros e a fênix, presentes na narrativa. Ele os encontra quando se aproxima de terras inóspitas e sobre as quais pouco sabia. Logo, o desconhecido se manifesta em diferentes âmbitos. Ele e seus companheiros chegam mesmo a afirmar sua surpresa, dizendo conhecer tais seres de livros que haviam lido. Nicetas, ao ouvir o relato de Baudolino sobre homens com cabeça de cachorro, exclama: “Eram cinocéfalos. Então, existem” (p. 527). O encontro com povos diferentes suscita o reconhecimento do que havia sido veiculado nos bestiários.

Eis os pñcios e, apesar de ter lido a respeito, nossos amigos não cessavam de examinar com olhos curiosos aqueles seres de pernas retas sem articulações nos joelhos, que caminhavam de maneira firme, apoiando no chão os cascos eqüinos. (p.429)

Além de animais, Baudolino e seus companheiros encontram lugares exóticos onde habitam homens sem articulações nos joelhos, homens sem língua, homens de orelhas tão grandes que chegavam a proteger o corpo do frio se envolvendo com elas. O encontro com o ciápode leva-os a crerem que estão perto do paraíso terrestre.

Falava-lhe da Albânia, um imenso país onde os homens são mais brancos do que em outros lugares e seus pés são finos como os bigodes dos gatos; de um país no qual, se alguém olha para o oriente, projeta a própria sombra à direita; de outro, habitado por gente ferocíssima, onde, ao nascerem as crianças, faz-se grande luto, e grandes festas quando morrem. (p. 89)

Mapas incluíam-no ao extremo sul, onde corria um enorme e único oceano, tendo a oeste o monte Cáucaso e a leste a Índia.

Personagens do livro discutem sobre qual seria o formato do universo. Baudolino defende que seria uma esfera, como apontavam filósofos antigos, como Aristóteles, mas é contrariado por Zósimo, um traidor. Ele traça um desenho e explica como seria o universo:

Mostrava a forma do Universo exatamente como um templo, com sua abóbada curva, cuja parte superior permanece escondida a nossos olhos

pelo véu do firmamento. Abaixo dele, descortina-se o ecúmeno, ou seja, toda a terra que habitamos, e que todavia não é plana, mas se assenta sobre o oceano, que circunda, e sobe por uma inclinação imperceptível e contínua para o norte e para o Ocidente, onde se ergue uma montanha tão alta que a sua presença se confunde com as nuvens. O sol e a lua, movidos por anjos – aos quais se devem também a chuva, os terremotos e todos os outros fenômenos atmosféricos-, passam de manhã do oriente para o sul, e de noite tornam a subir para o ocidente e desaparecem atrás da montanha, dando-nos a impressão de que se põe. (p. 297-98)

Com isso, percebe-se que a necessidade de explicar fenômenos com os quais convivia também é válida para o homem medieval, que se utilizou dos recursos de que dispunha à época, reduzindo-se às vezes à Bíblia e as margens a interpretações que ela permitia. É uma geografia imaginária constituída por lugares fantásticos, representada no romance em duas situações pelo menos.

No romance, Baudolino fala a Nicetas sobre o que havia lhe contado seu amigo Abdul. Ele fala sobre uma terra distante onde há um rei chamado Aloadin, que, segundo relatavam, possuía um jardim semelhante ao paraíso onde os prisioneiros são drogados com um alucinógeno, que ele descreve como sendo um mel verde, dado para aqueles que saem de lá mencionando um lugar inexistente. Abdul revela a Baudolino que havia conseguido roubar um pouco daquele mel antes de fugir do palácio de Aloadin com o qual Baudolino sonha com a terra de João Preste.

[...]quando eu não era vítima das tentações deste mundo, dedicava minhas noites a imaginar outros mundos. Um pouco com a ajuda do vinho e outro tanto do mel verde. Não há nada melhor do que imaginar outros mundos...para esquecermos quanto é doloroso este em que vivemos (página 119)

A existência de seres ou lugares maravilhosos se dá em uma ligação com o distante, e mesmo com o desconhecido. Entre as muitas aventuras vividas por Baudolino, conta ele que encontrou com Rabbi Solomon, que é quem lhe fala sobre uma região distante, perto possivelmente de onde se encontra o reino de Preste João. Naquela região longínqua, há um rio chamado Sambatyon, impossível de ser atravessada aos sábados porque “uma serpente de chamas torna inacessíveis as margens do rio” (p.150).

[o rio] tem a largura correspondente ao tiro de uma flecha do arco mais poderoso, mas é privado de água, e nele correm estranhamente apenas areia e pedra, fazendo um barulho tão horrível que podemos ouvi-lo mesmo a meia jornada de distância, e aquela matéria morta corre tão rapidamente que, quem desejasse porventura atravessar o rio, seria por ele arrastado. Aquele curso pedregoso pára apenas no início do sábado, e apenas no sábado ele pode ser atravessado...(p. 149)

A travessia do rio conduz a um país onde convivem seres humanos e monstros, o reino de Pndapetzim, que antecede o reino de Preste João, onde reina a paz, e onde o único temor é a invasão dos hunos, povo que realmente existiu na Idade Média. Essa característica da obra se refere à evasão, que é a sétima estrutura das relacionadas por Lucien Bóia e se refere ao desejo do homem de escapar às convenções que se lhe impõe, e mesmo de escapar a sua condição humana, o que casa com o que Le Goff considera a terceira questão do maravilhoso. Franco Júnior chama essa estrutura de catártica pois “ao expressar de forma histórica e cultural os sentimentos mais enraizados do ser humano, os imaginários funcionam como válvula de escape que impedem a neurotização da sociedade” (1997, p. 279). A invenção de outras condições de vida pode significar a abolição da história real, com a criação de heróis e monstros, como bem ilustram os contos de fadas. O contraponto à banalidade do cotidiano é dado por criações como essa de um reino mítico que povoou o imaginário medieval, bem como o país de Cocagna.

[...] o reino de Preste João deve ser um lugar onde os cristãos conseguem observar os mandamentos divinos, enquanto o papa não conseguiu obter nada parecido com seus filhos (p. 167-68)

A manifestação dessas estruturas permanentes revela um homem medieval não distante de nós, já que sonhar com outros mundos possíveis é da condição humana.

*Baudolino*, assim como acontece na *Demanda do Santo Graal*, apresenta um herói que tem trejeitos de cavaleiro. Mas o herói é construído, na obra de Eco, de forma paródica, já que Baudolino nada tem de nobre, sendo ordinário em sua origem. Não é corajoso nem enfrenta com duelos seus adversários, mas, sim, faz

de suas palavras sua principal espada, que são essencialmente mentirosas. Ele é, portanto, um contrapeso à imagem de cavaleiro construída na Idade Média, não o deixando de ser, já que ele se aventura em causas reais como a procura do Graal e da terra de Preste João, o que ressignifica a noção de cavaleiro tal qual apresenta a *Demanda*, humanizando-o, pelo processo intertextual.

## 5. CONCLUSÃO

*Baudolino* dá margens a diversas perspectivas de análise, já que cruza História, Imaginário e Maravilhoso, tudo sob o ponto de vista de uma ironia paródica que torna a obra complexa, mas faz sua leitura ser prazerosa.

Em um primeiro momento, no primeiro tópico deste trabalho, procurou-se discorrer a respeito dos conceitos teóricos que dão sustentação à análise feita nos tópicos subseqüentes. Tentou-se, com isso, colaborar para o entendimento de como a obra articula História e paródia, o que foi desenvolvido na segunda secção. Afirma Franco Júnior que “os gregos tinham razão quando imaginaram como irmãs as musas Clío (história), Valíope (épica), Erato (lírica), Melpômene (tragédia) e Tália (comédia)” (1997, p. 274). Isso quer dizer que são discursos próximos, todas filhas do seu tempo, como bem demonstram as visões que, ao longo do tempo, foram criadas sobre a Idade Média.

Umberto Eco consegue deslocar o olhar do leitor, criando uma metaficção historiográfica, ao construir um mundo muito mais rico do que aquele descrito pela História elaborada por historiadores que viram na Idade Média, durante muito tempo, apenas um período sombrio e de ignorâncias.

Em um terceiro momento, elencando elementos da obra, tentou-se apontar nela o que Lucien Boia define como estruturas mentais permanentes bem como as concepções de Jacques Le Goff sobre o maravilhoso. O bestiário toma importância na medida em que apresenta de maneira significativa uma dessas estruturas, a da alteridade, e o maravilhoso. Ele se apresenta na obra, através de seus seres, alguns mais humanos e outros mais monstruosos.

A relevância desses aspectos toma forma na medida em que faziam parte da vida cotidiana do homem medieval, abarcando a visão que ele tinha do mundo e de si mesmo. Portanto, essa perspectiva é fundamental para que se tente entender a complexidade do homem e da época.

Estudar o imaginário, representado na literatura, então, se mostra necessário na medida em que ele revela a essência do homem, pela sua manifestação através dos séculos. Essa manifestação, como afirma Boia, muda



de formas, mas é a mesma em sua origem. Tivemos sereias na cultura grega, o dragão na Idade Média e temos hoje extraterrestres, que manifestam, todos, o maravilhamento, o estranhamento e o medo diante do desconhecido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOIA, Lucien. *Pour une Histoire de L'Imaginaire*. Les Belles Lettres : 1998, Paris.

BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. *Manuel de Zoologie Fantstique*. Union Générale d'éditions : 1970, Paris.

ECO, Umberto. *Baudolino*. BestBolso: 2000, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_ *Sobre a Literatura*. Record: 2003, Rio de Janeiro,

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *As Cruzadas*. Brasiliense: 1981, São Paulo.

\_\_\_\_\_ "História, literatura e imaginário, um jogo especular. O exemplo de Cocanha", em C.A.IANNONE, M.V.Z.GOBI e R.S. Junqueira (orgs.), *Sobre as Naus da Iniciação. Estudos portugueses de Literatura e História*. Edunesp: 1997, São Paulo.

GOLÇALVES, Maria Isabel Rebelo (organizadora). *Livro das Aves*. Edição Colibri: 1999, Lisboa.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. Companhia Editora Nacional: 1969, São Paulo.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Imago: 1998, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_ *Uma Teoria da Paródia*. Edições 70: 1985, Rio de Janeiro.

LE GOFF, Jacques. *Em Busca da Idade Média*. Civilização Brasileira: 2005, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_ *O Maravilhoso e o Quotidiado no Ocidente Medieval*. Edições 70: 1983, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_ e NORA, Pierra. *História: Novos Objetos*. Livraria Francisco Alves Editora S.A.: 1976, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_ e TROUNG, Nicolas. *Uma História do corpo na Idade Média*. Civilização Brasileira: 2006, Rio de Janeiro.

LODGE, David. *L'Art de la fiction*. Rivages: 1996, Paris.

MELLO, José Roberto. *As Cruzadas*. Ática: 1989, São Paulo.

OLIVEIRA, Terezinha (organizadora). *Luzes sobre a Idade Média*. UEM Maringá: 2002.

RABAU, Sophie. *L'intertextualité*. Flammarion: 2002, Paris.

ROUSSET, Paula. *História das Cruzadas*. Zahar: 1957, Rio de Janeiro.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. Ática: 1985, São Paulo.